



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

KURAMDAN KURMACAYA TÜRK EDEBİYATINDA KISA ÖYKÜ

Ebru DEĞE GÜVEN

Doktora Tezi

Ankara, 2024

KURAMDAN KURMACAYA TÜRK EDEBİYATINDA KISA ÖYKÜ

Ebru DEĞE GÜVEN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Ebru DEĞE GÜVEN tarafından hazırlanan “Kuramdan Kurmacaya Türk Edebiyatında Kısa Öykü” başlıklı bu çalışma, 06.12.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Başkan)

Prof. Dr. Abide DOĞAN (Danışman)

Prof. Dr. Nesrin KARACA (Üye)

Doç. Dr. Serdar ODACI (Üye)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

06/12/2024

Ebru DEĞE GÜVEN

¹ “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof. Dr. Abide DOĞAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Ebru DEĞE GÜVEN

İTHAF

*Yaşamın karmaşasından bunalıp öykülere sığınan,
içindeki boşluğu öykülerle doldurmaya çalışan
öykünün iyileştirici gücüne inanan herkese...*

TEŞEKKÜR

Çalışmanın her aşamasında maddi destek sağlayan TÜBİTAK'a (1649B031806554) numaralı Genel Yurtiçi Doktora Burs Programı) teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

DEĞE GÜVEN, Ebru. *Kuramdan Kurmacaya Türk Edebiyatında Kısa Öykü*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

İngilizce “short story” teriminin Türkçe karşılığı olan kısa öykü kökü sözlü kültür ürünlerine kadar uzanmakla birlikte 19.yüzyılın ikinci yarısında Amerika’da Edgar Allan Poe’nun çalışmalarıyla edebi bir tür olarak ortaya çıkar. Poe’nun öne sürdüğü kısıklık, etki birliği, yoğunluk, sıkıştırma ve şiirsellik ölçütlerine 20.yüzyılda Çehov’un öncülük yaptığı modern yazarlar aracılığıyla sıradan konu, edilgen birey, belirsizlik, olay örgüsü ve zamanda kırılma ile açık son gibi yeni ölçütler eklenir. Türk edebiyatında kısa öykü türünün gelişimi ise daha uzun bir sürece yayılır. Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi’nde Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem aracılığıyla ilk örnekleri verilen öykü türü Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* (1891) başlıklı kitabıyla modern kısa öyküye kapı aralar. Ara Nesil Dönemi’nde Nabizade Nazım ve Mehmed Celal, Servet-i Fünun Dönemi’nde Halit Ziya ve Mehmed Rauf’la gelişmeye devam eden öykü türü II. Meşrutiyet Dönemi’nde Ömer Seyfettin’in örnekleriyle romandan koparak bağımsız bir edebi tür haline gelir. Atatürk Dönemi’nde Memduh Şevket’in kurmaca örnekleri ile Nahit Sırrı ve Kenan Halet’in kuramsal yazılarından sonra kısa öykü türü 1940’larda başta *Varlık* ve *Seçilmiş Hikâyeler* olmak üzere pek çok dergide karşımıza çıkmaya başlar. 1950 – 1960 döneminde Sait Faik ve 1950 kuşağı öykü yazarlarıyla kurmaca yönü; *Yeditepe*, *Yenilik*, *Dost* ve *Pazar Postası* gibi süreli yayınlar aracılığıyla kuramsal yönü gelişen kısa öykü, Türk öykücülük tarihinde önemli bir yer edinir. Çalışmamızda Türk edebiyatında 1890 – 1960 yılları arasında yayımlanan Sami Paşazade Sezai’nin “Hiç” ve “Kediler”, Halit Ziya Uşaklıgil’in “Haber-i Meş’um” ve “Tramvayda Gelirken”, Ömer Seyfettin’in “Apandisit” ve “Nişanlılar”, Memduh Şevket’in “Mebus Olursa” ve “Gençlik”, Sait Faik Abasıyanık’ın “Bacakları Olsaydı” ve “Öyle Bir Hikâye”, Vüs’at O. Bener’in “İlki” başlıkları öyküleri modern kısa öykü ölçütleri ışığında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Öykü, Kısa Öykü, Edgar Allan Poe, Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, Sait Faik Abasıyanık, 1950 Kuşağı.

ABSTRACT

DEĞE GÜVEN, Ebru. *Short Story in Turkish Literature from Theory to Fiction*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2024.

The short story, which is the Turkish equivalent of the English term “short story”, dates back to the products of oral culture, but emerged as a literary genre in the second half of the 19th century with the works of Edgar Allan Poe in America. The criteria proposed by Poe, such as brevity, unity of effect, intensity, compression, and poetic quality, were expanded in the 20th century by modern writers, led by Chekhov, to include new criteria such as ordinary subjects, passive individuals, uncertainty, plot structure, temporal disruption, and open endings. The development of the short story genre in Turkish literature, on the other hand, spans a longer period. The short story genre, first introduced during the Tanzimat period by Ahmet Mithat Efendi and Recaizade Mahmut Ekrem, was further developed by Sami Paşazade Sezai with his book *Küçük Şeyler* (1891), which opened the door to the modern short story. In the Transitional Generation period, Nabizade Nazım and Mehmed Celal continued to develop the genre, and during the Servet-i Fünun period, Halit Ziya and Mehmed Rauf further contributed to its growth. In the Second Constitutional Era, with examples from Ömer Seyfettin, the short story broke away from the novel and became an independent literary genre. In the Atatürk period, after the fictional works of Memduh Şevket and the theoretical writings of Nahit Sırrı and Kenan Halet, the short story genre began to appear in many journals, particularly *Varlık* and *Seçilmiş Hikâyeler*, in the 1940s. In the 1950s and 1960s, with the fictional works of Sait Faik and the short story writers of the 1950s generation, and through periodicals such as *Yeditepe*, *Yenilik*, *Dost*, and *Pazar Postası*, the short story developed both its fictional and theoretical aspects, earning a significant place in Turkish short story history. In our study, Sami Paşazade Sezai's “Hiç” and “Kediler”, Halit Ziya Uşaklıgil's “Haber-i Meş’um” and “Tramvayda Gelirken” were published in Turkish literature between 1890 and 1960, Ömer Seyfettin's “Apandisit” and “Nişanlılar”, Memduh Şevket's “Mebus Olursa” and “Gençlik”, Sait Faik Abasıyanık's “Bacakları Olsaydı” and “Öyle Bir Hikâye”, Vüs'at O. Bener's short stories titled “İlki” are analyzed in the light of modern short story criteria.

Keywords

Story, short story, Edgar Allan Poe, Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, Sait Faik Abasıyanık, 1950 Generation

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
İTHAF	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar DİZİNİ	x
ÖNSÖZ.....	xi
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: TÜRK EDEBİYATINDA KISA ÖYKÜ.....	13
1.1.ÖYKÜ TÜRÜNÜ TANIMLAMA GİRİŞİMLERİ.....	13
1.1.1.Tanzimat Dönemi.....	15
1.1.2. Ara Nesil Dönemi	23
1.1.3. Servet-i Fünun Dönemi	31
1.1.4. II. Meşrutiyet Dönemi	52
1.2.KISA ÖYKÜ TÜRÜNÜN AYRIŞMASI.....	77
1.2.1.Atatürk Dönemi	77
1.2.2.1940 – 1950 Dönemi	92
1.2.3.1950 – 1960 Dönemi	113
1.2.3.1. İlk Yıllar: 1950 – 1955	115
1.2.3.2. Son Yıllar: 1955 – 1960	135
2.BÖLÜM: KISA ÖYKÜ KURAMI	160
2.1. TANIM – KÖKEN – TARİHÇE.....	160
2.2. KÜÇÜMSENME SEBEPLERİ.....	169
3. BÖLÜM: KISA ÖYKÜDE İÇERİK.....	176
3.1. BÜTÜNLÜK/ETKİ BİRLİĞİ	176

3.2. SIKIŞTIRMA	201
3.2.1. Olay Örgüsü Sıkıştırması	203
3.2.1.1. Olay Öykülerinde Sıkıştırma	206
3.2.1.2. Durum Öykülerinde Sıkıştırma	209
3.2.2. Kişi Sıkıştırması.....	216
3.2.3. Zaman Sıkıştırması.....	238
3.2.4. Mekân Sıkıştırması.....	252
3.3. SIRADAN KONU	270
3.4. EDİLGEN BİREY	294
4. BÖLÜM: KISA ÖYKÜ TÜRÜNDE YAPI VE BİÇİM.....	318
4.1. KISALIK.....	318
4.2. YOĞUNLUK	331
4.3. ŞİİRSELLİK.....	352
4.4. BELİRSİZLİK.....	380
4.5. KIRILMA	406
4.5.1. Olay Örgüsü Kırılması	407
4.5.2. Zaman Kırılması	427
4.6. SON	438
4.6.1. Kapalı Son	440
4.6.2. Açık Son	447
SONUÇ.....	479
KAYNAKÇA.....	484
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	Error! Bookmark not defined.
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	Error! Bookmark not defined.

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Edebi Tür Sınıflandırması

Tablo 2: Etki Birliğı Kullanımı

Tablo 3: Olay Örgüsü Kullanımı

Tablo 4: Kişı Sayısı

Tablo 5: Zaman Kullanımı

Tablo 6: Mekân Kullanımı

Tablo 7: Konu Başlıkları

Tablo 8: Birey Durumu

Tablo 9: Sözcük Sayısı

Tablo 10: Yoğunluk Derecesi

Tablo 11: Şiirsel Dil Kullanımı

Tablo 12: Belirsizlik Kullanımı

Tablo 13: Olay Örgüsü Kırılması

Tablo 14: Zaman Kırılması

Tablo 15: Son Kullanımı

Tablo 16: Anlatıcı Türleri

Tablo 17: Yazar Konumu

ÖNSÖZ

Öykü türü Türk edebiyatında bütün edebi türler arasında hakkında en az çalışma yapılan, en az önemsenen türlerin başında gelir. Kısa öykü türünün varlığı ise günümüzde halen tartışılmaktadır. Romana kıyasla ikinci plana itildiği ve çeşitli kuramsal çalışmalardan yoksun olduğundan öykü türü toplumsal değişimlerden daha hızlı etkilenir. 19.yüzyılın sonu ile 20.yüzyılın ilk yarısında modernizmin etkisiyle bütün dünyada topyekûn yaşanan değişimler, kısa öykü adında yeni bir edebi türün doğuşuna zemin hazırlar. Kısa öykü terimi, öykü türüne kısa sıfatı eklenerek oluşturulduğundan uzun yıllar boyunca öykü ve roman türlerinin daha kısa hali şeklinde görülmesine yol açar ancak 1950’lerden sonra edebi tür kuramı çalışmalarının artmasıyla kısa öykünün kendi özgü birtakım ölçütler barındırdığı keşfedilir.

Çalışmamızda kısa öykünün bağımsız bir edebi tür olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Edebi tür kuramlarıyla ilgili bilgi verilen girişten sonra birinci bölümde Türk edebiyatında öykü türünün 1870’lerden 1960’lara değin kuramsal gelişimi aktarılmıştır. Tanzimat Dönemi, Ara Nesil Dönemi, Servet-i Fünun Dönemi ve II. Meşrutiyet Dönemi’nde öykü türünü tanımlama girişimleri; Atatürk Dönemi, 1940-1950 yılları ve 1950-1960 yıllarında kısa öykü türünün ayrıştırılması sunulmuştur. İkinci bölüm kısa öykü kuramıyla ilgilidir; batıdaki kısa öykü tanımları, köken ve tarihçesi hakkında bilgi verildikten sonra diğer türlere kıyasla küçümsenme sebepleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde kısa öykü türünün içerik ve biçim ölçütleri 1890 – 1960 yıllarını kapsayan altı öykü dönemi, altı öykü yazarının örnek öykü metinleri üzerinde tespit edilmeye çalışılmıştır. Tanzimat Dönemi’nden Sami Paşazade Sezai, Servet-i Fünun Dönemi’nden Halit Ziya Uşaklıgil, II. Meşrutiyet Dönemi’nden Ömer Seyfettin, Atatürk Dönemi’nden Memduh Şevket Esendal, 1940-1950 ve 1950-1955 dönemlerinden Sait Faik Abasıyanık ve 1955-1960 döneminden Vüs’at O. Bener’in seçili öyküleri incelemeye tabii tutularak kısa öykü türünün Türk edebiyatında geçirdiği değişim evreleri gün ışığa çıkarılmıştır.

Kısa öykülerin insan yaşamı üzerindeki iyileştirici gücünün bilinciyle çok severek başladığım bu tez çalışmasının tamamlanması uzun yıllara yayılmak zorunda kalmıştır; öğretmenliğimin öğrenciliğime, anlatma eylemimin yazma eylemime baskın geldiği

yoğun bir koşuşturma arasında bitirebilmek için mücadele verdiğim zor bir sürecin ürünüdür. Tez çalışmamın tamamlanması, yeni başlangıçların mutluluğunun yanı sıra 2011 yılından beri öğrencisi olduğum Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden ayrılıyor olmamın hüznünü taşımaktadır. Soru sormaya çekinen bir öğrenciden soru sorulan bir öğretmene dönüşüm sürecime katkı sağlayan ve tez çalışmamın tamamlanmasına destek olan birçok isim var. Onlara teşekkür etmek, emeklerinin karşılığını bulduğunu söylemek isterim.

İlk olarak lisans, yüksek lisans ve doktora tezlerimin danışmanlığını yaparak danışmanlığın yalnızca akademik hayattan ibaret olmadığını gösteren, hem özel yaşamımda hem de tezimi hazırlama sürecimde karşılaştığım sorunlara çözüm bulmaya çalışarak yapabileceğime olan inancını kaybetmeyen Prof. Dr. Abide DOĞAN'a teşekkür ederim. Tez izleme komitelerinde yeni bakış açılarıyla yaklaşp yapıcı eleştirilerde bulunarak yolumu aydınlatan Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN'a ve Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN'a, fikir ve önerileriyle tez çalışmamın son şeklinin oluşmasına katkıda bulunan Prof. Dr. Nesrin KARACA'ya, Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN'a ve Doç. Dr. Serdar ODACI'ya, karşısına çıktığım bütün sorunlara çözüm odaklı yaklaşarak tezimin her aşamasına destek veren Doç. Dr. Koray ÜSTÜN'e teşekkürlerimi sunarım.

Uzun yıllara yayılan doktora tez çalışmamda, iş yaşamıyla birleşen tez yazım sürecimin sıkıntılarıyla mücadele ederken farklı şehirde olmamıza rağmen yakınlıklarını hep hissettiğim aileme teşekkür ederim. Tez çalışmamı tamamlayabilmem için ev yaşamımı kolaylaştıran, tez kaynaklarına ulaşabilmem için destek sağlayan eşim Öğr.Gör.Dr. Onur GÜVEN'e ve tez yazım sürecinde bilgisayar başında uykusuz gecelerime eşlik eden kedim Mayıs'a teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Biyolojiden sanata botanikten felsefeye değin pek çok farklı alanda karşımıza çıkan tür çok yönlü bir kavramdır. Fransızca ‘genre’ sözcüğünün karşılığı olarak edebiyat alanında da kullanılan tür edebi eserleri benzerlik ve farklılıklarına göre birbirinden ayırarak kategorize etmeyi amaçlar; “*Terim, yaygın olarak retorikte, edebiyat kuramında, medya kuramında ve son zamanlarda dilbilimde “metnin” karakteristik bir çeşidine atıf yapmak için kullanılır* (Chandler, 2016, s.119). Edebi tür sınıflandırmasının Aristoteles’in *Poetika* başlıklı eserine değin uzanan köklü bir geçmişi vardır. Edebi türlerin antik çağlarda birbirlerinden keskin sınırlarla ayrıldığı tespit edilmiştir. Aristoteles *Poetika*’da lirik ve epik şiir türleri ile tragedya ve komedi türleri için içerikten biçime değin herhangi bir belirsizliğe imkân vermeyecek şekilde kalın sınırlar çizer ancak geçen yüzyıllar içinde diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da türler arasındaki sınırlar zayıflayarak aşılmaya başlar, türler birbirlerine yaklaşırken öncü sanatçıların cesur girişimleriyle yeni edebi türler ortaya çıkar; Shakespeare tragedyayı ve komediyi aynı potada eriterek dram türünü yaratır. Klasik ve neo-klasik akımların etkisiyle edebi türlerin birbirlerinden ayrı tutulması gerektiği inancı varlığını sürdürse de roman, deneme ve biyografi gibi yeni türlerin ortaya çıkışı ile var olan türlerin içerik ve biçimde değişikliğe uğraması edebi tür sınıflandırmasında bütün dengeleri alt üst eder.

Edebi tür hem hacim, vezin, üslup gibi dış biçimi hem de konu, kişi, tutum ve amaç gibi iç biçimi temel alan edebi eser sınıflandırması demektir. Eserleri sınıflandırarak edebi türleri tespit etme çalışmaları 18.yüzyılın sonuna kadar mevcut ölçütler ışığında uygulanabilirken 19.yüzyılda bir kırılma gerçekleşir. 19.yüzyılda okur-yazar oranlarındaki artış ile okuyucu kitlesinin genişlemesi, baskının ucuzlayarak yayımcılık faaliyetlerinin çoğalması gibi yeniliklerle edebi eser sayılarında artış gözlemlenirken edebi türler de hızlı bir değişim rüzgârına sürüklenir; neredeyse her on yılda yeni bir edebi kuşak ortaya çıkar (Wellek, Warren, 2015, s. 273).

Tür sınıflandırmalarında keskin sınırlar ile kuralların ortadan kalkması, edebi türleri birbirine yaklaştırırken yeni ara türlerin doğuşuna zemin hazırlanır. 20.yüzyılda tüm dünyayı etkisi altına alan modernizm hareketiyle birlikte edebi türler sorgulanmaya

başlanır; edebi türlerin kökeni, bir türün ayırt edici özellikleri ile diğer türlerle ilişkisi, türler arası benzerlik ve farklılıklar, türler hiyerarşisi gibi konular Georg Lukács, Tzvetan Todorov, David Fishelov, Alastair Fowler ve Hans Robert Jauss gibi batılı yazarlar aracılığıyla tartışmaya açılır; edebi türler üzerine kuramsal incelemelerde bulunur.

Edebi tür kuramlarıyla ilgili ele alınan ilk çalışmalar roman türüne odaklanmıştır. Georg Lukács 1920 yılında kaleme aldığı *Roman Kuramı* başlıklı çalışmada edebi türleri Latince felsefi bir terim olan ‘a priori’ ile eşleştirir. Lukács’a göre günlük yaşamın parçalı yapısı aşkın bir merkez bulma çabasına karşı koyacağı için edebi türlerin keskin ve sınırlayıcı tanımlarının yapılması mümkün değildir (2003, s.62). Antik çağlarda dünya bütünlüklü ve tamamlanmış bir yapıya sahip olduğundan edebi türlerin keskin, kurallı ve açık tanımlarının yapılması olağandır ancak 20.yüzyılla birlikte modern dünyanın eski yapısından koparak parçalı ve belirsiz bir görünüm arz etmesi mevcut edebi tür sınıflandırmasını etkilerken yeni edebi türler ortaya çıkarır. Modern dünyanın tek bir merkezinin bulunmamasına paralel olarak modern türler de tek bir ölçüte, tek bir tarihsel döneme veya akıma göre sınıflandırılmaz.

1950’lerden sonra kuram ve eleştiri üzerinde çalışma sayısında artış gözlemlenir. Edebi tür kuramları konusunda akla gelen ilk isimlerden biri Tzvetan Todorov fantastik türe odaklandığı *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (1970) başlıklı çalışmasının “Edebi Türler” başlıklı ilk bölümünde, tür sorunlarından söz açarak bir edebi türü tanımlamak için bütün örneklerin incelenip incelenmemesi gerektiği, türlerin sayısının sınırlı mı sonsuz mu olduğu, estetik ve beğeni ölçütlerine göre tür ayırımına ihtiyaç duyulup duyulmadığı gibi sorularını tartışır. Edebiyatta tür kavramı doğabilimlerinden çok farklı bir yapıya sahiptir; biyoloji ve botanik gibi bilimlerde farklı bir bitki veya hayvan örneği türün tanımını değiştirmezken sanat ve edebiyat alanlarında her yeni örnek mevcut tür tanımlarında değişiklik yaratmaktadır. Bir edebi eserin edebiyat tarihindeki kalıcılığı ve başarısı çoğu zaman tür tanımlarında yarattığı değişikliğe bağlıdır; bütünüyle tür tanımlarına uygun hareket yazar popüler kültüre uygun kitle edebiyatı yaptığı gerekçesiyle eleştirilir. Todorov’a göre bir edebi eser ile bağlı olduğu edebi tür arasında iki yönlü bir ilişki söz konusudur. Bir edebi eser mutlaka bir edebi türle benzer özellikler taşır; edebi eserin, türden bağımsız yepyeni özelliklere sahip olamaz. Ancak bir edebi

eserin önceki metin örnekleriyle bütünüyle aynı olması da mümkün değildir; her edebi eserin var olan tür kurallarında küçük veya büyük bir dönüşüm sağlar;

Öncelikle o metnin tüm edebi metinlerle ya da edebiyatın alt sınıflarından biriyle (tam da ‘tür’ diye adlandırılan şey) ortak özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır (...) İkinci noktaysa, bir metin daha önceden var olan bir dizgenin (güçl edebiyat özelliklerinden kurulu bir düzen) ürünü değildir yalnızca, bu dizgenin dönüşümüdür aynı zamanda (Todorov, 2004, s. 14).

20.yüzyılda modern kurmaca yazarların çoğu tür kavramını reddetme eğilimindedir. Tür kavramını tamamen reddetmek, edebi eseri geçmişle bağlarını kopartarak havada asılı bırakmak anlamına gelir; eser geçmiş ve geleceğe edebi tür aracılığıyla bağlanır. Edebi eserler tür kuramlarıyla aracılığıyla daha iyi anlaşılır ancak edebi tür kuramının bütünüyle soyut ve sınırlayıcı yapıda olmamasına dikkat edilmelidir; kuramda verilen bilgiler eser örneklerinde karşılığını bulabilmelidir. Todorov, “Origin of Genres/ Türlerin Kökeni” (1976) başlıklı makalesinde de edebi tür konusunu ele alır. Klasik dönemlerde tür sınıflandırmalarına uygun örnekler vermek için uğraşan kurmaca yazarın 19.yüzyıldan sonra kaleme aldığı metinlerde tür sınırlarını yok sayması modernliğin açık bir göstergesi olur. Maurice Blanchot gibi modern eleştirmen ve yazarlar edebi türlerin yok olduğu, eserlerin türlerden bağımsız olarak ele alınması gerektiğini dile getirmiştir. Ancak Todorov’a göre eski türler kaybolmak yerine biçim değiştirerek yeni türlere kapı aralamıştır.

Günümüzde modern şiir ile klasik şiirin, modern kısa öykü ile geleneksel öykünün farklı olması, eski türleri reddettiklerini değil aksine kabul ettiklerini gösterir; bir kavramın reddedilebilmesi için o kavramın varlığının benimsenmesi ilk koşuldur. Joyce, Woolf ve Hemingway gibi batılı modern yazarlar geleneksel öykü tanımlarını kabul ettikten sonra onları aşarak yenilikçi modern kısa öykü örnekleri kaleme almıştır. Yenilikçi her öncü eser yazıldığı dönemde var olan tür sınıflandırmasına uyum sağlamadığı için tanımlanma konusunda sorun yaşadıktan sonra gelecek dönemlerde yeni kurallarla oluşan yeni bir tanımı ortaya çıkarır;

Yapıt istisna olmak için ister istemez bir kuralın varlığını kabul etmekle kalmaz; aynı zamanda sıra dışı konumu içinde belli belirsiz tanınan bu yapıt, kendi sırası geldiğinde kitapevlerinde kazandığı başarı ve eleştirmenlerin çabası aracılığıyla bir kurala dönüşür (Todorov, 2011, s. 27).

Edebi türlerin kökeninin ne olduğu sorusu pek çok edebiyat kuramcısı tarafından sorgulanmıştır. Todorov’a göre edebi türler saf değildir; bir edebi türün kökü başka bir türden kaynaklanır; yeni bir edebi tür eski dönemlerden gelen başka bir veya birkaç edebi türün değiştirilerek dönüştürülmüş biçimdir. Antik çağlardan günümüze değin türlerin bulunmadığı hiçbir dönem olmamıştır; edebiyat tarihi türlerle başlar. 20.yüzyılda dilbilimin kurucu ismi Saussure’ün dille ilgili düşünceleri edebi türler için de kullanılabilir; dillerin kökenin dönüşümlerden ibaret olması gibi edebi türleri kökeni de dönüşümlerden başka bir şey değildir. Türlerin kökeninin aydınlatılması türlerin ne olduğu sorusunu doğurur. Todorov edebi türleri metin sınıfları olarak açıkladıktan sonra toplumla ilişkilendirir. Toplumlarda birtakım söylemler söz konusudur; söylemler kurumsallaşarak çeşitli kodlar yaratır. Edebi türler de kurmaca yazarın bireysel bakış açısıyla birlikte kodlara göre oluşturulur (2011, s.30). Edebi türlerle toplum arasında yakın bir ilişki vardır. Bir dönemde hâkim olan ideoloji ve toplumsal yapı mutlaka edebi türlerde karşılığını bulmaktadır; halk hikâyeleri ile modern kısa öykü çok farklı çağlara ait türlerdir.

Edebi türlerin kurumsallaşmaya yol açtığı pek çok kuramcı tarafından tekrarlanmıştır. Yapısöküm kuramıyla edebi metne farklı bir bakış açısıyla yaklaşmayı sağlayan Jacques Derrida “Tür Yasası”¹ (1979) başlıklı çalışmasında, kuralcı ve sınırlayıcı olarak nitelediği tür kavramını yasalarla ilişkilendirerek tartışmaya açar. Bir türün edebi eserlerin çok boyutluluğu ve esnekliğini karşılayabilme ihtimali yoktur. Katı ve sınırlayıcı tür yasalarından dolayı türler arası geçirgenlik engellenmiştir. Tür yasalarına göre türler saf oldukları için birbirilerine karıştırılması doğru değildir; “(...) türler karıştırılmamalı, türlerin karıştırılmaması gerekiyor, türlerin karıştırılmasına bulaşmamak gerekiyor.” (Derrida, 2010, s.243). Tür yasalarını ihlal ederek birbirine karışan ve saflıklarını kaybeden edebi eserler ise tuhaflıkla yargılanırlar. Oysa Derrida’ya göre tür yasasının mantığı yanlıştır; o da Todorov gibi her yeni türün birbirini dönüştürerek ortaya çıktığını

¹ Derrida’nın çalışması “La loi du genre” (1979) başlığıyla Strasbourg International Colloquium on Genre’de sunulduktan sonra İngilizceye çevrilerek “Law of Genre” başlığıyla Glyph’de yayımlanmıştır. Derrida’nın “Law of Genre” çalışmasının da dahil olduğu edebiyat yazıları Derek Attridge tarafından *Acts of Literature* (1992) başlığıyla bir araya getirildikten sonra Otonom Yayıncılık aracılığıyla *Edebiyat Edimleri* (2010) başlığıyla Türkçeye çevrilmiştir.

düşünür; her bir tür diğer türler tarafından lekелendiğı için saf bir tür olması imkansızdır. Bir eserin tek bir edebi türe bağılı olduğu da söylenemez;

Bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez; bunun nedeni (...) bu katılım özniteliğidir, kodun ve türsel işaretin etkisidir. Türsel olarak kendisini işaretlerken bir metin kendisini işaretsizleştirir (Derrida, 2010, s. 249).

Derrida derlem ve külliyat anlamlarına gelen ‘korpus’ terimini kullanarak bir edebi tür işaretlerinin o türde kaleme alınmış bütün eserlerin bir parçası olamayacağını belirtir. Diğer edebiyat kuramcılarında olduğu gibi Derrida da roman türünü örnek gösterir; bir eserin roman olduğunu gösteren ölçütler vardır ancak bu ölçütler eserlerin roman olarak nitelendirilmesini sağlasa bile külliyyatın tamamını içerebilirler veya dışlayamazlar. Edebi eserlerin bir türe dahil olmasını sağlayan birtakım koşullar söz konusudur; *“hem yasal sözceleme, örnek oluşturan işareti ve yasa metnini hem de kapanışı, kendisini içerdığı şeyin dışında tutan kapanışı (...) beyan eden bir koşulu”* (2010, s. 250).

Tür koşulları bir eserin belirli bir tür sınıfına ait olmasına imkân tanırken aynı zamanda sınıfsızlaşmasına yol açar; tür sınıflandırmasını hem yaratır hem de yok eder. Bir eserin roman sayılmasını sağlayan ölçütler diğer bir eserin roman sayılmamasını sağlamaz; roman sınıfına girmeyen eserlerin ölçütleri belirsiz bırakılır. Derrida, tür sınıflandırmasına karşı çıkan Fransız yazar Maurice Blanchot’un *Günün Deliliği* (1973) başlıklı eserini edebi tür kuramı açısından incelemeye tutarak türlerin varlığının veya yokluğunun kanıtlanamayacağını göstermeyi amaçlar.

Derrida’nın görüşleriyle içinden çıkılmaz bir hal alan edebi tür kuramı 1980’lerden sonra farklı edebiyat kuramcıları aracılığıyla geliştirilmeye devam eder. İskoç edebiyat eleştirmeni Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes / Edebiyat Türleri: Türler ve Biçimler Teorisine Giriş* (1982) başlıklı çalışmada edebi türlerin sınıflandırmaya katkı sağladığı fikrine katılmaz. Fowler eserinin “Concepts of Genre/Tür Kuramları” başlıklı üçüncü bölümünde edebi türler arasında 18.yüzyıla birlikte net bir ayrımın yapılamayacağından söz açar; bir kuramcının tür tanımlaması diğer kuramcı tarafından yürürlükten kaldırılabilir. Renkler gibi edebi türler de farklı tonlarla ayırt edilmesine rağmen birbirinin içine karışmış durumdadır;

farklı türlerin birleşmesiyle yeni türler ortaya çıkabilir. Fowler edebi türlerin asıl öneminin sınıfla değil tarzla ilişkili olduğunu düşünür. Edebi türler her yeni eserle birlikte yeni nitelik kazanarak değişikliğe uğrayacağı için türlerin çizdiği sınırlar sınıf yaratmak yerine yeni bir tarz oluşturabilir;

Zamanla edebi türler bir şekilde değişir ve kendilerine çizdikleri sınırlar, belli bir sınıf yaratacak ve tanımlayacak ayırt edici özellikleri bir arada toplamayı bir türlü başaramaz (...) tarzların rolü türleri tanımlama ve sınıflandırmadan öte bir açıklama ve iletişim imkânı sunmasıyla belirginleşir. Dolayısıyla biz türleri, salt sınıflandırma yapmak için değil, belli modelleri açıklamak için tanımlarız (Fowler, 2010, s. 103-104).

Edebi türlerin işlevselliği üzerinde duran Fowler’a göre bir eserin ait olduğu türün belirlenmesi, onun anlamını bulmak demektir. Tür kuramları da sınıflandırmadan ziyade eseri anlamlandırarak yeniden yapılandırması için kullanılmalıdır. Yüzyıllar boyunca sınıflandırma amacıyla kullanılarak değişmezliği, kesinliği ve evrenselliği vurgulanan edebi türlerde aslında her tür için geçerli olabilen unsurlar az sayıdadır. Modern türlerde ise bu unsurların çok daha muğlak kaldığı gözlemlenir; *“Modern türlerle, karmaşık bileşimlere izin veren ve onlarla örtüşen türlerin sınırları daha belirsiz ve değişkendirler. Gerekli unsurlarsa daha nadir bulunmaktadır”* (Fowler, 2010, s.105). Aristoteles’in *Poetika* eserinde tragedya türüyle ilgili sunduğu tanım ve açıklamalar Shakespeare’in tragedyalarında karşılığını bulamamıştır.

Modern dönemde sınırları azalarak birbirilerine yaklaşan edebi türlerden pek çok alt tür ortaya çıkar. Ana türle arasında birtakım benzerlik ve farklılık bulunan alt türlerde çok daha fazla çeşitlilik gözlemlenir; ana türle ilgili keskin bir tanım alt türlerin tanımlarında yetersiz kalacağı için çoğu zaman ya tanımlamalardan kaçınılır ya da daha esnek bir tanıma geçilir. Alt türlerin de kendi aralarında istisna kabul edilebilecek farklı örnekleri vardır. Modern türlerin tanımlanmaya karşı direnç göstermesi kimi kuramcıları tür kavramını bütünüyle reddetmeye yöneltirken kimileri türlerin varlığı ve yokluğunun belirlenemeyeceğini iddia eder. Kimi kuramcılar da Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein tarafından geliştirilen ‘family resemblance’ terimiyle aile benzerliği kuramını öne sürer.

Aile benzerliği kuramına göre türler arasında da büyük bir aile gibi örtüşen ve ayrılan birtakım özellikler vardır; bir edebi türün temsilcisi olan eserler arasındaki ortaklıklar bir aile üyelerine benzemektedir. Edebi türler sınıflardan ziyade aile kavramına daha yakındır. Aile benzerliği kuramını edebi türlerle ilgili yapılan çalışmalar arasında ümit verici olarak gören Fowler’a göre bütün insanlarda var olan tanımlama arzusu edebi türleri çeşitli kuramlarla açıklama girişimlerine maruz bırakır ancak eserler yenilik üretir, her yeni eser mevcut türe küçük de olsa bir yenilik kattığı için önceden yapılan bütün tanım ve kurallar geçerliliğini kaybeder ancak türlerin sabit ve değişmez sınıflar yerine değişebilen canlı organizmalar gibi görülmesi yaratıcılığı ve verimliliği artırıcı bir güç olarak değerlendirilmelidir.

Edebi türlere okur merkezli bir yaklaşım geliştiren Alman yazar Hans Robert Jauss *Toward an Aesthetic of Reception /Alımlama Estetiğine Doğru* başlıklı kitabının “Theory of Genres and Medieval Literature/ Türler Kuramı ve Orta Çağ Edebiyatı” (1982) başlıklı üçüncü bölümünde edebi türler ile diller arasında ilgi kurar; edebi türler de diller gibi tanım ve kurallarla sınırlandırılmaz, bağımsız olarak tanımlanamaz ancak tarihsel olarak incelenebilir. Tür sınıflandırması tarihsel dönem başta olmak üzere biçim, anlatım ve tema gibi ölçütlere göre yapılabilir.

Türlere eşzamanlı ve artzamanlı olmak üzere iki şekilde yaklaşılabilir; eşzamanlı yaklaşımda ses, ton ve ritmi kapsayan prozodik biçim tek başına tür oluşturmak için yetersiz kalır; temayı kapsayan iç biçim ve biçimi kapsayan dış biçimin eşleşmesi gerekir. Artzamanlı yaklaşımda ise edebi eser ile tarihsel süreçte benzerlik gösteren diğer eserler arasındaki ilişki göz önünde tutulur. Jauss’a göre edebi türler tarihsel ve toplumsal süreçlerden ayrı bir yaşam çizgisine sahiptir; aynı dönemde kaleme alınmış eserleri inceleyerek bir tanımlama yapmak mümkün değildir. Farklı yüzyıl ve coğrafyalarda ortaya çıkmış olsalar da türler arasında karşılıklı bir iletişim vardır. Bir tür diğer türler aracılığıyla kendisini değiştirerek yenileyebilir (Kantar, 2004, s. 14-15).

Jauss diğer kuramcılardan farklı olarak edebi türle ilgili ‘expectation of horizon / beklenti ufku’ terimini kullanarak okuyucudan da söz eder. Bir edebi eser ile türü oluşturan eserler dizisi arasında beklenti ufkunun kurulduğu ve değiştiği bir ilişki söz konusudur; yeni bir

eserle karşılaşan okuyucu eserin ait olduğu türle ilgili yazılan diğ er eserlerden daha önce bildiğı bir beklentiler ufku ile kurallara sahiptir; bu ufuk ve kurallar her zaman aynı kalmayıp çeşitlendirip dönüştürölerek yeniden üretebilir (Jauss, 2005, s. 8). Okuyucunun beklenti ufkuyula zaman veya coğrafya farkı olmaksızın bir edebi türde kaleme alınmış bütün eserlerin birbirleriyle ilişki kurması sağlanır. Jauss'un görüşleri edebi tür kuramından ziyade alımlama estetiğine önemli katkı sağlar.

Edebi tür kuramı 1990'larda aile benzerliğı kuramına eğilmeye devam eder. Wittgenstein'in görüşlerini geliştiren David Fishelov "Genre Theory and Family Resemblance-Revised / Tür Kuramı ve Aile Benzerliğı-Düzeltilmiş" (1991) başlıklı çalışması ile *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory/ Tür Metaforları: Tür Teorisinde Analojilerin Rolü* (1993) başlıklı eserinde aile benzerliğı kuramını edebi türlere uygulamak üzere iki yöntem geliştirir. İlk yöntemde edebi türler birbirine çok benzeyen prototipik/örnek üyelerden oluşan temel bir çekirdek kurulan kategoriler olarak kabul edilir. İkinci yöntemde ise edebi türlerin iç yapısı ile ailelerin iç yapısı arasında benzerlik kurularak edebi türlerin soyağacı çizgisi oluşturulur; türün kurucu babasının oluşturduğu metinsel miras farklı kurmaca yazarlar tarafından yeniden şekillendirilerek sonraki nesillere aktarılır. Eski türlerle yeni türler arasında ebeveyn ve çocuğun oluşturduğu diyalektik bir ilişki de vardır (Fishelov, 1991, s. 123).

Fishelov'a göre geleneksel dönemde kapalı ve katı bir yapıya sahip olan edebi türler modern dönemde aile benzerliğı kuramıyla daha esnek ve dinamik bir yapıya bürünmüştür. Fishelov aile benzerliğinin edebi türlere olan katkısı ile başarılı bir edebi tür kuramının nasıl olması gerektiğinin şöyle dile getirir;

Bazı katı ve esnek olmayan tür kavramlarından kurtuluşun hayati bir gücü olmuştur. Ancak bu önemli özgürleştirici işlevi kabul ettikten sonra, edebi türlerin tanımlanması meselesine daha dengeli bir yaklaşım aranmalıdır. Arzu edilen böyle bir model, ne kendini kapalı bir gerekli ve yeterli koşullar kümesiyle sınırlayacak ne de genel bir kategorinin prototipik üyelerinde kolayca bulunabilecek bazı göze çarpan özellikleri formüle etme girişiminden kaçınacaktır (1991, s.136).

Wittgenstein'in çoğulcu yapısıyla her şeyi kapsayan dilin doğasını aile benzerliğı ve oyun analojiyle aydınlattığı görüşü pek çok edebi tür kuramcısı tarafından ele alınır. Moris Weitz "The Role of Theory in Aesthetics/ Kuramın Estetikteki Rolü" (1956) başlıklı

yazısında aynı edebi türe ait eserlerin ortak özelliklerinin sınırlı olduğunu belirterek bütün koşulları sağlayan bir tür tanımını imkânsız görür; tragedya ve roman türlerinden örnekler veren Weitz’e göre edebi tür tanımları her yeni eserle birlikte yeniden şekillenmektedir.

Aile benzerliği kuramının edebi türlere uyarlanmasıyla aile üyelerinde hiçbir benzerlik bulunmama ihtimali çoğu zaman göz ardı edilir ancak genel veya belirsiz olsa bile edebi türlerin kurmaca yapılarından kaynaklanan en az bir temel özelliğinin ortak olduğu unutulmamalıdır. Okuyucular da çoğu zaman bu ortaklığın bilincindedir. Malcolm Hayward, “Genre Recognition of History and Fiction/ Tarih ve Kurmaca Türlerinin Tanınması” başlıklı çalışmasında okuyucuların tür ayrımı konusunda bilinç düzeylerini ölçen bir deney gerçekleştirir; farklı eğitim seviyelerindeki 45 deneğe 5-15 sözcükten oluşan cümleler sunarak tarih türüne mi kurmaca türüne mi ait olduklarını karar vermelerini ister. Deney sonucunda deneklerde yüksek oranda tür tanıma becerisine sahip olduğu tespit edilir. Okuyucular metnin tamamı yerine yalnızca birkaç cümlesinden yola çıkarak metnin türünü saptayabilmektedir (Hayward, 1994, s.412).

Tanımlama ve sınıflandırmaya eğilimi olan insanoğlu antik çağlardan günümüze değin her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da türler üzerine düşünerek çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirmiştir. Modernizmle birlikte durağan bir çizgi yerine canlı ve dinamik bir yapıya sahip olduğu keşfedilen edebi türlerin varlığı tartışmaya açılır; edebi türlerin ortadan kaldırılması gerektiğini iddia eden kuramcılar ile edebi türleri kalıplaşmış sınıflardan ziyade belirli mod, tarz veya aile olarak kabul eden kuramcılar karşı karşıya gelir. Edebiyat toplumla iç içe olan bir sanat dalıdır; toplumda yaşanan değişimler edebiyatta ve edebi türlerde etkisini hissettirir.

Antik çağlarda şiir ve tiyatro ile nutuk ve tarih gibi birkaç temel türden bahsedilirken 19.yüzyılda roman, eleştiri ve mektup gibi yeni türler doğar, modernizmle birlikte ise makale, deneme, fıkra ve senaryo gibi türler oluşur. Yeni türlerin ortaya çıkışıyla eski türler de büyük ölçüde değişime uğrayıp bazıları yok olurken bazıları da birbirinin içine geçerek yakınlaşır, bazı türlerden birtakım alt türler ortaya çıkar; tragedya türü kaybolurken dram ön plana çıkar, romanslar roman türüne dönüşür, deneme, öykü ve şiir türleri yakınlaşır, roman türünden anti roman gibi alt tür ortaya çıkar (Aytaş, 2006, s.?).

Edebi tür kuramlarında bütün türlere aynı mesafede yaklaşılmamıştır; Todorov’dan Derrida’ya, Jauss’tan Bakhtin’e kadar pek çok kuramcının roman türüne odaklanması diğer türlerin geri plana itilmesine yol açar; tarihsel açıdan romandan daha eski olmasına rağmen öykü türüyle ilgili kuramsal çalışmalar sayıca azdır. Kökleri sözlü kültür dönemine uzanan anlatısal türlerden biri olan öykü geçmişten bugüne değin yanı kalmayıp birtakım değişikliklere uğrayarak varlığını sürdürmüştür. Hakkında yapılan çalışma sayısının az olması, temel özellikleri ve sınırlarının belirlenememiş olması öykü türünü diğer türlerden daha fazla değişime açık hale getirir; *“Türsel anlamda en çok değişime uğrayan ve ilk örneklerinden en çok uzaklaşan edebî türlerden biri (Aslan, 2019, s. 2063) olan öykü türü ilk örneklerini 14.yüzyılda Boccaccio’nun Decameron başlıklı öykü kitabıyla verdikten sonra günümüze gelinceye kadar sürekli değişmeye devam eder; öykünün yaşadığı bu değişiklik farklı alt türlere bölünmesi yol açar.*

EDEBİ TÜRLER			
Anlatısal Türler			Anlatısal Olmayan Türler
Roman	Öykü		Şiir
	Uzun Öykü	Kısa Öykü	

Tablo 1: Edebi Tür Sınıflandırması

Edebi tür sınıflandırmasında uygulanacak nesnel ve nötr bir yöntem yoktur. Edebi tür kuramları tür sınıflandırmasına kuramcının yaklaşımı ölçüsünde bireysel katkı sağlar; kuramcılar roman, öykü ve şiir gibi ana türleri ayırt etme noktasında benzer görüşler bildirirken ara türler konusunda pek çok görüş farklılığıyla karşılaşırız; bir kuramcı tarafından ana tür olarak tanımlanan tür diğer kuramcı için alt tür veya üst tür olarak kabul edilebilir (Chandler, 2016, s.120). Bir ana türün alt türlerinin ortaya çıkışında farklı unsurlar göz önünde bulundurulmalıdır. Uzun yıllar boyunca Boccaccio’un etkisinde benzer örnekler veren öykü türü 19.yüzyılda Maupassant ve Çehov aracılığıyla ilk alt türlerini ortaya çıkarır; Maupassant’ın olay odaklı, düzenli olay örgüsü ile şaşırtıcı sonlu öykü örneklerine karşılık Çehov durum odaklı, düzensiz olay örgüsü ve olağan sonlu

öykü örnekleri yayımlar. Öykü türü tüm dünyada içerik ve biçim unsurlarına göre olay öyküsü ve durum öyküsü şeklinde iki alt türe ayrılır.

Bir ana türün diğer ana türden ayrılmasında veya bir ana türden farklı alt türlerin ortaya çıkışında hacimden temel sınıflandırma ölçütlerinden biri olarak faydalanılır; roman türünü öykü türünden ayırmak için başvurulmuş hacim uzun öykü ve kısa öykü alt türlerini sınıflandırmak için de kullanılır. Ancak romanı öyküden, uzun öyküyü kısa öyküden ayırt etmek için yalnızca hacim ölçütüne odaklanmak çoğu zaman başarısız bir denemeden öteye gidemez; sözcük veya sayfa sayısı ile yapılan hacim sınıflandırmalarda her zaman istisnaların olabileceği unutulmamalıdır. Bir alt türü diğer alt türlerden ayırt etmek için hacimden çok daha fazlası gerekmektedir; Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye*, Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness/Karanlığın Kalbi*, Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* başlıklı eserlerinin ait oldukları tür ile hacimleri birbirleriyle eşleşmemektedir (Çıraklı, 2010, s. 82).

İngilizce 'short story' teriminin çevirisi olan kısa öykü terimi kısa sıfatıyla kullanıldığı için öykü türünden yalnızca hacim farkıyla ayrıldığı izlenimi uyandırır ancak kısa öykü türünün diğer türlerle arasındaki ayrım hacimden çok daha fazladır; bu ayrım tür için küçük öykü veya modern öykü terimleri kullanıldığında daha fazla belirginleşir. Kısa öykü türünün bağımsız bir edebi tür olmadığı görüşü edebi tür kuramlarında öne sürülen bilgileri karşıladığı için çürütülmeye hazırdır. Lukács, Todorov, Fowler, Jauss ve Fishelov gibi edebi tür kuramcılarının tür sınıflandırmasıyla ilgili düşünceleri kısa öykü türüne uygulanabilir.

Modern toplum ile kısa öykü türünün ortaya çıkışı eş zamanlıdır; modern birey en iyi kısa öykü türüyle ifade edilir. Ana tür öykü ile ara tür kısa öykü ilişkisinde birtakım benzerlik ve farklılıklar vardır. Canlı ve değişime açık kısa öykü metinlerinde keskin kurallardan ziyade çeşitli yönelimler söz konusudur. Okuyucu kısa öykü metinlerine göre çeşitli beklenti ufukları oluşturur. Kısa öykü türü için aile benzerliği kuramı uygulanabilir; kurmaca düzyazı olduğu için roman ve öykü türleriyle aynı aileden olan kısa öykü türü biçimce de şiir türüyle benzerliğe sahiptir. Edebi tür kuramlarıyla ilgili

farklı görüşleri bünyesinde barındıran kısa öykü türü bağımsız edebi tür olarak incelenmelidir.

19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebi bir tür olarak ortaya çıkarak kurmaca örnekleriyle bütün dünyayı etkisi altına alan kısa öykü türünün kuramsal alt yapısı uzun süre eksik bırakılmıştır. Batı edebiyatlarında özellikle 1950'lerden itibaren yayımlanan kuramsal çalışmalarla kısa öykü kuramı oluşturulmaya çalışılır. Türk edebiyatında ise sınırlı sayıda olan kısa öykü çalışmaları çoğunlukla tarihi dönem incelediği için kuramsal yönünün ihmal edildiği gözlemlenir.² Bu çalışmada 1870'lerden 1960 yılına değin Türk edebiyatında öykü türüyle ilgili kaleme alınan kuramsal yazılar ele alındıktan sonra kısa öykü kuramına yoğunlaşmış; tanım, köken, kuramsal yaklaşımlar ve küçümsenme sebepleri üzerinde durularak kısa öykü türünün içerik ölçütleri ile biçimsel ölçütleri sıralanmış ve Türk öykücülüğünün farklı dönemlerine ait kısa öykü örnekleri üzerinde çeşitli incelemelerde bulunulmuştur.

² Türk edebiyatında kısa öykü türüyle ilgili kaleme alınan kitap ve tez çalışmaları şöyledir;
 Aliş, Ş. (1994). *Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 Aydın, H. (2008). *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimsel Enstitüsü.
 Erden, A. (2010). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
 Ertuğrul, C. (2012). *Servet-i Fünun Dergisinde Arka Planda Kalan Küçük Hikâye ve Mensur Şiirler (1896-1901)*. Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 Gümüş, S. (2008). *Öykünün Bahçesi*. İstanbul: Can Yayınları.
 Işık, S. (2010). *Türk Edebiyatında Hikâye Türü Üzerine Görüşler (1870-1928)*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 Mez, E. (2021). *Erken On Dokuzuncu Yüzyıl Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü Türü ve Gotik*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 Sayan Özer, S. (2018). *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*. Ankara: İmge Kitabevi.
 Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
 Yivli, O. (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Ankara: Günce Yayınları.

1.BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA KISA ÖYKÜ

1.1. ÖYKÜ TÜRÜNÜ TANIMLAMA GİRİŞİMLERİ

Türk öykücülüğünün kökenleri çok eskilere dayanmasına rağmen edebiyat tarihlerinde öykü türünün 19.yüzyılın sonlarında Tanzimat Edebiyatı ile başladığı dile getirilir. Edebi türlerle toplum arasında ilişki kuran Tanpınar’a göre düzyazı türlerinin biçim kazanması insan ve toplum üzerinde değişiklik yaratan Tanzimat Dönemi ile mümkün olur. Tanzimat Dönemi’nde kaleme alınan öykü ve roman gibi düzyazı türleri gereksiz süslerden arınarak insana kapı aralamıştır (1988, s. 33). Türk öykücülüğünde batılı anlamda ilk örnekler Tanzimat Edebiyatı’nda verilmiş olmasına rağmen bu dönemden daha önce de doğu geleneğinde öykü türünü karşılayan metinler de söz konusudur; *“Tarihimizin XIX. veya XX. yüzyılda başlamadığı gibi, hikâyemiz de 1870’te başlamamıştır; çünkü batılı hikâyemiz, doğulu hikâyemizle başlar”* (Aktunç, 1971, s.10).

Türk edebiyatında öykü türünün ilk izleri tahkiyeli anlatımın hâkim olduğu kısas, sîre, siyer, semîr ve makame gibi dini ürünlerde karşımıza çıkar; temelde gerçekleri aktarmayı amaç edinen bu ürünler öykü türünün köklerinin tarihle yakından ilişkili olduğunu gösterir. Nitekim öykü türünün İngilizce karşılığı olan ‘story’ sözcüğünün tarih anlamına gelen ‘history’ sözcüğünden türetilmiş olması batı edebiyatlarında da benzer bir gelişim süreci yaşandığını hissettirir. Tarihi gerçeklikle öğreticiliğin hedeflendiği tahkiyeli anlatım zamanla yerini hayal ve olağanüstülüğün ön planda olduğu metinlere bırakır; sözlü kültürle iç içe olan bu metinler geleneksel öykücülüğümüzün de başlangıcıdır. Türk öykücülüğünün kaynaklarıyla ilgili farklı görüşler söz konusudur. Hançerlioğlu’na göre batıda Boccaccio’nun *Decameron* kitabıyla başlayan öykü türünün Türk edebiyatındaki ilk kaynakları arasında *Dede Korkut Hikâyeleri* ile Köroğlu masallarından bahsedilmelidir; *Dede Korkut Hikâyeleri* ile Köroğlu masallarında ele alınan temalar antik çağ mitolojileriyle benzerlik göstermiştir (Hançerlioğlu, 1957, s.3).

Türk öykücülüğünün Tanzimat Dönemi öncesindeki izlerini roman türünü ele alan çalışmalarda buluruz. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman* (1936) başlıklı çalışmasında Tanzimat Dönemi'nde batılı öykü ve roman türleri ortaya çıkmadan önce var olan öyküleri 5 başlık altında sıralamıştır;

- 1.Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri
- 2.Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri
- 3.Halk arasında yazılışında okunan hikâyeler
- 4.Halk arasında ağızdan ağıza okunan hikâyeler
- 5.Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle soktukları hikâyeler (1985, s.39-40)

Divan edebiyatı geleneğine şiir türü tahakküm kurduğu için mesnevi gibi tahkiyeli anlatımların da nazım biçimiyle kurulduğu gözlemlenir ancak geniş hacimli olan mesneviler öyküden ziyade roman türünü çağrıştırmaktadır. Divan edebiyatında az sayıda olan sade nesir, seyahatname ve gazavatname gibi tahkiyeli anlatım içeren düzyazılar da öykü türünün öncülleri arasındadır. Türk öykücülüğünün en önemli kaynakları arasında ise fabl ve masal gibi metinler ile özellikle meddah hikâyeleri ile halk hikâyeleri karşımıza çıkar; Arap edebiyatı ürünlerinden *Binbir Gece Masalları* özellikle anlatım biçimiyle öykücülüğümüze tesir etmiştir.

Meddah hikâyeleri ve halk hikâyeleri batılı anlamda modern Türk öykücülüğü yolunda önemli bir merhaledir; belirli bir olay örgüsü ile kişi, zaman ve mekân ölçütlerini sağlayarak klasik öykü çizgisinin bütün şartları sağlayan ürünler kısa hacmi ve sade diliyle batılı öykü türünün prototipleridir.³ Meddah ve halk hikâyeleri Tanzimat Edebiyatı ile başlayan modern öykücülüğümüzde etkisini önemli ölçüde hissettirmeye devam eder; Gökalp Alpaslan (1999) kapsamlı çalışmasında, Tanzimat Edebiyatı metinlerinde sözlü kültür geleneğinden gelen pek çok unsur olduğu tespit etmiştir; aşk, macera, namus ve sadakat, esaret gibi konulardan çerçeve ve paralel anlatı kurgusuna, olay örgüsü yapısında aşkı başlatan ve engelleyen motiflere, olay örgüsünü sonlandıran motiflerden kahramanların temel özelliklerine değin çeşitli içerik ve biçim unsurlarında geleneğin önemli bir etkisi vardır.

³ Halk hikâyeleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Boratav, P.N. (1988). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikayeciliği*. İstanbul: Adam Yayıncılık. Elçin, Ş. (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sözlü kültür geleneğinden batı etkisindeki modern metinlere geçiş bir anda gerçekleşmez; geleneksel öyküden modern öyküye geçiş sürecinde ele alınması gereken birtakım eserler söz konusudur. Diplomat, şair ve yazar Giritli Ali Aziz Efendi tarafından kaleme alınan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (1797) başlıklı eser geleneksel öykü çizgisinden ayrılan çeşitli yeniliklere sahip olduğu için geçiş dönemi eserleri arasında sayılır. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* sade bir dile ile gerçekçi mekân tasvirleriyle dikkat çeker; 18.yüzyılda İstanbul'daki saray yaşamının ele alındığı metinde olağanüstülüklerle iç içe canlı bir anlatım bulunur (Kahraman, 2022, s.33).

19.yüzyılda toplumun her alanında görülen değişim ve yenilikler gerçekliğe verilen önemi arttırır; gerçekçi meddah ve halk hikâyelerinde artış görülürken batı edebiyatından ilk çeviri kurmaca eserlerle karşılaşırız. Osmanlı Dönemi'nin ilk öykü yazarlarından biri olan Emin Nihat Bey'in bölümler halinde yayımladığı *Müsâmeretnâme* (1871-1875) modern öyküye geçiş dönemi eserleri arasındadır. Farklı hacimlerdeki yedi öyküden meydana gelen *Müsâmeretnâme* bir arkadaş grubunun birbirine anlattığı ibret verici olayları ele aldığı için Boccaccio'un *Decameron* kitabına benzetilir. Divan edebiyatı, halk hikâyeleri ve batılı öykü anlayışının ilk izlerinin birlikte bulunduğu eserde gerçekçi konular, gözleme dayalı mekân tasvirleri, kahramanın fiziksel ve ruhsal özellikleri arasında kurulan ilişki gibi özellikler modern öyküye geçişin sinyallerini verir (Cevdet Kudret, 1977, s. 59-60). Türk edebiyatında öykü türünün ilk kuramsal yazıları ise pek çok alanda öncü bir isim olan Ahmet Mithat Efendi aracılığıyla verilir.

1.1.1. Tanzimat Dönemi

Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilan edilmesiyle her alanda baş gösteren yenileşme Türk edebiyatını da etkisi altına alır. Yüzünü Avrupa'ya dönen Türk edebiyatı batılılaşarak modern bir yapıya bürünmeye başlar. Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı yazısında modern Türk edebiyatının başlangıcını doğulu Türk toplumunun batı medeniyetiyle karşılaşmasıyla ilişkilendirerek sunmuştur; "*Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar*" (1977, s. 101).

Tanzimat'tan sonra özellikle Avrupa'da yaygınlaşmış olan öykü, roman, tiyatro ve eleştiri gibi modern türler edebiyatımızda görünür hale gelir. Geleneksel türlerden pek çok yönden farklı olan yeni türlere konu, kişi, zaman, mekân ve dil gibi unsurlara modern bir bakışla yaklaşılır. Tanzimat Dönemi ile birlikte kurmaca yazarlarımız öykü türüyle geçiş dönemi eserleri ile çeviri metinler aracılığıyla tanıştıktan sonra bir yandan öykü kitapları yayımlarken diğer yandan öykü türünü tanımlama girişimlerinde bulunarak kuramsal yazılar kaleme alır.

Tanzimat öncesinde tahkiye içeren bütün metinler için kapsayıcı bir kavram olarak kullanılan hikâye terimi Tanzimat Dönemi ile anlam daralmasına uğrayarak roman kadar geniş hacimli olmayan bir edebi türün de adı olur ancak hem tahkiyeli eserlerin geneli hem de batıdan gelen özel bir türün adı olarak aynı terimin kullanılması büyük bir terminoloji sorununun doğmasına yol açar. Türk edebiyatında 1870'lerden 1908'ler değin yayımlanan kuramsal çalışmaların çoğunda etkisini hissettiren terim karışıklığı II. Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren hikâyenin romandan ve diğer tahkiyeli örneklerden ayrı bağımsız bir edebi tür olarak yaygınlaşmasıyla görece netliğe kavuşur.

Ahmet Mithat Efendi öykü türünün kurmaca yönüyle ilgilenerek geleneksel öykü çizgisini sürdüren *Kıssadan Hisse* (1870) ile *Letaif-i Rivayat* (1870-1895) başlıklarında ilk telif öykü kitaplarını yayımlarken çeşitli gazete ve dergilerde de öykü türünü tanımlamak için uğraşır. Ahmet Mithat'ın 1873 ile 1876 yılları arasında çıkardığı *Kırkanbar* dergisinin 4.cüzünde yer alan “Hikâye Tasvir ve Tahlili” (1873) başlıklı makalesi edebiyatımızdaki ilk kuramsal öykü çalışmalarından biridir. “Hikâye Tasvir ve Tahlili” başlıklı makale, yazarın “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız”, “Romancı ve Hayat” gibi diğer birkaç yazısıyla birlikte Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil ve Zeynep Kerman tarafından hazırlanan *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III* (1979) başlıklı çalışmada Latin harflerine çevrilerek yayımlanmıştır.

Ahmet Mithat Efendi “Hikâye Tasvir ve Tahlili” yazısına Arap ve İran gibi şark edebiyatlarında eskiden beri var olan hikâye türünün Avrupa'da bir yüzyıldan beri bulunduğunu, memleketimizde ise henüz yeni doğduğunu belirterek başlar. Hikâye sözcüğüyle tahkiyeli türlerin tamamını kasteden Ahmet Mithat'a göre şimdiye kadar

memleketimizde neşredilen hikâyelerin bir arada incelenmesi hikâye türünün çeşitleri hakkında fikir vermez çünkü edebiyatımızda kaleme alınan bütün hikâyeler birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Ahmet Mithat edebiyatımızdaki hikâye örneklerini eleştirirken insanların hikâye kitaplarına bilimsel kitaplar kadar ihtiyacı olduğu belirterek türün önemini vurgular;

Halbuki bir cemiyet-i beşeriyenin hikâye kitaplarına fûnûn kitapları kadar ihtiyacı olduğu artık anlaşılmış ve erbâb-ı kalem o yola dahi sevk-i semend-i hâmeye mübâşeret etmiş olduğundan bu bâbda bazı usûl-i beyânı faideden hâli görülememiştir (1979a, s. 53).

Ahmet Mithat Efendi yazısında mudhik (güldürücü) ve mü’lim (üzücü) olmak üzere ikiye ayırdığı hikâye türünün kurulma şekilleri üzerine durur. Kurulma şekillerine göre dört kısımda incelenen hikâyeler arasında en aşağı tabaka olan birinci kısımda yalnızca bir kahramanın çeşitli vakaları karşımıza çıkar. Dilimizde yazılan bütün hikayeler bu kısma aittir. İkinci kısımdaki hikayelerde birden fazla kahraman söz 17 konusudur; bir olay birkaç kişi etrafından gelişir. Letaif-i Rivayat kitabındaki “Yeniçeriler” hikâyesini ikinci kısma örnek gösteren yazar birinci ve ikinci kısım hikayeleri yazmak için büyük bir yetenek gerekmediğini çeşitli sebepler açıklamaya çalışır.

Henüz dilimize tercüme edilmemiş üçüncü kısım hikayelerde okur yalnızca sonuca değil vaka parçalarındaki her bir kahramana odaklanır. Bu hikâyelerde her bir vaka kahramanının hal ve hareketlerini incelediği için hüküm verirken zorlanılır; üçüncü kısım hikâye yazarının kendi fikirlerini hikâye içine dahil etmemesi gerekir; inceleme ve hüküm verme hikâye kahramanları aracılığıyla gerçekleşmelidir. Ahmet Mithat’ın “*en âli tabaka*” (1979a, s. 56) olarak nitelendirdiği dördüncü kısım hikayelerde, birbirleriyle ilgisiz görünün vaka parçaları bir hikâye kahramanının sergüzeştiyle birbirine bağlanır; okumaya doyulmayan bu tür hikâyelere Alexandre Dumas’ın *Monte Cristo* örnektir; *Monte Cristo Kontu* romanı için hikâye terimini kullanması hikâye ve roman türleri arasında herhangi bir ayırım yapmadığının göstergesidir.

Ahmet Mithat geniş hacimli *Hasan Mellah* için hikâye terimini kullanırken *Hüseyin Fellah* için hikâye ve roman terimlerine birlikte yer vermiştir. Yazar hikâyeleri kuruluşlarına göre dört kısımda inceledikten sonra bütün hikâye türlerini yazmak için

uyulması gereken çeşitli özellikleri saniyen (ikinci) – salisen (üçüncü) – râbien (dördüncü) – hâmisin (beşinci) şeklinde sıralar. Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit* başlıklı çalışmasında, Ahmet Mithat'ın hikâye şartlarından şöyle bahseder;

- a) Hikâye ahlaki bir gaye gütmeli, sonunda kötüler cezalandırılmalıdır.
- b) Hikâyede tesadüflerin mümkün olduğu kadar az olması şarttır.
- c) Sonu intihar ile bitmemelidir.
- ç) Hikâye milli olmalı, yani ait olduğu milletin ahlakından ayrılmamalıdır.
- d) Hikâyelerde bilhassa konuşmalar sade bir dille yapılmalıdır (2009, s.58-59).

Ahmet Mithat Efendi ilk kuramsal çalışmasında yalnızca hikâye terimini kullanmakla birlikte türler arasındaki ayrım netleşmediği için hikâye teriminin hem öykü hem de roman türlerini karşıladığı görülür. Yazarın kaleme aldığı eserlerin neredeyse hepsinde hikâye ve roman terimleri sorunlu bir yapı arz etmektedir; *Letaif-i Rivayat* kitabında türden bahsederken hikâye terimini, hikâye yazarlığı ile hikâye yazma işinden bahsederken ise romancı ve romancılık terimlerini kullanır. Yazarın geçmişten gelen alışkanlıkları, türü roman terimiyle adlandırmasına engel olurken hikâyecilik işi ve mesleği söz konusu olduğunda romancı ve romancılık terimlerini benimser.

Ahmet Mithat *Şark Mecmua'sındaki* “Romancı ve Hayat” (1880) başlıklı yazısında edebiyat ile genel ahlak arasındaki ilişkiyi zarar ve fayda açısından ele alarak roman ve hikâye türlerini birlikte kullanır; “*Roman ve hikâyeler ahlak-i umumiye için muzır mıdır müfid midir?*” (1979b, s.64) Çalışmasında roman ve hikâye terimlerini çoğunlukla birlikte kullanan yazar her iki türün de insan topluluklarındaki genel ahlakı yansıtması gerektiğini belirtir (1979b, s.64).

Ahmet Mithat, *Tercüman-ı Hakikat* dergisindeki “Roman ve Romancılık Hakkında Mütâlâamız” (1890) yazısında roman türü ile Emile Zola ve realizmden bahsederken hikâye terimini yalnızca birkaç yerde kullanır. Yazarın “*ufak tefek romanlar veya tabir-i sahîh ile hikâyeler yani Frenkçesi nouvelle'ler yazmak*” (1979c, s.59) açıklaması dikkat çekicidir; kısa romanlar ile gerçek anlatımlı hikâyeler eşleştirilmiş, Fransızca karşılığı nouvelle olarak gösterilmiştir. Yazara göre kısa roman, gerçekçi hikâyeler ve nouvelle aynı türü karşılamaktadır. İlk kuramsal yazısında sadece hikâye terimini kullanan Ahmet Mithat ikinci yazısında roman ve hikâye terimlerini eş anlamlı şekilde birlikte ele almış,

son yazısında ise roman terimine ağırlık vermiştir. Yazar makalelerinde roman ve hikâye çeşitlerinden bahsederken içerik farklarını göz önüne alarak olay ve kişi sayılarına göre ayırma gitmiş ancak farklı isimler vermek yerine bütünüyle hikâye teriminin kapsayıcı gücünden yararlanmıştır; onun yazılarında küçük hikâye veya büyük hikâye gibi alt türler görülmez ancak kimi zaman kullandığı romancık terimiyle romanın alt türünü kastettiği düşünülebilir.

Ahmet Mithat öykü ve roman türlerine yönelik çeşitli dergilerde yazdığı kuramsal yazılarından başka 1307/ 1890 yılında *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* başlıklı bir eser yayımlar; Tercüman-ı Hakikat dergisinde tefrika edildikten sonra kitaplaştırılan eser roman türüne tarihsel bir bakış içerir. İletişim Yayınları (2003) ve Dergâh Yayınları (2014) tarafından Latin harflerine çevrilerek yayımlanan *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*'da roman türünün batıdaki gelişiminin yanı sıra kişisel düşünce ve görüşlerini de sunan Ahmet Mithat'ın diğer yazılarına kıyasla daha net olduğu görülür; roman ve hikâye terimlerini birbirleri yerine kullanmayı azaltmakla birlikte tamamen bırakmamıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin kuramsal yazılarında belirginleşen öykü ve roman arasındaki terim kargaşası Tanzimat Dönemi boyunca devam eder. Recaizade Mahmut Ekrem'e kıyasla geri planda kalarak edebiyat çevrelerinde pek tanınmayan Recaizade Mehmet Celâl 1290/1873-1874 yıllarında kaleme aldığı *Hayal-i Celâl* başlıklı eserinin türünü roman ve tasvirli hikâye şeklinde her iki terimini de bir arada kullanarak tanımladığı gözlemlenir. Uzun süre kayıp kalan *Hayal-i Celâl* Koç Üniversitesi (2017) tarafından Latin harflerine çevrilerek yayımlanmıştır.

Yalnızca eserleriyle değil fikirleriyle de Türk edebiyatında önemli bir isim olan Namık Kemal, *İntibah* (1876) başlıklı eserinin mukaddimesinde roman ile hikâyeyi aynı türün farklı dillerdeki karşılıkları olarak “*Fransız lisanında hikâyeye roman derler*” ifadesiyle açıklar; Namık Kemal'e göre türün dilimizdeki kullanımı hikâye iken Fransızcadaki karşılığı romandır. Yazarın tiyatro türünü ele aldığı “Mukaddime-i Celâl” (1297/ 1880) yazısında ise roman terimiyle başladığı yazıyı hikâye terimiyle devam ettirdiği gözlemlenir (Polater, 2018, s.138-140).

Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal’de olduğu gibi dönemin diğer yazarları da bir yandan kurmaca örnekler verirken diğer yandan kuramsal yazılar kaleme alır. Bu dönemdeki kuramsal yazıların çoğunun kurmaca eserlerin ön sözlerinde bulunduğu tespit edilmiştir. Tanzimat Dönemi’nin çok yönlü sanatçısı Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası* (1896) ile edebiyatımızda romancılığıyla ön plana çıkmasına rağmen öykücü ve eleştirmen kimlikleri de söz konusudur. Yazarın *Muhsin Bey Yâhut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* ile *Şemsa* başlıklı iki öykü kitabı vardır⁴; ilgili öyküler ilk kez Millî Eğitim Bakanlığı tarafından *Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri 3* (1997) kitabında yayımlanmıştır. Ekrem’in öyküleri içeriklerinden ziyade ön sözleriyle dikkatleri celbeder; özellikle 1307/1890’da İsteban Matbaası’nda neşredilen *Muhsin Bey Yâhut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* başlıklı ilk öykü kitabı ön sözüyle Türk edebiyatında öykü türünün ilk kuramsal çalışmaları arasında sayılır.

Recaizade Mahmut Ekrem öyküsünün “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütâlâa” başlıklı ön sözünde öncelikle hikâyeye verilen önem üzerinde durur; Fransa’da novelle ve conte ile gelişim gösteren hikâye yalnızca büyüklerini düzenlemekten aciz olanların değil büyük ediplerin de rağbet ettiği bir türdür. Hikâyeyi alt türlere bölerek büyük hikâye ve ufak hikâye şeklinde ikiye ayıran Ekrem büyük ve ufak hikâyeler yazmanın zor yönlerinden bahsederek çeşitli örnekler verir; tatsız ve ahenksiz ayrıntı yığınlarının yer aldığı 300 sayfalık büyük hikâye ile açıklanması gerekli önemli ayrıntıların ihmal edildiği küçük hikâye benzer oranda tatsızdır. Yazarın büyük hikâye örneği olarak verdiği sayfa sayısından aslında roman türünü kastettiği anlaşılmaktadır.

Kuramsal bir ön sözde dahi güzel sanatlara duyduğu sevgiden ödün vermeyen Ekrem teşbih sanatından faydalananarak büyük hikâyeyi bir tabloya, ufak hikâyeyi ise bir minyatüre benzetir. Büyük hikâye bir tablo gibidir; hikâye yazarı ressam gibi şekiller, boyalar ve renkler üzerinde özgürce dolaşabilir. Ufak hikâye ise büyük hikâyeden çok farklıdır. Taslağı olmayan ufak hikâyenin üzerinde fazla oynama yapılamaz;

⁴ Recaizade Mahmut Ekrem’in *Saime* başlıklı öykü kitabı daha olduğundan bahsedilmektir ancak *Saime* hacim ve yapı bakımından öyküden ziyade roman türü kapsamına girmeye daha uygundur. 1314/1898 yılında *İkdam* gazetesinde tefrikası sırasında sansür yüzünden yarım kalan *Saime*, Koç Üniversitesi (2018) ve Sapiens Yayınları (2022) tarafından roman türüne dahil edilerek yayımlanmıştır.

İkinci nev hikâye ise bir (minyatür-miniature)dür. Bunun öteki gibi taslağı olamaz...Üzerinde de o kadar oynanamaz. Matlûb olan nefaset ve letafet def'aten verilemez ise artık ondan hayır yoktur atmalı. Onu için bu daha güç değilse bile daha naziktir (Sazyek, 2008, s. 239).

Recaizade Mahmut Ekrem'in ufak hikâye için verdiği bilgiler kısa öykü türünün kuramsal alt yapısının edebiyatımızdaki ilk yansımalarından biridir. Ufak hikâye türünde önemli ayrıntıların ihmal edilmesinin zararlı sonuçları ile üzerinde fazla oynanmaması gibi nitelikler modern kısa öykü türüyle benzerlik göstermektedir. Ekrem'in öz sözünün sonunda hikâye yazmaya ufaklarından başlamasının daha kolay görüldüğü açıklaması pek çok yazar tarafından tekrarlanacaktır; kısa öykü türü uzun yıllar boyunca büyük hacimli romanlara geçmeden önce acemiliğin atıldığı bir alan olarak görülecektir.

Ekrem Alem Matbaası'nda 1313/1896 yılında yayımladığı *Şemsa* başlıklı öykü kitabının ön sözünde ise her gün yüz binlercesiyle karşılaşılan, herhangi bir önemi bulunmayan sıradan bir olayı anlatacağını belirterek öykü türünü olağanüstülükle iç içe olan geleneksel anlayıştan uzaklaştırır. Ekrem'in ön sözünde öyküsünün konusunun sıradan olduğundan bahsetmesi önemlidir. Yazar ön sözünün devamında “*fakat benim için nasılsa bir fâcia hükmünü aldı*” (Parlatır, 1995, s.217) ifadesiyle anlatacaklarının kendi başından geçen olaylar olduğunu hissettirir. Öykünün ön sözü, modern kısa öykü türünde sıklıkla karşılaştığımız sıradan konu ve otobiyografik unsur ilişkisini göstermektedir.

Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem kuramsal yazılarıyla modern kısa öyküye ulaşma yolunda birer basamak oluştururken Sami Paşazade Sezai modern kısa öykü türünün edebiyatımızdaki öncüsü kabul edilir. *Sergüzeşt* (1888) romanıyla tanınmakla birlikte öyküleri, hatıraları, gezi yazılar, tercüme ve makaleleri de bulunan Sami Paşazade Sezai'nin ön sözünden öykü metinlerine değin her yönüyle yenilikçi olan *Küçük Şeyler* başlıklı eseri Türk edebiyatının ilk modern kısa öykü kitabı sayılmaktadır. *Küçük Şeyler* öykü kitabının 1309 /1891 yılında Matbaa-i Ebuzziya'da “milli roman” namıyla cep romanları serisi içinde yayımlanması ise edebi tür kargaşasının devam ettiğini açık bir göstergesidir (Özgül, 1984, s.50). Zeynep Kerman tarafından *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye – Hatıra – Mektup ve Edebi Makaleleri* başlığıyla Latin harflerine aktarılarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nce yayımlanan *Küçük*

Şeyler, “Mukaddime” başlıklı ön sözüyle dönemindeki diğer metinlerden farklı olduğunu hissettirir;

“Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin? Âlem- i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebîni böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir” (Sezai, 1981, s.1).

Sami Paşazade Sezai’ye göre dünyadaki bütün küçük şeyler önemlidir; büyük bir güneş sistemini anlatmak ile küçük bir böceğin kalbini açmak arasında herhangi bir fark yoktur. Basit, sıradan ve önemsiz gibi görünen küçük şeyler esasında çok kıymetli olabilir. Yazar mukaddimesinin devamında romanların artık tuhaf söylentiler yerine bilime, bilgiye, deneyim dayandığını ve şiirsel bir üslupla yazıldığını dile getirirken roman terimini öykü türünü de kapsayacak şekilde kullandığı görülür. Sezai’nin mukaddimesi kurmaca düzyazılardaki konu ve içeriğin yanı sıra dil ve üslupla ilgili de çeşitli bilgiler sunar. Yazar, Tanzimat nesrinin Arapça ve Farsça tamlamalarla yüklü bir dile sahip olmasından dolayı eleştirildiğinden bahsederek dönemdeki dil anlayışlarının değiştiğini anlatmak ister. *Küçük Şeyler*’in dili ise eleştirilen dil özelliklerinden çok farklıdır. Yazar eserinin dilinin özelliklerinden şöyle bahseder; “*şeffaf, hassas, bî-karar, hatta bazı cihazlarda nâlândır*” (Sezai, 1981, s.1) Sezai, bir solukta yazdığı *Sergüzeşt*’in aksine *Küçük Şeyler*’i soluk alıp molalar vererek kaleme aldığını belirterek mukaddimesini tamamlar.

Küçük Şeyler’in mukaddimesi modern kısa öykü türüne ait birçok özellikten bahsettiğinden Türk edebiyatındaki ilk kuramsal kısa öykü yazılarından biri olarak değerlendirilir. Canbaz mukaddimeyi “*manifesto*” (2004, s. 68) olarak nitelemiştir. Mukaddimedeki sıradan ve basit konuları ele alma, insan gerçekliğe odaklanma, sade ve açık bir dil kullanma, şiirsellikten faydalanma gibi özellikler modern kısa öykü türünün ölçütleriyle neredeyse aynıdır: “*Sami Paşazade Sezai, yazdığı hikâyeler kadar seçtiği isimle de farklılığı ortaya kor. İngilizlerin ‘short story’, Fransızların ‘nouvelle’ dedikleri hikâyenin ‘küçük şeyler’ olduğunu fark eden bir dikkattir bu*” (Törenek, 1998, s. 139).

Sezai’nin *Küçük Şeyler* mukaddimesinde sunduğu kuramsal bilgiler ile öyküleri birbirleriyle uyumludur; “Bu Büyük Adam Kimdir?”, “Hiç”, “Kediler”, “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”, “Düğün” ve “Pandomima” başlıklı altı kısa öykü ile “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” başlıklı bir mensure ve Alphonse Daudet’den çevrilen “Arlezyalı” başlıklı bir

tercümenin bulunduğu kitaptaki kısa öyküler mukaddimede verilen kuramsal bilgilerin kurmaca karşılıklarıdır; hacimce kısa olan öykülerde incir çekirdeğini doldurmayacak küçüklükte basit ve sıradan konular bulunmaktadır. Yazar kimi zaman romantik hayaller ve tesadüflere düşse de realist kalmaya özen gösterirken kullandığı dil süslü ve ağdalı değil açık ve anlaşılırdır.

Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası olan *Küçük Şeyler* uzun yıllar boyunca kimsenin dikkatini çekmez. Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* başlıklı çalışmasında *Küçük Şeyler* için şunları söyler; “*Küçük Şeyler* yazarın küçük hikâyelerini toplar. Bunların Batı tekniğinde yapılmış ilk Türkçe denemeler arasında olmaktan başka mühimsenecek bir değerleri yoktur” (1979, s. 60). *Küçük Şeyler*’in değeri 1980’lerden sonra ortaya çıkar; Özgül’ün *Küçük Şeyler’de Fiktif Yapı* (1984) başlıklı çalışması birçok çalışma için öncüdür. Türk edebiyatının ilk kısa öykü kitabı olan *Küçük Şeyler* yazıldığı tarihten çok daha ileri bir zamana ait olup getirdiği yeniliklerle Tanzimat öykücülüğünü değiştirerek konusu, dili ve tekniğiyle Tanzimat Dönemi’nin son kuşağı ile Servet-i Fünun Dönemi arasında bir köprü görevi görmüştür (Özgül, 1984, s.49). Günümüzde hak ettiği değere kavuşmuş olan *Küçük Şeyler* Türk edebiyatında modern kısa öykü türü üzerine okuma ve araştırma yapanların yöneldiği ilk kaynaklardan biridir.

Sami Paşazade Sezai *Küçük Şeyler* ile öykü türünde yarattığı devrim ve yeniliği sonraki öykülerinde devam ettiremez. *Rumuzû'l-Edeb* (1898) ve *İclâl* (1924) başlıklı eserlerine anı ve gezi yazısı ve makale gibi farklı türlerin yanı sıra öyküler de eklemiştir. *Rumuzû'l-Edeb*’de “Bedia Hanım”, “Yarın”, “Anneciğim”, “Mösyö Epikür’ün Seyahati”, “O Büyük Siyah Gözler” ve “Mihriban” başlıklı altı öykü ile *İclâl*’de aynı başlıklı bir öykü vardır; romantizm etkisiyle hayal ve tesadüfler fazla olduğu bu öykülerin çoğu trajik sonla bitmiştir.

1.1.2. Ara Nesil Dönemi

Tanzimat Dönemi’nde Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Sami Paşazade Sezai ile örnekleri verilen öykü türü Ara Nesil Dönemi’nde önemli gelişme kaydeder. İlk kez Mehmet Kaplan’ın doçentlik çalışmasında karşımıza çıkan Ara Nesil Dönemi Tanzimat ile Servet-i Fünun’u birbirine bağlayan köprü işleviyle çeşitli

araştırmacılar tarafından ele alınarak incelenmiştir. 1885-1896 yılları arasını kapsayan Ara Nesil Dönemi'nde gazete ve dergi sayılarının çoğalmasıyla şiir, öykü ve roman gibi farklı pek çok türde kurmaca örnekler kaleme alınırken kuramsal yön geri planda kalır.

Ara Nesil yazarları çoğu zaman edebi türlere ait bilgi vermek veya tür tartışmalarına girmek yerine yalnızca kurmaca metin kaleme almayı tercih eder. Gazete ve dergilerde şiir, roman ve tiyatro türlerine dair birtakım yazılar yayımlanırken öykü türü geri planda kalır. Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mustafa Reşit, Ermenekli Hasan Rüştü ve Vecihi gibi Ara Nesil Dönemi yazarlarında kurmaca örneklerin fazlalığına karşılık kuramsal yazıların azlığı dikkat çeker.

Ara Nesil Dönemi'nde terminoloji sorununun devam ettiği gözlemlenir; öykü türü süreli yayınlarda fıkra, lâtife, küçük roman gibi farklı terimlerle ifade edilmiştir. Bu dönemde meddah tarzı anlatım birlikte olayın ön plana çıkması ve kahramanların iç dünyalarının önemsenmemesi gibi geleneksel öykü anlayışının izleri devam ederken yenileşme belirtileri de gözden kaçmaz. Özellikle 1890 yılından sonra kaleme alınan öykülerde anlatıcının öykü içindeki hakimiyeti azalırken kahramanların ruh halleri ele alınmaya başlanmaktadır. Öykü konuları ise çoğu zaman romantizm akımının etkisinde aşk, evlilik ve ölüm gibi bireysel temalarla yüklüdür.

Memiş Baytimur, “Ara Nesilde Hikâye” başlıklı çalışmasında, 1880-1901 yıllarına yaydığı Ara Nesil Dönemi'nde, *Hâzine-i Evrâk*, *Hazine-i Fünûn*, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Maârif* ve *Malûmât* gibi süreli yayınlarla birlikte kitap halinde basılan toplam 388 telif öykü bulunduğunu tespit eder; Ara Nesil Dönemi'nde en çok öykü Mehmed Celâl tarafından yazılmıştır ve onu Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mustafa Reşit, Ermenekli Hasan Rüştü, Vecihi, Ali Kemal ve Nabizâde Nazım takip etmiştir (2018, s. 42).

Nabizâde Nazım sayıca az öykü kaleme almasına rağmen kuramsal yazılarıyla Ara Nesil topluluğu içinde üzerinde durulması gereken en önemli yazar olarak karşımıza çıkar. Nabizâde Nazım kurmaca eserlerin ön sözlerini kuramsal çalışma alanı kullanarak Tanzimat Dönemi'nden kalan geleneği devam ettirir. Şair ve yazarlığıyla ön plana

çıkmasına rağmen bilimsel ve öğretici kitaplar da kaleme almış olan Nabizâde Nazım kısa ömrüne rağmen hem öyküleri hem de öykü ön sözleriyle kısa öykü türüne önemli katkılar sağlamıştır. Nabizâde Nazım'ın en önemli eseri 1307/ 1890 yılında Kasbar Matbaası tarafından yayımlanan “Karabibik”tir. Yazar “Karabibik” eserinin “Kaarime” başlıklı ön sözüne realist bir roman yazdığını belirterek başlar; *“Hakîkiyyûn mesleğinde yazılmış roman mütâlâa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim”* (1961, s. 63).

Pek çok kaynakta “ilk köy romanı” ibaresiyle sunulmasına rağmen hacim ve yapısı göz önüne alındığında uzun öykü olarak kabul edilmesi gereken “Karabibik” döneminde yazılan diğer öykülerden farklıdır. Nabizâde Nazım “Karabibik” öyküsünün ön sözünde, Emile Zola ve Alphonse Daudet gibi natüralist yazarları insanların sürekli kötü yönlerini yazdıkları gerekçesiyle eleştirdikten sonra kendi eserinin ne derece gerçekçi olduğu yorumunu okuyuculara bırakarak içerikle ilgili bilgi vermeye yönelir. Ön sözde dikkat çeken en önemli nokta yazarın öykü metnine içine duygu ve düşüncelerini katmadığını vurgulamasıdır;

Vukuata kendi hissiyât ve mütâlâatını hiçbir vechle katmamak hakîkî romancının vezâif-i esâsiyesinden olmakla hikâyeye hep o sûrette yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütâlâalar hep eşhâs-ı vak'ayı kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söyletmek kavâid-i mevzuadan olduğu cihetle ben de mükâlematı o sûreti tabiiyesinde zabt ve kaydeyledim (Nabizade Nazım, 1961, s.64).

Nabizâde Nazım'ın realist romancılar gibi duygu ve düşüncelerini bilinçli şekilde öyküye dahil etmeyip yalnızca gözlemlerini aktarması Ahmet Mithat Efendi ve Rezaizade Mahmut Ekrem gibi Tanzimat yazarlarında görülmeyen yeni bir özelliktir. “Karabibik” kuruluşunun yanı sıra dil ve üslubuyla da yenidir; öykü dönemindeki abartılı ve süslü üslup özelliklerine karşılık günlük konuşma diline yakın sade bir dille yazılmıştır. Sıradan bir köylünün sıradan yaşamına odaklanan öykünün olay örgüsünde tesadüflere ve büyük olaylar bulunmaz. Lekesiz'e göre Türk edebiyatında önemli bir yeri bulunan eser *“hikâyeden öyküye geçişte mihenik taşı”* (2006, s.123) işlevi görür. Lekesiz'in hikâyeye sözcüğü ile geleneksel tahkiyeyi, öykü sözcüğüyle ise modern kısa öyküyü temsil ettiği görülür. “Karabibik” geleneksel çizgiden modern öyküye geçişte önemli bir aşama olarak hafızalarda yer edinir.

Nabizade Nazım “Karabibik” öyküsünde gösterdiği başarı ve yeniliği diğer öykülerinde sürdüremez. Yazarın “Karabibik” (1890), “Yadigarlarım” (1886), “Sevda” (1891), “Hala Güzel” (1891), “Haspa” (1891) ve “Seyyie-i Tesâmüh” (1892) başlıklı öykülerini Latin harflerine aktarıp Dün-Bugün Yayınevi tarafından *Hikâyeler-Külliyat II* (1961) başlığıyla yayımlayan Aziz Behiç Serengil üç öyküye ulaşım sağlayamadığından bahseder (1961, s. VIII). Yazarın “Bir İftirak”, “Bir Hatıra,” “Zavallı Kız”, “Sohbet-i Şebâne” başlıklı öyküleri de Dergâh Yayınları (2015) tarafından basılmıştır. Murat Kacıroğlu ve Himmet Uç, Nabizâde Nazım’ın “Enginde” ve “Bir Fakir Aile” başlıklarında *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanmış iki öyküsü daha olduğu görüşündedir.⁵ Sabahattin Çağın ise bahsedilen iki öykünün Nabizâde Nazım’a ait olduğuna dair kesin deliller bulunmadığı belirtmiştir (2020, s. 120-121).

Nabizâde Nazım’ın realizmden izler taşıyan basit kuruluşlara sahip öykülerinin neredeyse hepsi romantik unsurlarla içe içedir; öyküler arasından “Haspa” başlıklı öykü ise ön sözülle dikkat çekerek diğerlerinden ayrılır. Nabizâde Nazım 1308/1891 yılında Kasbar Matbaası tarafından yayımlanan “Haspa” öyküsünün “Kâri’nime” başlıklı ön sözüne, okuyucularına milli bir hikâye sunduğunu belirterek giriş yapar. Yazarın hem “Karabibik” hem de “Haspa” öykülerinin ön sözlerinin “Kâri’nime” hitabıyla başlaması, okuyucularına seslenmek için eserlerinin ön sözlerini kullandığının göstergesidir; iletişim seçeneklerinin sınırlı olduğu dönemlerde yazar ve okuyucuyu buluşturma işlevi ön sözler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Nabizâde Nazım “*milli bir hikâye*” takdiminden sonra tereddütleri ortadan kaldırmak için eserinin türünün hikâye olduğunun altını çizer. “Zavallı Kız”, “Bir Hatıra” ve “Hala Güzel” gibi “Haspa”nın da hikâye türüne ait olduğunu belirten yazar türün Fransızca karşılığı olarak *nouvelle* terimini vermiştir.

Nabizâde Nazım öyküsünün ön sözünde “*Hikâye ile romanın farkı vardır*” (1961, s.133) ifadesiyle iki tür arasındaki farkı açıklamaya girişir. Romanda bir olay detaylı şekilde aktarılırken olay ve kişiler okuyucunun beğeni ve duygularını çekmek için kullanılır. Olayın yalnızca aktarılmasından ibaret olan hikâye türünde ise uzun uzun açıklama ve

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kacıroğlu, M. (2004). “Nabizade Nazım’ın Hikayeleri. *Türkiyat Araştırmaları*. Cilt 2, Sayı 25, s. 81-97. Uç, H. (2007). *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ayrıntılara tahammülü yoktur. Yazar hikâye türünün tanımını roman üzerinden yaparak hikâyeyi romanın özeti olarak niteler;

Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfiâlât-ı şedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse bir kaç sahife içinde söyleyip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da mârifet vukuuâtın canlı noktalarını tefrîk ve intihâbdadır (Nabizade Nazım, 1961, s.133).

Nabizâde Nazım'ın öykü tanımını roman türü üzerinden yapması Türk edebiyatında 1890'lı yıllarda roman türünün egemen olduğunu gösterir. Yazar roman ve öykü türlerini birbirinden ayırırken iki tür arasındaki içerik ve hacim farkı üzerinde durur; romanda ayrıntılarıyla sunulan olaylar okuyucunun ilgisini çekerken öykü sınırlı hacmiyle büyük değişiklikler ve ayrıntılardan uzak durması gerekir. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Muhsin Bey Yâhut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* öyküsünün ön sözünde önemli ayrıntıların ihmal edilmesinin ufak hikâyeyi tatsızlaştıracağı düşüncesini Nabizâde Nazım da paylaşır; hikâye türünde asıl yetenek olayların can alıcı noktalarını bulup seçebilmektir. Yazar roman ve öykü türleri arasındaki fark üzerinde dururken öyküyü alt türlerine ayırmaz. Onun gözünde uzun öykü ile kısa öykü arasında herhangi bir fark yoktur.

Çağın ise yazarın öykülerini yayıma hazırlarken kısa öykü ile uzun öykü arasında ayırım yapar; on sayfayı bulmayan “Bir İftirak” ve “Sohbet-i Şebâne” adlı metinleri kısa öykü, diğerlerini ise uzun öykü olarak değerlendirir. Birkaç arkadaşın buluşup eğlenmelerini ele alan “Sohbet-i Şebâne” öyküsü entrika ve merak unsurunun bulunmamasıyla dönemindeki diğer öykülerden ayrılır. Yazarın “*Binaenaleyh sohbet-i şebâne makalesinin tahririne şüru' eyledik*” şeklinde birinci çoğul şahıs anlatıcısıyla metnin içine dâhil olarak öykünün türünün makale olduğunu belirtmesi ilginçtir (Çağın, 2020, s. 121-122).

Nabizâde Nazım her ne kadar kısa öykü ve uzun öykü türlerini ayırmamış olsa da tür karmaşasının yoğun yaşandığı bir dönemde roman ve öykü türlerini kesin çizgilerle ayırdığı için öncü bir isimdir. Yazar öyküsünün ön sözünde tür ayrımı üzerinde durduktan sonra içerik ve öykü kişileriyle ilgili bilgi verir; Haspa lakaplı Şâhinde ile Behzat'ın ruhsal özelliklerini fizyolojileriyle ilişkilendirerek açıklaması realizmin nedensellik ilkesine bağlı olduğunu göstermektedir.

Nabizâde Nazım'ın öyküleri ön sözleriyle birlikte dil ve üslup yönünden de üzerinde durulmaya değerdir; öykülerinde çoğu zaman süsten uzak sade bir dil kullanmaya özen gösteren yazarı dönemindeki diğer yazarlardan ayıran özelliklerden biri anlatıcı tercihidir. Nabizâde Nazım, Tanzimat Dönemi'nde sıklıkla kullanılan her şeyi bilen üçüncü tekil hâkim anlatıcı anlayışını, “Yadigarlarım” ve “Bir Hatıra” başlıklı öykülerinde birinci tekil kahraman anlatıcıya dönüştürerek öykü tekniğinde yeni yöntemler dener. 1890'larda birkaç öyküde görülen kahraman anlatıcı 1950'lerde kısa öykü türünün temel anlatıcısı olarak kabul edilir; modern kısa öykü türünün her şeyi bilen anlatıcıya uygun düşmediği su götürmez gerçeklerden biridir.

Türk edebiyatında çoğunlukla şairliğiyle tanınırlık kazanmış olan Mehmed Celâl Ara Nesil Dönemi'nde roman ve öykü türlerinde örnekler vermiş, eleştiri yazıları yayımlamış üretken bir yazardır. Mehmed Celâl kaleme aldığı yüzlerce öykü metniyle, öykü türünün romandan ayrılarak gelişip yaygınlaşmasına destek olmuştur. Ara Nesil Dönemi'nde yayımlanan öykülerin %22'sini yazarın tek başına yazdığı tespit edilmiştir (Memiş Baytimur, 2018, s.43). Mehmed Celâl'in sayıca çok olan eserleri hacim bakımından benzerlik göstermektedir; romanları, uzun öyküleri ve kısa öyküleri arasında hem hacim hem de konu bakımından belirgin farklar yoktur.

Mehmed Celâl'le ilgili yapılan çalışmalarda birlik bulunmadığı tespit edilmiştir; aynı eser farklı edebi türler içinde değerlendirilmiştir. Günümüzde büyük bir kısmı eski harfli metinler olarak kalan öykülerinin yalnızca birkaçının Latin harflerine aktarılarak yayımlandığı tespit edilmiştir. Kurgan Edebiyat tarafından Nurcan Şen'in aktarımıyla yazara ait dokuz metin *Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları* (2014) başlığıyla yayımlanır. Lakin Yayınları tarafından ise Umut Düşgün'ün aktarımıyla Mehmed Celâl'in on bir kısa öyküsü *Hikâyeler* (2019) başlığıyla, dokuz roman ve uzun öyküsü ise *Romanlar ve Büyük Hikâyeler* (2020) başlığıyla 2 cilt halinde yayımlanır.

Mehmed Celâl kısa öykülerinde, romanları ve uzun öykülerindeki gibi aşk, ihanet, intihar ve yalnızlık gibi belirli konuları işlerken dramatik olayların baskın olduğu basit bir olay örgüsü kullanır. Öykü kişileri ise çoğunlukla psikolojik derinlikten yoksun zayıf çizilmiş tiplerdir. Yazarın kısa öykülerinin sahip olduğu özellikler popüler kısa öykü örneklerini

çağrıştırmaktadır. 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra Amerikan edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da Mehmed Celâl aracılığıyla kısa öykü türünde ticari kaygının önde olduğu, sanatsal yönün geri plana itildiği örnekler verilmiştir.

Mehmed Celâl kısa öykü türünün kurmaca yönünün yanı sıra kuramsal yönüyle de ilgilenmiştir. 1312/ 1894-1895 yılında Matbaa-i Safâ ve Enver’de basılan *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri* başlıklı çalışması Ara Nesil Dönemi’nin en kapsamlı kuramsal kaynakları arasında yer alır. Safiye Akdeniz tarafından Latin harflerine aktarılarak Kriter Yayınevi’nce yayımlanan *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri* (2020) edebiyat tarihi, eleştirisi ve kuram kitabı işleviyle Recaizade Mahmut Ekrem’in *Talim-i Edebiyat* başlıklı eserinin etkisiyle kaleme almıştır (2020, s. xiv).

Dokuz bölümden meydana gelen *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri*’nde Osmanlı edebiyatı, üslup terimleri ve edebi sanatlar, nesir ve roman türleri, nazım biçimleri, aruz ölçüsü ele alınmıştır. Mehmed Celâl “Aksâm-ı Muharrerât/ Yazı Bölümleri” başlıklı üçüncü bölümde mektup, tezkire, makale ve tarih gibi nesir türlerinden bahsettikten sonra “Büyük Hikâyeler ve Aksâmı” kısmında roman türü üzerinde durarak roman yazma ve okumanın amacını sorgular. Yazarın büyük hikâyeler başlığı altında roman türüne odaklanması, türler arasındaki müphemliğin sürdüğünü gösterir. Ona göre roman ve büyük hikâye türleri arasında herhangi bir ayrım bulunmamaktadır.

Mehmed Celâl, “Büyük Hikâyeler ve Aksâmı” başlığında roman türünü ele aldıktan sonra “Küçük Hikâyeler” başlığı altında kısa öykü türü üzerinde durur. Yazarın roman ve uzun öykü türlerini aynı başlık altında, kısa öykü türünü ise ayrı bir başlıkta incelemesi önemlidir; 1894-1895 yıllarında kısa öykü türünün roman ve uzun öyküden farklı bağımsız bir tür olduğu fark edilmiştir. Mehmed Celâl çalışmasında ilk olarak kısa öykünün sınırlı hacmi sebebiyle maddi yönden uzun öykülerde olduğu gibi her şeyi içine alamayacağını ancak anlam bakımından çok büyük konu ve meseleleri bünyesinde toplayabileceğini belirtirken Alexandre Dumas’ın *Monte Cristo Kontu* ile Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellah* romanlarını uzun öykü türüne örnek gösterir;

Küçük hikâyeler maddeten büyük hikâyeler kadar hemen her şeyi ihtivâ edemezse de ma'nen pek büyük mesâili câmi olur ki bunların hemen her satırı Monte Cristo, yâhut Hasan Mellah gibi -büyük ve hayâlî- bir hikâye teşkiline medâr olur (Mehmed Celâl, 2020, s.127).

Mehmed Celâl'e göre kısa öykü türünün her bir satırı, uzun bir öykünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır; yoğunluk ve derinliği fazla olduğu için kısa öykünün etkisi diğer türlere kıyasla daha fazladır. Yazar görüşünü kanıtlamak için iki Fransız romancıdan örnek vererek karşılaştırma yapar; popüler romancı Xavier de Montépin'in *Simone et Marie/Simon ve Marie*⁶ romanı yüzlerce sayfadan oluşmasına rağmen okuyucu üzerinde hiçbir tesir uyandırmaz, oysa Georges Ohnet'in az sayfadan oluşan bir eseri hissettirdikleri açısından büyük öneme sahiptir.

Mehmed Celâl, kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünün yan sıra şiir türüyle olan ilişkisinin de bilincindedir. Kısa öykülerin şiirsel bir anlatıma sahip olduğunu dile getirir; “*Küçük hikâyeler, ekseriyâ, pek şâirâne bir ibâre ile başlar*” (2020, s.128). Pek çok şiir kitabı bulunan yazarın özellikle kısa öykülerinde şairliğini ön plana çıkardığı gözlemlenmiştir. Mehmed Celâl geniş kapsamlı çalışmasında küçük bir alan ayırdığı kısa öykünün yoğunluk ve şiirsellik özelliklerine değinerek türün kuramsal yönüne önemli bir katkı sağlamıştır. Yazar “Küçük Hikâyeler” başlıklı bölümünü Ahmet Rasim'in *Endişe-i Hayat* başlık öyküsünün giriş bölümüne yer vererek bitirir. Ancak Ahmet Rasim'in 50 sayfadan fazla olan *Endişe-i Hayat* öyküsü kısa öykü türünden ziyade uzun öykü türüne daha uygundur.

Ara Nesil Dönemi'nde Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mustafa Reşit, Ermenekli Hasan Rüştü, Vecihi ve Ali Kemal gibi yazarlar da basit yapılı, kolay okunan uzun ve kısa öykü örnekleriyle popüler öykü geleneğine katkı sağlarken türün kuramsal yönü geri plana itilir. Türk edebiyatında fıkra yazıları ve gazeteciğiyle ön plana çıkan Ahmet Rasim yüz yirmi civarı kısa öyküsü ile öykü türünde çok sayıda örnek vermesine rağmen öykünün kuramsal yönüyle ilgili bilgi vermekten kaçınan yazarlardan biridir.

⁶ Ahmet Mithat Efendi *Haydut Montari* başlıklı romanını Türkçe çevrisi bulunmayan *Simone ve Marie* romanının planına benzeterek kaleme almıştır.

1.1.3. Servet-i Fünun Dönemi

Tanzimat Dönemi'nde çoğunlukla ön sözler aracılığıyla verilen kuramsal çalışmalar *Servet-i Fünun* dergisi etrafında gelişen Edebiyat-ı Cedide topluluğuyla daha bilinçli bir zemine oturur. Servet-i Fünun Dönemi yazarları yalnızca edebi türler kaleme almakla kalmamış türlerin estetik ve kuramsal alt yapısıyla da ilgilenmiştir. Türk edebiyatında batılı tarzla sistemli bir edebiyat eleştirisi ilk kez Servet-i Fünun Dönemi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde öykü türüyle ilgili kuramsal çalışmaların *Servet-i Fünun* dergisi başta olmak üzere çeşitli süreli yayınlar aracılığıyla aktarıldığı gözlemlenir.

Edebi tür tartışmaları çoğunlukla gazete ve dergi sayfalarına yansırken Halit Ziya dergilerde verdiği kuramsal bilgilerini telif bir eserde birleştirerek sunar. *Mai ve Siyah* (1897) ve *Aşk-ı Memnu* (1899) gibi romanlarıyla ün kazanmakla birlikte öykü, tiyatro ve anı gibi türlerde de ürünler vermiş olan Halit Ziya yazarlığının yanı sıra edebiyatın sanatsal yönüyle de ilgilenen bir edebiyat kuramcısıdır. Halit Ziya 1887-1888 yılları arasında *Hizmet* gazetesinin 104-139. sayılarında “Hikâye” başlığıyla yayımladığı yazı dizisini 1307/ 1891 yılında İstefan Matbaası'nda kitaplaştırarak bastırır.

Halit Ziya mukaddime ve netice bölümleri dışında “Târih-i Hikâye”, “Hakikiyyun”, “Meslek-i Hakikiyyun”, “Hayâliyyun”, “Meslek-i Hakikiyyun” ve “Masalcılar” başlıklı toplam altı bölümden oluşan eserinde hikâye ve roman türlerinin önemi ile tarihi gelişimi üzerinde durduktan sonra realizm ve romantizm akımları ile bu akımlara bağlı yazarlara genişçe bir yer verir. Yazar çoğunlukla ön sözleriyle sınırlı kalan edebi türlere batılı ve nesnel bakış açısıyla yönelerek kuramsal temelle yaklaşmıştır. Halit Ziya'nın hikâye ve roman türlerini birlikte ele aldığı çalışmasına *Hikâye* başlığını seçmesi bilinçli bir tercih sonucudur. Eserinin mukaddimesinde başlık seçiminin sebebini şöyle açıklar;

Edebiyat-ı Osmaniye'de mazharı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikretmekten ise Osmanlı lisânına hürmeten hikâye nâmını vereceğimiz kısım-ı edebîdir (1991, s.1).

Hikâye terimini roman türünü de kapsayıcı şekilde tahkiyeli anlatımlar için kullanan Halit Ziya mukaddimesinin devamında türün önemi üzerinde durur; Farklı milletlerin nazarında seçkin bir yerde tutularak yüceltilen hikâye türü bizim edebiyatımızda çocuk

masalı seviyesinde kalmıştır. Yazar batı edebiyatlarından dilimize yapılan hikâye tercümelerini gerçeklikten uzak eserler olduğu gerekçesiyle eleştirir. Halit Ziya'nın eleştirilerinden Ahmet Mithat Efendi de payını alır; Ahmet Mithat meşhur romantik yazarlardan birkaç güzel eser çevirdikten sonra edebiyata değer verenlerin eline almayacağı önemsiz eserler çevirmeye yönelmiştir. Edebiyata ve edebi türlere yaklaşımları birbirlerinden çok farklı olan yazarların birbirlerini eleştirmesi olağan karşılanmalıdır; iki yazar arasındaki temel fark kurmaca örneklerinin yanı sıra kuramsal çalışmalarında da açıkça gözlemlenebilir.⁷

Halit Ziya çalışmasında hikâyenin bir vakanın tasviri olduğu görüşünü reddeder. Ona göre hikâye bir vakanın tasvirinden daha fazla bir hissiyat levhasıdır; olaydan ziyade duygulara odaklanılması gerekir. Hikâyede bilgi, açıklama ve ayrıntıların bulunması, hikâye kişilerinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Hayali ve tuhaf vaka zincirleri yalnızca masal türüne uygun olabilir. Hikâyedeki vaka zinciri ise gerçekçi olmalıdır ve vakadan daha fazla vakanın gerçekleşme sebepleri üzerinde durulmalıdır (Uşaklıgil, 1991, s.3). Halit Ziya'nın hikâye ve roman türleri için verdiği bilgiler geleneksel tahkiye anlayışından uzak, realizmle iç içe yeni bir bakış açısının ürünleridir. Eser öykü türünün Türk edebiyatında geçirmeye başladığı değişimin yansıtıcılarından biridir; Türk öyküsünde artık akıl dışı olaylar ile abartıya kaçan tasvirler yerini gerçekçi hayat sahneleri ile sebep-sonuç ilişkisine dayalı olaylara bırakmaya başlamıştır.

Halit Ziya çalışmasının mukaddimeden sonraki ilk bölümünde hikâye türünün tarihi gelişimi üzerinde durur. Kökeni tarih ve kaside ile ilişkili olan hikâye türü ilk kez Ezop, Kipridikuz, Eflatun gibi Yunanlı yazarlarda görülür. Herodote gibi tarihçiler milletlerin tarihlerinden yola çıkarak hikâyeler kaleme alır. Tarih, meşhurların hayatları, menkıbe, masal ve efsane kasideleri, kahramanlık şiirleri değişip dönüşerek hikâye türünü şekillendirir. Orta Çağ devrinde hikâye türü için roman terimi kullanır. Fransa'da Rabelais, İtalya'da Boccaccio, İspanya'da Cervantes ile hikâye türü gelişmeye devam eder. Hikâyeyi asıl ehemmiyetinin 17.yüzyıldan sonra kazandığını belirten yazar 18. ve 19.yüzyıla ait yazar ve romanlardan çeşitli örnekler sunar (Ercilasun, 2009, s.154-156).

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Engin, E. (2020). "İki Teori, İki Pratik Ya Da Olağanüstü Olağana Karşı." *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 18, s. 115-123.

Yazar realizm ve romantizm akımları ile masal türü üzerinde durduktan sonra eserini yazma amacını hikâye türünde gerçekleşen değişimleri vermek, realizmi romantizme tercih etmek ve masal yazarların değerini düşürmek şeklinde açıklar.

Kuramsal planda sunduğu bilgileri, kaleme aldığı öyküler aracılığıyla da gösteren Halit Ziya başarılı bir öykü yazarıdır. Sazyek (1989) ve Aslan'ın (2008) çalışmalarına göre Halit Ziya'nın *Bir İzdivacın Tarih-i Muâşakası* (1306/1888) ve *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1306/1888) başlıklarındaki iki uzun öykü kitabı ile *Bir Yazın Tarihi* (1316/1900), *Solgun Demet* (1317/1901), *Bir Şi'r-i Hayal* (1330/1914), *Sepette Bulunmuş* (1920), *Bir Hikâye-i Sevda* (1338/1922) ve *Hepsinden Acı* (1934) gibi pek çok kısa öykü kitabı mevcuttur. Yazarın bir külliyat oluşturacak kadar fazla olan kısa öykülerinin tam sayısını söylemek güçtür; kimi zaman aynı öykü farklı isimle yayımlandığı, kim zaman da öykü-roman-deneme türleri arasında net bir ayrıma gidilemediği için kısa öykülerin tam sayısı konusunda farklı görüşler bulunur; Tural'a göre yazarın toplamda 152 kısa öykü, 4 uzun öykü, 14 çeviri öyküsü yayımlanmıştır (1996, s.105) Huyugüzel'e göre ise yazarın 163 öyküsünün bir kısmı iki değişik başlıkla yayımlandığı, bir kısmı da hatıra özelliği taşıdığı için toplamda 125 öyküsü vardır (2004, s. 93).

Halit Ziya öykü türünün hem eski tahkiye geleneğinden hem de roman türünden ayrışmasına katkı sağlamıştır. Yazar, Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabının etkisini taşıyan kısa öykülerinde, romanlarının aksine halk tabakasından yoksul, kimsesiz ve sıradan insanlara ve onların sorunlarına yer verir. Öykülerin bir kısmının sınırlı kişi kadrosuyla birkaç dakikadan ibaret olması da modern kısa öykü türünün özelliklerini yansıtır. Halit Ziya'nın kısa öyküleriyle ilgili farklı değerlendirmeler yapılır; romanlarında gösterdiği başarıya öykülerinde ulaşamadığını düşünenler olduğu gibi yaşama ve insanlara karşı gerçekçi ve sıcak yaklaşımı ile görece sade diliyle öykülerini romanlarından daha üstün bulanlar da vardır. Huyugüzel, Halit Ziya'yı kısa öykülerinin de romanları kadar başarılı olan usta bir yazar şeklinde tanımlamıştır (2004, s.92).

Halit Ziya'nın öyküleri konusunda farklı yaklaşımlar olsa da Türk kısa öykücülüğüne katkısı herkes tarafından kabul edilmiştir; "*Memlekette küçük hikâye türünün yerleşme*

ve gelişmesinde onun kuvvetli etkisi olmuştur” (Cevdet Kudret, 1977, s.209). Kısa öykü Halit Ziya ile edebi bir tür olarak Türk edebiyatına yerleşmeye başlar. Dizdaroğlu, öykü türünün edebiyatımızda tutunmasında ve benimsenmesinde en büyük rolü Halit Ziya’ya yükleyerek onu batılı modern öykünün öncü ismi sayar; Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* ile bir atılım öykü türünde bir hamle gerçekleştirir ancak sonraki öyküleri aynı başarıyı yakalayamadığı için Türk öykücülüğünde büyük bir devinim yaratmaz. Halit Ziya ise uzun öykülerle başladığı edebi yaşamını kısa öykülerle devam ettirerek başarılı bir kısa öykü yazarı olmuştur (Dizdaroğlu, 2018, s.59). Halit Ziya modern Türk öykücülüğünün temellerini atan, çığır açıcı ve öncü bir yazardır;

Aziz Efendi, Ahmet Mithat, Emin Nihad, Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım çizgisinden sonra öykü onunla birlikte edebiyatımızda yer edinmeye başlamış, bağımsız bir ruh ve kişilik kazanmıştır. Bu anlamda çağdaş öykücülüğümüzün başlangıç noktası Halit Ziya’dır (Tosun, 2006, s.99).

Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabının öneminin anlaşılabilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekmişken Halit Ziya’nın ilk öykülerinden itibaren dikkatleri üzerine çektiği gözlemlenir. Yazar, Suut Kemal’e yazdığı mektubunda, İzmir’de kaleme aldığı *Sefile* ve *Nemide* gibi romanlarının edebiyat tarihinde dönüm noktası olduğu övgülerine katılmadığını belirtir; ona göre ilk romanlarıyla acemiliği üzerinden attıktan sonra asıl olgunluğa *Servet-i Fünun* dergisinde yayımladığı *Mai ve Siyah* romanı ile *İkdam* gazetesinde yayımladığı kısa öykülerle ulaşmıştır. Halit Ziya mektubunun devamında kısa öykülerinin *Mai ve Siyah*’tan daha fazla etki yarattığından bahseder; *Bunların tertibi, inşası, hele lisanı edebiyat aleminde bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı*” (1943, s.5). Yazarın kuruluşları ve diliyle dönemdeki diğer örneklerden farklı olan kısa öyküleri yenilik ve gelişim işaretleri sayılmıştır.

Halit Ziya kısa öyküleriyle ilgili pek çok bilgiye 1936 yılında İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat tarafından 5 cilt şeklinde neşredilen *Kırk Yıl*⁸ başlıklı hatıra kitabında yer verir. *Küçük Şeyler* kitabının değerini fark eden ilk kişilerden olan Halit Ziya bu öykülerin Türk edebiyatında realist kısa öykü tarzında yazılan ilk örnekler olduğunun bilincindedir. Edebiyata roman ve uzun öyküler kaleme alarak başlayan yazarı kısa öykü türüne

⁸ Tek cilde dönüştürülerek yayımlanan *Kırk Yıl* kitabının İnkılap Kitabevi’nden çıkan 1987 yılına ait baskıda Arapça ve Farsça sözcükleri Türkçeleştirme yoluna giden Şemsettin Kutlu, hikâye sözcüğü yerine öykü ve roman, küçük hikâye sözcüğü yerine ‘öykü’ sözcüğünü kullanır ancak Kutlu’nun yaptığı değişiklikler *Kırk Yıl* kitabının farklı basımları arasında ciddi bir terim karmaşası oluşmasına yol açar.

yönlendiren de *Küçük Şeyler* olmuştur. *Küçük Şeyler*'in üzerindeki etkisinden şöyle bahseder; “*Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşete yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum*” (Uşaklıgil, 1969, s. 303).

Halit Ziya öykü tercümeleriyle geçirdiği zamanı ve *Küçük Şeyler* kitabının getirdiği heyecanları, tıpkı bir tohum gibi biriktirdikten sonra dışarıya vurarak pek çok kısa öykü metni kaleme almıştır. Roman başta olmak üzere tiyatro, hatıra ve makaleler de kaleme alan yazar “*yazı mesleğimde en çok sevdiğim küçük hikâyeler*” (1969, s. 303) ifadesiyle kısa öykü türüne ayrı bir önem atfettiğini hissettirir. Halit Ziya'nın hatıralarında *Sefile* ve *Nemide* başlıklı romanlarını büyük hikâye, “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” ve “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası” başlıklı uzun öyküleri ile “Bu muydu?”, “Heyhat!”, “Dil” ve “Dayda” başlıklı kısa öykülerini, küçük hikâye olarak adlandırdığı görülür. Romanları için büyük hikâye, uzun ve kısa öyküleri için küçük hikâye terimini kullanan yazar uzun öykü ve kısa öykü arasında herhangi bir ayrıma girmeyerek Recaizade Mahmut Ekrem ile benzerlik gösterir.

Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası” başlık öyküsünün yayımlanmasından yıllar sonra intihal suçlamasıyla karşı karşıya kaldığından bahsederek⁹ eserlerin konularının benzediğini ancak yazı ve tasvirin çok farklı olduğunu dile getirir. Öykü örneklerini arasındaki konu benzerliğini olağan gören yazara göre bir öyküde konu bulmak çok kolaydır, öyküye asıl değerini veren ise konu değil biçimdir;

Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız. Hüner herhangi bir mevzuun idaresine, tasvirinde, heyecan verecek bir şekle sokulmasıdır (Uşaklıgil, 1969, s.200).

Halit Ziya'ya göre öykü türünde konu bulmak çok kolay olduğu için başka bir yazarın eserinden konu intihal etmek gereksizdir. Öykü yazarı herhangi bir şekilde konu aramaz çünkü konu her yerdedir ve her zaman yazarını bulur. Ancak konu bulmak güzel bir öykü için yeterli olmaz. Seçilen konuyu başarılı bir öykü haline getirmek yazarlık yeteneğiyle

⁹ Halit Ziya, gazeteci yazar Ali Kemal tarafından Fransız yazar Lodovic Halévy'in Türkçe çevirisi bulunmayan “Bir İzdivac-i Âşıkane” öyküsünden intihal yaptığı gerekçesiyle suçlanmıştır.

ilgilidir; bir konu ancak yazarın idare ve tasvir gücüyle şekillenerek okuyucuyu heyecanlandırabilir. Bir yazarın başka bir yazardan intihali ise yalnızca konuyu değil konunun işleniş şeklini de almasıyla gerçekleşebilir. Bir konuyu kısa öykü biçimine uygun hale getirebilmek zordur.

Halit Ziya da bir konuyu kısa öykü türüne uygun hale getirirken çeşitli zorluktan yaşamıştır. Halkın kısa öykü türüne gösterdiği ilgi artınca öykü yazarları *Servet-i Fünun* dergisi dışında farklı yayın organlarında yazmaya başlar. Halit Ziya da Ahmet Cevdet'in sahibi olduğu *İkdam* gazetesini seçer ancak Ahmet Cevdet'in haftada birkaç kısa öykü istemesiyle zor durumda kalır. Yazar yaşadığı bu zorluğu anlatırken küçük sözcüğünü özellikle vurgular çünkü onun için küçük öykü yazmak diğer türlere kıyasla daha zordur;

Küçük!... İşte bu mümkün olmuyordu, mevzular öyle tesadüf ediyordu ki ya bunların gerektirdiği geniş daireleri daraltarak onları sütunların ölçüsüne göre ölçmek için sıkamak, yahut genişletilmek isteniyorsa öylece yazarak sütunlardan değil sayfalarından bile taşmasına müsaade etmek lâzımdı. Ben hiç hacim meselesine kayıtlı kalmaya katlanamadım, fakat tabii gazete sahibi böyle düşünemezdi (Uşaklıgil, 1969, s.471).

Halit Ziya'nın yazmak istediği konuyu dergi sayfasına sığdırma zorunluluğu, kısa öykü türünün biçimiyle ilişkilidir. Yazar geniş hacimli romanlarında istediğini yazma konusunda özgür olduğu için daha rahattır, oysa birkaç sayfadan ibaret olması gereken kısa öykülerinde istediklerini yazamamasından duyduğu endişe göze çarpar; daraltma ve sıkıştırma yöntemlerinin kullanılması gerektiğini farkındadır. Halit Ziya romandan uzaklaşarak kısa öykü türüne yönelmesini *İkdam* gazetesinde kaleme aldığı kısa öykü denemeleriyle ilişkilendirir; çeşitli dergilerde kısa öykü türünün inceliklerini öğrendikten sonra kısa öykü kitapları yayımlamaya başlamıştır.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunda genel eğilim olan söz sanatları ve tamlamalarla dolu, Arapça ve Farsçanın hâkim olduğu süslü dil Halit Ziya'nın roman ve uzun öykülerinin yanı sıra kısa öykülerinde de karşımıza çıkar. Araştırmacılar ve okuyucular yazarın öykü dilinin, romanlarına kıyasla daha sade olduğu konusunda hemfikirdir ancak yazar kısa öykülerinin dilini de süslü bularak eleştirir; “*Bu küçük hikâyelerde de tıpkı büyüğünde görülen kusur vardı: Süs..*” (1969, s.472). Hacminin büyüklüğü sebebiyle roman türünde göze batmayan süslü dil kısa öykü türü için ciddi bir sorundur. Halit Ziya isimlerini vermediği birkaç kısa öyküsünün bütünüyle sanatlı, süslü ve ağıdalı bir dille yüklü

olduğunu belirterek öykülerdeki konu güzelliğinin süs tutkusuna kurban gitmesine hayıflanır. Yazar kişisel tecrübelerinden yola çıkarak gençlere öykü dili konusunda süsten sakınarak sade olmalarını salık verir.

Halit Ziya'nın kısa öykü türünde içerikten ziyade biçimin daha önemli olduğu görüşü, kısa öykü hacminin bazı sıkıştırmaları zorunlu kıldığıнын bilincinde olması ve kısa öykü dilinin sade olması söylemleri, yaşadığı dönem itibarıyla oldukça yenilikçidir. Geleneksel öyküde her şey demek olan konunun modern kısa öyküde ikincil plana atıldığı gerçeği Halit Ziya'nın açıklamalarında açıkça gözlemlenebilir. *Kırk Yıl* kitabında kısa öykü metinleriyle ilgili özeleştiride bulunurken biçimin kısa öyküdeki işlevinin de altını çizen Halit Ziya birçok kısa öykü örneği yayımlamasına rağmen kısa öykünün kuramsal yönüyle ilgili müstakil bir yazı kaleme almamıştır; kuramsal yazıları *Hikâye* başlıklı çalışması ile *Kırk Yıl* kitabında sunduğu birkaç bilgiyle sınırlıdır.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunda kısa öykü türünün kuramsal yönü özellikle Mehmet Rauf ile gelişim gösterir. Mehmet Rauf'un Türk kısa öykücülüğüne katkısı kurmaca örneklerinden ziyade kuramsal yazılarıyla gerçekleşir. Yazarın 1890'lardan 1920'lere yayılan süreçte farklı dergi ve gazetelerde yayımladığı kısa ve uzun öyküleri, Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan popüler öykü örneklerinden pek farklı değildir; o da aşk, kadın-erkek ilişkileri ve evlilik gibi konuları basit bir olay örgüsü çerçevesinde ele alarak sanattan ziyade ticari kaygıların ön planda olduğu öyküler yayımlamıştır. Yazarın edebi türler ve edebi akımlar hakkında kaleme aldığı makaleleri ise diğer yazarlarda bulunmayan yenilikçi metinlerdir.¹⁰

Mehmet Rauf'un Edebiyat-ı Cedide topluluğunda kısa öykü türünü ele aldığı makaleleri sırasıyla "Romanlara Dair: Bizde Hikâye" (1897), "Halit Ziya – Hayat ve Husûsiyeti"

¹⁰ Mehmet Rauf'un makaleleri üzerine hazırlanan çalışmalar için bkz.

Issı, A. C. (1996). *Mehmed Rauf'un Edebi Makaleleri Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karıper, C. (1992). *Mehmed Ra'uf'un Tenkidi Yazıları ve Bunlar Üzerinde Edebi Tesbitler*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıç, N. (2000). *Mehmet Rauf'un Makaleleri*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mehmet Rauf (2019). *Tekâmül-i Tenkit Yazıları*. Haz. Halef Nas. İstanbul: Kriter Yayınları.

Tarım, R. (2001). *Mehmed Rauf'un Anıları*. İstanbul: Özgür Yayınları.

(1897), “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri” (1900), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri” (1899a), “Hayât-ı Muhayyel Muharriri” (1899b), “Tedkikât-ı Edebiyye: Solgun Demet” (1901a) ve “Tetkikât-ı Edebiyye: Hâristan” (1901b)’dır. “Romanlara Dair: Bizde Hikâye” başlıklı yazısı İnci Enginün ve Zeynep Kerman’ın hazırladığı *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 – Nesir 1* (2011) başlıklı eserine dâhil edilerek Dergâh Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Mehmet Rauf’un kısa öykü türünden bahsettiği ilk çalışma *Servet-i Fünun* dergisinin 2 Teşrînievvel 1313/ 12 Ekim 1897 tarihli 344.sayısında yayımlanan “Romanlara Dair: Bizde Hikâye” başlıklı yazısıdır. Çalışmasının başlığında roman ve hikâye terimlerine bir arada yer veren yazarın içerikte her iki terimi birbirinin yerine kullandığı gözlemlenir. Yazıdaki konu ve örneklerin çoğunun roman türüne ait olmasının sebebi Servet-i Fünun Dönemi ile yakından ilişkilidir;

Bunun sebebi, Mehmed Rauf’un şahsi tercihiinden öte, hikâyenin henüz yeni yeni bir edebi tür olma özelliğini kazanmaya başlamış olması ve romanın da uzun süre ‘hikâye’ adıyla anılmış olmasındandır. Hatta, bu yüzden bugün anladığımız manada, romanla hikâyeyi ayırmak için yazarlar küçük hikâye tabirini kullanmışlardır (Tarım, 1992, s.87).

Mehmet Rauf “Romanlara Dair: Bizde Hikâye” başlıklı makalesine Edebiyat-ı Cedide topluluğunun bir üyesi olan Hüseyin Cahit’in yazdığı bir yazıya cevap vererek başlar. Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit’in Türk edebiyatında şiirin aksine öykü türünün rağbet gösterilmediği ve öykü yazarlarının bir iki kişiyle sınırlı olduğu görüşüne karşı çıkarak Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya, A. Nadir, Hüseyin Cahit, Rüştü Necdet ve Safvetî Ziya gibi öykücülerin isimlerini sıraladıktan sonra edebiyatımızda öykü türünün de var olduğunu dile getirir. Mehmet Rauf yazısında kendisi ve bağlı bulunduğu edebi topluluk adına bir özeleştiride bulunur; “*Fakat bütün bu bahislerden evvel hikâyenin ne olduğunu söylemeğe mecburiyet görüyorum ve bu beni korkutuyor; zira henüz hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz*” (2011, s. 597).

Yazar 19.yüzyıldaki edebi gelişmelere göre öykü türünün izlediği yolu ve hangi tarzlara girdiğinin öğrenilmesi gerektiğini belirttikten sonra roman türüne yönelir; Maupassant’ın *Pierre et Jean* eserinin mukaddimesinden yola çıkarak romanın ne olduğunu sorguladıktan sonra Avrupalı eleştirmenlerin ünlü romancılara ve romanlarına karşı

yaklaşımlarından bahseder. Bir edebiyat eleştirmeninin nasıl olması gerektiği üzerinde duran yazara göre eleştirmenlerin bir eserde olması ve olmaması gereken nitelikleri sıralaması doğru değildir. Türk edebiyatında şüpheyi yer bırakmayacak ölçüde güzel eserler vardır ancak bu eserler eleştirmenler tarafından koyulan ölçütlere göre değerlendirildiğinde uygun bulunmayabilir. Yazar eleştiri ölçütlerine uygun yazmamanın eserin güzelliği ve başarısını etkilememesi gerektiğine inanır.

Mehmet Rauf çalışmasının son bölümünü Türk edebiyatında ne tür öyküler yazılabileceği konusuna ayırarak öykü yazmak için uygun bir zemin bulmanın zor olduğu eleştirilerine katılmaz. Ona göre edebiyatımızda son derece zengin bir tasvir ve tahkiye alanı vardır, yazarlar ise bu bolluk karşısında şaşkınlığa uğradıkları için ne yazacaklarına karar veremezler; “*bence nâkillerimiz o kadar zengin bir saha-ı tasvir ü hikâye üzerinedirler ki hayretle ne yazacaklarını bilemiyorlar*” (2011, s. 601). Mehmet Rauf, Türk edebiyatında zemin ve vakaların bol bulunduğunu ancak asıl önemli olanın yazarların bu zemin ve vakaların ruhlarını hissederek onları tasvir edebilecek ölçüde güç ve cesarete sahip olup olmadıklarıdır. Onun açıklamaları Halit Ziya’nın *Kırk Yıl* kitabında söyledikleriyle örtüşür; Halit Ziya gibi Mehmet Rauf’a göre de öykü türü için uygun zemin, konu ve olay bulmak kolaydır ancak bu konuları başarılı şekilde işleyebilmek zordur. Öykü yazarlarının yetenekleri böyle durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Mehmet Rauf, Türk öykü ve roman yazarlarının özellikle hangi tür konuları işlediklerinden bahseder. Halit Ziya’nın *Nemide*, Hüseyin Cahit’in *Bir Münasebet*, Sami Paşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* ve Nabizade Nazım’ın *Seyyie-i Tesamüh* başlıklı öykü ve romanları örnek vererek yazarların kaba, kötü, iki yüzlü, aşağılanmaya uygun kişileri, bayağılık ve fenalıkları anlatmaya yönelik aşırıya kaçan bir eğilimleri olduğunu belirtir. Yazarlarımız arasında yalnızca iyiyi veya kötüyü değil hayatı olduğu gibi ele alarak orta derecede kalanlar da vardır ancak bir kısım yazarlar ya hep kötü şeyleri ya da iyilik ve güzellikleri konu alarak aşırılığa yönelir; amaçları ise insan ve gerçeklerden ziyade hisleri yansıtmaktır.

Mehmet Rauf Türk edebiyatında öykü türünün bulunduğu görüşünü tekrarlayarak çalışmasını bitirir. Yazarın son cümleleri, henüz acemilik evresindeki öykü türünün güzel eserler ortaya çıkaracağı umudunu içermektedir;

“Hulâsa hikâyemiz daha o kadar gençtir ki bunlara dair mükemmel eserler meydana çıkaramadı, çünkü çıkaramazdı; fakat bu tecelliyât-ı bedia fevkalmemul ümitler veriyor. Burası kabil-i inkâr değildir” (2011, s. 602).

“Bizde Hikâye” başlıklı yazısında çoğunlukla roman türünden bahseden Mehmet Rauf kısa öykü türüyle ilgili görüşlerine dönemin öykücülerini ele aldığı yazılarında yer verir; Halit Ziya’nın roman ve öyküleri başta olmak üzere Hüseyin Cahit’in “Hayat-ı Muhayyel” ve Ahmet Hikmet’in “Haristan” başlıkları öyküleri için yazılar yayımlar. Bu yazılar Türk öykücülüğünün kuramsal yönünün gelişmesine katkı sağladığı için önemlidir. Mehmet Rauf kaleme aldığı yazılarda en çok Halit Ziya’ya yer verir. Halit Ziya’nın hem kişiliğine hem de edebi birikimine hayranlık besleyen (Tarım, 2021, s. 337) Mehmet Rauf onun için “Halit Ziya – Hayat ve Husûsiyeti” ile iki bölüme ayırdığı “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri” ile “Tedkikât-ı Edebiyye: Solgun Demet” başlıklı yazıları kaleme almıştır.

Mehmet Rauf, *Servet-i Fünun* dergisinin 1 Kanûn-ı Sâni 1313/ 13 Ocak 1897 tarihli 357. sayısında yayımlanan “Halit Ziya – Hayat ve Husûsiyet” başlıklı yazısında Halit Ziya ve eserlerinden nasıl etkilendiğinden bahsettikten sonra yazarın yaşamı ile *Mai ve Siyah* romanına yoğunlaşır. Mehmet Rauf, gönül verdiği hikâye türünün Türk edebiyatında kısır kaldığını düşünürken Halit Ziya’nın *Nemide ve Bir Ölünün Defteri* eserlerini okuduktan sonra fikrini değiştirdiğinden bahseder. Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın “Bir Muhtıranın” Son Yaprakları” ve “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası” başlıklı uzun öykülerinin Türk edebiyatına getirdiği yenilikler üzerinde dururken ‘küçük hikâye’ terimini kullanması, dönemdeki tür karışıklığının açık bir göstergesidir (1897, s. 298).

Mehmet Rauf’un öykü türünde yaşadığı terminoloji sorununun en belirgin örneği *Servet-i Fünun* dergisinin 26 Teşrîn-i Evvel 1316/8 Kasım 1900 tarihli 504. sayısında yayımladığı “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri” başlıklı yazısında karşımıza çıkar. Mehmet Rauf makalesinin giriş bölümünde, Halit Ziya’nın yeni neşrettiği *Bir Yazın Tarihi* başlıklı eserini küçük hikâye yerine *Nemide, Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı*

gibi büyük hacimli eserleri arasına dahil etmiştir. Onun bu tasnifi, eserdeki kısa öyküleri ayrı ayrı değil bir bütün olarak düşünmesinden kaynaklanmış olabilir. Mehmet Rauf, Türk edebiyatında roman türünde ciddi hiçbir eserin bulunmadığı, hikâye türünde ise yalnızca birkaç eserin var olduğu yıllarda, Halit Ziya'nın *Nemide* başlıklı eseri ile edebi hikâye türünü kurduğunu belirtir (1900a, s.147).

Mehmet Rauf'un açıklamalarında birtakım çelişki ve tutarsızlıklar göze çarpar; roman, hikâye ve küçük hikâye türlerini birbirinden ayıran yazar Halit Ziya'nın eserlerini hangi türe dahil edeceği noktasında tereddütte kalmıştır; Halit Ziya'nın *Nemide*, *Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* romanlarını incelediği yazısına “Halit Ziya ve Hikâyeleri” başlığını seçmesini de bu çelişkilerin açık bir göstergesidir. Mehmet Rauf *Servet-i Fünun* dergisinin 2 Teşrîn-i Sânî 1316 / 15 Kasım 1900 tarihli 505.sayısında “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri” başlıklı yazısının ikinci bölümünü yayımlar. İlk yazının devamı olan çalışma Mehmet Rauf'un kısa öykü türündeki düşüncelerini açıklaması bakımından önemlidir. Yazar, Halit Ziya'nın eserlerinin genel bir değerlendirmesini yaptıktan sonra kısa öykülerinden bahsetmemenin haksızlık olacağı düşüncesiyle yazısının son sayfalarında kısa öykü türünü ele alır. Halit Ziya'nın “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası” ve “Bir Muhtıranın Son Yaprakları” eserlerini Türk edebiyatındaki ilk kısa öyküler olarak niteledikten sonra kısa öykü ile roman türlerini karşılaştırır;

Bir nokta-i nazara göre küçük hikâye, büyük romandan güç bir tecrübe-i kalemiyyedir. Bazen bütün bir romanın muavenetiyle ancak ihsas ve isbat edilebilecek bir fikir ü heyecân üç yüz satırlık bir hikayecikle yazılabilmek lüzumu bunları gayet parlak bir pırlanta olmayınca emsâli arasında gaib olup gitmek tehlikesine sevk eder (1900b, s. 173).

Mehmet Rauf, kısa öykü türünü romana kıyasla daha zor bir yazı deneyimi olarak kabul eder. Ona göre bir fikri kanıtlamak veya bir heyecan duygusunu hissettirmek büyük hacimli bir romanın yardımıyla kolay iken kısa öyküde görece daha zordur; kısa öykü parlak bir pırlanta gibi olmazsa kendisine benzeyen pek çok örnek arasında kaybolma tehlikesiyle karşılaşır. Yazar kısa öykü türünü, ‘küçük hikâye’ terimi ile hikâye sözcüğüne ‘-cik’ küçültme eki getirerek ‘hikâyecik’ terimiyle ifade eder. Önceki dönemlerde öykü türüyle ilgilenen yazarlardan hiçbiri kısa öykünün hacmi konusunda

herhangi bir sayfa, satır veya sözcük sayısı vermemişken onun üç yüz satırlık bir sınırlama yaptığı görülür.

Mehmet Rauf'a göre az hacimli bir kısa öykünün bir fikir veya duygu üzerinde etkili olabilmesi yazarın yaratıcılık becerisine bağlıdır; pırlanta kadar değerli kısa öyküleri bulunan Halit Ziya'nın bu alandaki becerisi güzellik ve başarıyla gözler önüne serilmiştir. Mehmet Rauf'un kısa öykü türünü yazarın yeteneğiyle ilişkilendirmesi, batıda kısa öykü kuramı üzerine çalışma yapan araştırmacılar tarafından da tekrar edilmiştir. Mehmet Rauf yazısına roman ve kısa öykü türlerinin yazım süreçlerinden bahsederek devam eder. Hacim farklılıkları sebebiyle roman ve kısa öykünün yazım süreçleri birbirlerinden farklıdır. Roman büyük hacimli olduğu için tek seferde yazılamazken kısa öykü hacminin azlığı dolayısıyla bunu başarabilir;

Romanlarda ekseriyâ düşülen bir varta, eseri birkaç nefesde yazmak vartası vardır ki bunlarda ondan korkulmaz: Başlarken muharrir ne halet-i rûhiyye ve hayâliyyede ise nihâyetine kadar öyle kalarak eserin vahdeti muhafaza edilmiş olur. Bunun için tenakuzlar, adem-i i'tilâflar pek nâdir görülür (1900b, s. 173).

Mehmet Rauf, kurmaca yazarın roman yazma sürecinde verdiği araları tehlikeli bulur. Oysa kısa öyküde böyle bir tehlike söz konusu değildir; kısa öykü metni kısa hacmiyle tek seferde kaleme alınabildiği için yazarın ruh hali metnin başında nasılsa sonunda aynı kalır. Yazarın ruh halinin değişmemesi kısa öykü metninin birliğinin korunmasını sağlar; bu birlik aynı zamanda çelişki ve uyuşmayan sözlerin varlığını da azaltır. Mehmet Rauf, yazım süreçlerinden yola çıkarak kısa öyküyü romana kıyasla daha kolay bir tür olarak görür. Ona göre roman yazmak hem uzun süreçler gerektirdiği hem de yazarın ruh hali değişmek zorunda kaldığı için çelişkili ve uyuşmayan sözlerin bulunması riski fazla olduğu için daha zor yazılır.

Mehmet Rauf'un kısa öykü türünün yazım süreciyle ilgili açıklamaları modern kısa öykünün kurucu ismi Poe'nun görüşlerini anımsatır. Tez çalışmamızın sonraki bölümlerinde sıklıkla bahsedeceğimiz Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, kısa öykü türünün ilk kuramsal çalışmaları olarak kabul edilen Nathaniel Hawthorne'un *Twice-Told Tales* öykü kitabı için hazırladığı "Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi" (1842) başlıklı yazısı ile "The Philosophy of Composition/ Kompozisyon

Felsefesi” (1846) başlıklı makalesinde ele aldığı konular, Mehmet Rauf’un düşünceleriyle benzerlik gösterir.

Poe’ya göre kısa öykü türünün temel yapısında etki birliği ve tek oturuşta okunabilme özellikleri vardır; kurmaca yazar tarafından tek bir etki uyandırmak üzere kaleme alınan kısa öykü hacminin kısalığıyla tek bir oturuşta okunabilir. Poe’nun ‘unity of effect or impression’ (1994, s.60) terimiyle ele aldığı etki birliğini Mehmet Rauf ‘vahdet’ terimiyle niteler. Romanın aksine kısa öykünün bütünlüklü bir yapı arz ettiği konusunda hemfikir olan iki yazar da hacminin kısalığından dolayı kısa öykünün yazma ve okunma süreçlerinin romandan daha farklı olduğunu üzerinde durur; Poe okuyucu odaklı yaklaşım kısa öykünün tek bir oturuşta okunabileceğini belirtirken Mehmet Rauf yazar bakış açısıyla türün ara vermeden yazılabileceğini ifade eder.

Kısa öykü türüne yaklaşımları benzerlik gösteren Poe ve Mehmet Rauf’un çıkarımları birbirinden farklıdır; Poe etki birliği, şiirsellik, ima ve çağrışımlara açıklık gibi özellikleriyle kısa öykü türünün diğer türlere kıyasla daha zor olduğu düşüncesindedir; Hawthorne’dan yola çıkarak kısa öykü yazarının yaratıcılık, özgün ve hayal gücü gibi niteliklere sahip olması gerektiğini belirtir. Ona göre uzun türlerin aksine kısa öykü yazmak çok daha zordur (1994, s. 61) Mehmet Rauf ise Poe’nun aksine hacim kısalığı, yazarın ruh halinin değişmemesi ve çelişkiler barındırmaması sebebiyle kısa öykü romana kıyasla daha kolay yazılan basit bir tür olarak görür.

Mehmet Rauf kısa öykü türüyle ilgili genel fikirlerini sunduktan sonra Halit Ziya’nın kısa öykücülüğünü ele alır. Mehmet Rauf’a göre Halit Ziya’nın düşünce kuvveti bütün zenginliği ve sanatıyla, kısa öykülerinde ortaya çıkar, onun ince fikirleri ve zarif hayalleri *Bir Yazın Tarihi*’nde olduğu gibi kısa öykülerine akseder; “*Halid Ziyâ’nın rûh ve san’âtı bütün meziyetlerini burada gösterir*” (1900b, s.173). Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın yazarlık niteliklerinin kısa öykülerine daha başarılı yansıdığını belirtip birkaç kısa öyküsünün ismini sıraladıktan sonra yazısını tamamlar.

Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın *Solgun Demet* başlıklı ikinci kısa öykü kitabı için de yazı kaleme alır. *Servet-i Fünun* dergisinin 5 Temmuz 1317/ 18 Temmuz 1901 tarihli

540.sayısında yayımlanan “Tedkikât-ı Edebiyye: Solgun Demet: San’at – Hayât – Aşk” başlıklı yazıda, “Mösyö Kanguru” başlıklı öyküsüne ayrı bir hayranlık ve hürmet gösterdikten sonra diğer öykülerinin hepsinin ayrı ayrı aşırı üzüntü ve kederle yüklü olduğunu belirtir. Mehmet Rauf’a göre öykülerin tamamı hep aynı aşk çevresindeki kadın erkek ilişkileri ile hep aynı sonlarla dolu olduğu için gerçeklikten uzaktır; “*onun fenâ aşklar (...) hakkında bir ahlâk muallimi kadar şiddet ü hücumu var, o kadar ki sanatının bî-taraflılığını, sâir şeylerde hakikate gösterdiği riâyeti burada ahlâk nâmına unutuyor*” (1901a, s.315). Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın eserleri aracılığıyla kısa öykü yazarının metne tarafsız yaklaşması ve öyküde sunulanların gerçeğe uygun olması gerektiğinin altını çizer. Onun bir öyküde gerçekten uzaklaşılacak kadar ahlaka bağlı olunmaması görüşü modern kısa öykü türünün bakış açısıyla örtüşür.

Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın yanı sıra dönemin diğer öykücülerini olan Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet için de yazılar kaleme alır. *Servet-i Fünun* dergisinin 3 Haziran 1315/ 15 Haziran 1899 tarihli 431.sayısında yayımlanan “Hayât-ı Muhayyel Muharriri” başlıklı yazısında basın dünyasına aynı zamanda girdiği Hüseyin Cahit ile tanışmasını anlattıktan sonra öykücülüğünü ikiye ayırır; ilk döneminde natüralizme tutkun, sert bir determinist gibi görünerek duygusuz, kuru ve samimiyezsiz eserler veren Hüseyin Cahit yıllar içinde değişerek his ve heyecana, gözyaşı ve aşka açılan ruhuyla mükemmel eserler yayımlamaya başlar. *Servet-i Fünun* dergisinde yayımladığı kısa öyküleri bir araya getirdiği *Hayât-ı Muhayyel* başlıklı eseri yeni döneminin ürünüdür.

Mehmet Rauf, *Hayât-ı Muhayyel* eserindeki öyküleri inceleyerek Hüseyin Cahit’in düşüncelerinin ruhunu göstermek istediği ancak bunun için ne kendisinin istidadının ne de eserin tahammülünün olduğunu belirtir. Yazar bir eserin tahlil edilebilmesi için olması gereken şartları sayarken hacim konusuna da değinir; “*(...) o yolda bir tahlîl için bir kerre uzun bir hikâye olmalı*” (1899a, s. 234) ifadesiyle kısa öykülerin tahlil edilemeyeceğini dile getirir. Ahmet Mithat Efendi ile başlayan kuramsal çalışmalarda sıklıkla küçük hikâye ve büyük hikâye terimleri kullanılırken Mehmet Rauf’un yazısında küçük hikâye ile birlikte uzun hikâye terimini de kullandığı görülür. Yazar, *Servet-i Fünun* dergisinin 10 Haziran 1315/ 22 Haziran 1899 tarihli 432. sayısında “geçen nüshadan mâ’ba’d ve hitam” notuyla “Hayât-ı Muhayyel Muharriri” başlıklı yazısını sürdürür. Bu yazı Mehmet

Rauf'un kısa öykü türü hakkındaki görüşlerine en fazla yer verdiği kuramsal çalışma olduğu için önemlidir. Yazar, Hüseyin Cahit'in öykülerinden örnek parçalar sunduktan sonra kısa öykü türünde karşılaşılan zorluklardan bahsetmeye başlar;

Bu küçük hikâyelerin asıl güçlüğünü teşkil eden şey bir vak'a-i hayatiyyeyi teksif, bir heyecân-ı âniyi tesbit edebilmek, ve bunu nisbetsizlik, ahenksizlik, yahut vahdetsizlik mi demeli bilmem, hikâye-nüvisler için ekseriyyetle düşülen o vartadan kurtarmak, eseri aksam-ı mevcudesiyle mütevâzin durdurabilmek, ayakta tutabilmektir (1899b, s. 252).

Mehmet Rauf'a göre kısa öykü türündeki zorluklar; hayatla ilgili bir olayı yoğunlaştırarak ele almak, heyecanlı bir anı saptayabilmek, öykü yazarlarının ölçüsüzlükten, ahenksizlikten veya çok parçalılıktan kurtarabilmek, öykü bölümlerini dengeli ve sağlam tutabilmektir. Onun bir paragrafta sıraladığı özelliklerin her biri, modern kısa öykünün temel ölçütleri arasındadır. Mehmet Rauf, kısa öykü türünün en temel ölçütünün günlük yaşamla iç içe olması gerektiğinin bilincindedir; kısa öyküdeki olaylar hayali ve olağanüstü unsurlar değil sıradan insan yaşamı bulunmalıdır.

Kısa öykü sınırlı hacmi sebebiyle romanın aksine bir konu üzerinde uzun uzun anlatma şansına sahip olmadığı için yoğunluk barındırmak zorundadır. Batılı yazarların 'intense' ve 'intensity' sözcükleriyle karşıladığı terimi Mehmet Rauf, Arapça koyuluk ve yoğunluk anlamlarına gelen 'kesâfet' sözcüğünden türetilen 'teksif' sözcüğüyle karşılar. Bütün bir insan yaşamının ele alınamayacağı kısa öykü türünün yaşamdaki anlık durum ve kesitlere odaklanması gerekir. Şiirle iç içe olan kısa öykü türünde ölçü, ahenk ve birlik unsurlarının önemli bir yer vardır. Mehmet Rauf öykü yazarlarının çoğunun bu unsurların eksikliği tehlikesine düştüğü belirttikten sonra tekrar Hüseyin Cahit'e döner; her yazar gibi Hüseyin Cahit'in de birtakım kusurlarla zarar gören öyküleri vardır ancak *Hayat-ı Muhayyel* kitabındaki "Görücü", "Yaz Manzaraları", "Kanto" ve "Bir Perde" başlıklı öyküler denklik ve uygunluk açısından başarılı kısa öykü örnekleridir.

Mehmet Rauf kısa öykü türünde bulunması ve bulunmaması gereken özellikleri sıralayarak kendisinden önceki bütün yazarlardan ayrılmıştır. O yoğunluk, birlik, ahenk, ölçü ve denge gibi modern kısa öykü türü ölçütleri üzerinde durarak modern ve yenilikçi kuramcı olduğunu kanıtlar ancak aynı yazıda yazarın geleneksel bakış açısının

yansımalarını da gözlemleriz; “*Hakikat hâlde küçük hikâyeler roman tecârib-i kalemmiyesinden başka bir şey değildir*” (1899b, s. 252).

Mehmet Rauf kısa öykü türünün romana geçiş için yazı denemeleri olduğunu dile getirerek Tanzimat ve Ara Nesil yazarlarıyla benzer görüşleri paylaşır; kısa öykü çoğu zaman zor yazılan büyük hacimli romanlara geçiş için acemiliğin atılacağı bir deneme tahtası işlevi görmektedir. Yazar “*şu nokta-i nazardan Cahid her türlü şeraitiyle bugünkü romanı yazabileceğini göstermiş bir muharrirdir* (1899b, s. 252) ifadesiyle tekrar Hüseyin Cahit’e döner; Hüseyin Cahit başarılı kısa öyküler yayımladığı için artık roman türünde eserler verebilecek kudrete erişmiştir. Hüseyin Cahit’in üslup özellikleri ile dönemdeki yazar ve okuyucu kitlesinden bahsederek yazısını tamamlayan Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit’in *Nadide* ve *Hayal İçinde* başlıklı eserleri için roman yerine hikâyeye terimini kullanmıştır.

Mehmet Rauf, Halit Ziya ve Hüseyin Cahit’in eserlerini incelediği yazılarında kısa öykü türünün temel özelliklerinden bahsederken Ahmet Hikmet’i ele aldığı yazısında da kısa öykü türünün tarihi üzerinde durur. *Servet-i Fünun* dergisinin kapatılmasından iki sayı önce 20 Eylül 1317/ 3 Ekim 1901 tarihli 551. sayısında yayımlanan “Tetkikât-ı Edebiyye: Hâristan” başlıklı yazısının girişinde Ahmet Hikmet’i öykü yazdığı için tebrik ettikten sonra kısa öykü türün tarihi gelişimine yönelir;

(...) malûmdur ki bizde roman yeni bir şeydir; fakat hikâyeye daha yeni, pek yeni bir şeydir. İlk küçük hikâyeyi arıyorum, arıyorum, zannederim Hâlid Ziya’nın *Bir İzdivâcın Târîh-i Muaşakası*’yla, Bir Muhtıranın Son Yaprakları’ndan biridir. Ondan sonra Küçük Şeyler’i buluyorum, daha sonra Nâbîzâde Nâzım Bey’in hikâyeleri geliyor, ve daha sonra bir feyzân-ı hikâyat... (1901b, s. 66).

Mehmet Rauf romandan farklı yeni bir tür olarak tanımladığı öykü türünün tarihini anlatmaya girişerek Türk edebiyatındaki ilk kısa öykünün ne olduğunu sorgular. Halit Ziya’nın 1888 yılında kaleme aldığı *Bir İzdivâcın Tarih-i Muaşakası* ile *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* başlıklı öykülerini sıralayan yazarın önceki çalışmalarında aynı öyküleri vermiş olması kısa öykü ile uzun öykü türleri arasında halen belirgin bir ayrım yapmadığını gösterir. Halit Ziya’nın öykülerinden sonra Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* ile Nabîzâde Nazım’ın öyküleri ilk kısa öykü örnekleri olarak veren Mehmet Rauf’un ilk kısa öykü yazarları arasında Ahmet Mithat Efendi’den hiç bahsetmemesi,

kısa öykü türünün geleneksel öykü çizgisinden farkının bilincinde olduğunu gösterir; henüz 1901 yılında Halit Ziya'nın uzun öyküleri haricinde ilk kısa öykü örneklerini doğru tespit etmiştir.

Mehmet Rauf çalışmasının devamında öykülerin bollaştığından, gazete ve dergi sayfalarındaki öykü tercümelerinin de arttığından bahseder. Türk edebiyatında kısa öykü türünün yerleşmesinde gazete ve dergilerdeki öykü tercümelerinin rolü olduğu muhakkaktır. Ona göre itibarlı yazarlar tarafından açılan yeni yola, Ahmet Hikmet'in kısa öyküleriyle katılması önemlidir. Yazar, Ahmet Hikmet'i öykülerine tarih eklediği ve atasözleri kullandığı için tebrik ettikten sonra "Haristan ve Gülistan" başlıklı öyküsünü örnek metinlere de yer vererek incelemeye geçer. Mehmet Rauf'un *Servet-i Fünun* dergisinde öykü türüyle ilgili kaleme aldığı yazılar kısa öykünün Türk edebiyatında kuramsal açıdan gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Mehmet Rauf'un kısa öykü türüyle ilgili görüşleri önemli kuramsal kaynaklar olmasına rağmen gazete ve dergi sayfalarında kaldığı için bütünlükten uzaktır. O, Halit Ziya'nın *Hikâye* başlıklı çalışmasında yaptığına aksine görüşlerini sistemli şekilde bir müstakil eserde birleştiremez. Mehmet Rauf'a yöneltilen en büyük eleştiri kuramsal yazılarının yalnızca teoride kalarak pratikte karşılıklarını verememiş olmasıyla ilgilidir. Yazarın öykü, eleştiri ve üslup konularındaki görüşleri ile kurmaca uygulamaları arasında belirgin karşıtlık ve tutarsızlık vardır (Tarım, 1992, s.88). Mehmet Rauf kuramsal yazılarında öykü türüyle ilgili ele aldığı birlik ve bütünlük, yoğunluk, gerçeklik, denge ve orantı gibi pek çok özelliği kendi kısa öykülerinde uygulayamaz; kurmaca örneklerinin çoğu kuramsal yazılarından uzak popüler aşk öyküleridir.

Servet-i Fünun Dönemi'nde kısa öykü türü hem kurmaca hem de kuramsal açıdan gelişim gösterir; kurmaca örneklerine Halit Ziya, kuramsal yazılarına ise Mehmet Rauf önemli katkılar sağlar. Edebiyat-ı Cedide topluluğu içinde siyasi yaşamıyla birlikte yayımcılık faaliyetleri de oldukça hareketli olan Hüseyin Cahit roman, öykü ve hatıra gibi farklı türlerde eserler kaleme almış, *Servet-i Fünun* dergisi ile *Sabah* gazetesi olmak başta olmak üzere çeşitli süreli yayınları pek çok eleştiri yazısı yayımlamıştır ancak üç öykü kitabı bulunmasına rağmen öykü türünün kuramsal yönüyle fazla ilgilenmemiştir. *Hayât-*

ı *Muhayyel* ve *Hayât-ı Hakîkiye Sahneleri* öykülerinde aşk, ölüm ve hayal-hakikat temaları ile yabancı sözcük ve tamlamalar ile söz sanatlarıyla yüklü bir dil kullanan yazar *Niçin Aldatılmış* başlıklı son öykü kitabında toplumsal konulara yönelmiştir. Yazarın öyküleri modern kısa öykü türünün gelişmesine önemli bir katkı sağlamamıştır.

Hüseyin Cahit *Servet-i Fünun* dergisinin 14 Nisan 1898-13 Ekim 1898 tarihleri arasında 370 – 396. sayıları boyunca devam eden “Hikmet-i Bedayie Dair” başlıklı yazı dizisinde sanat ve estetikle ilgili görüşlerine yer vermiştir. 23 Temmuz 1314/ 4 Ağustos 1898 tarihli 386. sayısında yayımlanan “Hikmet-i Bedayie Dair 11: Gaye-i Hayali 3 – Sanatın Ahlak ile Münasebeti” başlıklı yazısı kısa öykü türü için de geçerli olan açıklamalar içermektedir. “*Orijinal metinde yanlışlıkla 10 olarak numaralandırılmış*” (Yalçın, 2021, s. 140) olan yazıda roman ve dram türlerini oluşturan bölümleri ele alan Hüseyin Cahit’e göre roman ve tiyatro gibi kurmaca türler kişi, durum, olay ve üsluptan meydana gelir. Sanatçının yarattığı kişileri bütün ruh haliyle ve tüm yönleriyle gösterebilmesi gerekir. Durum ve olaylar da kişilerle uyum halinde olmalıdır.

Bir edebi eserdeki en önemli unsurun üslup olduğunu belirten Hüseyin Cahit’e göre sanatçının kullandığı cümleler okuyucuda mantık, müzik, hatıra, sinir veya arzu gibi duyguları etkileyecek, onu sarsacak kadar kuvvetli olmalıdır (Ercilasun, 2009, s. 159). Hüseyin Cahit, üslubun eserin konusu ve diğer bütün bölümleriyle uyum halinde olması gerektiğini belirtirken Shakespeare ve Balzac gibi büyük sanatçıların bu konuda gösterdikleri başarıya hayret eder;

Bu sebeple üslup eserin mevzuuyla ve sair aksamıyla tevafuk etmelidir. Büyük sanatkârların bunda gösterdikleri iktidar şayan-ı hayrettir. Onlarda bir vezin, bir cümle, bir kelime, bir seda, bir irtibat-ı kelimât bir cümle bulunmaz ki hâsıl edeceği tesir evvelden düşünülmüş, arzu edilmiş olmasın (Yalçın, 2021, s. 141).

Hüseyin Cahit’e göre eserlerinin konu ve bölümleri üsluplarıyla uyumlu olan büyük sanatçılarda yaratacakları etkiyi düşünmeden yazacakları tek bir cümle, sözcük veya ses bulunmamaktadır; sanatçılarda büyük cümle parçalarından küçük ses parçalarına değin her şey okuyucu üzerinde etki sağlamak üzerine kaleme alınmıştır. Yazarın roman ve tiyatro türlerini örnek göstererek yaptığı açıklamalar kısa öykü türüne daha çok uygundur.

Hüseyin Cahit'in yazısı modern kısa öykü türünün ilk kuramsal yazısı sayılan Poe'nun "Review of Twice-Told Tales" (1842) başlıklı yazısıyla örtüşmektedir.

Hüseyin Cahit'in büyük sanatkârlara yönelik üslup özellikleri ile Poe "a skilful literary artist/ yetenekli bir edebiyat sanatçısı" için söyledikleri benzerlik gösterir. Poe'ya göre akıllı bir sanatçı düşüncelerini olaylara göre şekillendirmek yerine bilinçli bir dikkat göstererek okuyucu üzerinde uyandırmak istediği tek etkiyi tasarladıktan sonra olayları düzenler ve metnin tamamında sanatçının önceden belirlediği tasarıma uymayan hiçbir sözcük ve cümle bulunamaz (Poe, 1994, s. 61). Hüseyin Cahit'in "Hikmet-i Bedayie" yazı dizisi İsmail Alper Kumsar tarafından Latin harflerine çevrilerek *Servet-i Fünûn Yazıları-1: Estetik / Hikmet-i Bedayi* (2021) başlığıyla Ötüken Neşriyat aracılığıyla yayımlanmıştır.

Edebiyat ve edebi türler üzerine kaleme aldığı yazılarında nesnel ve gerçekçi bir bakış açısı kullanan Hüseyin Cahit'in sanatçılar ve eserleri konusundaki yaklaşımı nesnellikten uzak öznel ve taraflıdır. Yazar *Sabah* gazetesinin 17 Mayıs 1315 / 29 Mayıs 1899 tarihli 3420. sayısındaki "Hayât-ı Matbuât 5" başlıklı yazısında, Ara Nesil Dönemi şair ve yazarlarından Mehmed Celâl'in "İşvekâr" başlıklı öyküsüne sert ve alaycı bir üslupla yaklaştığı görülür. Hüseyin Cahit, Mehmed Celâl'i henüz lise çağında edebiyat hakkında gerçek bir fikri yokken okumuş ancak yıllar içinde entelektüel seviyesi yükseldikçe beğenmemeye başlamıştır. Ona göre bütün eserleri birbirine benzeyen Mehmed Celâl hep aynı şeyi anlatmaktadır; öykülerinin hepsini aynı reçeteye bakarak yazmaktadır. Hüseyin Cahit "Mehmed Celâl usûlunce edebiyat reçetesi" notuyla reçetenin tarifini de verir;

Külliyetli miktarda esâtir perisi
Bir hayli çiçek ve kelebek
Beş on tane şafak bulutu
Bir iki adet mehtap ve tu'lû-ı âfitâb
Bir çok sarı saç, mavi göz,
alınıp seher vakti hepsi bir yerde kelimât-ı aşk ve muhabbet ile bol bol
karıştırıldıktan sonra Büyükada'nın çamları altına serpilir ve icâbı takdirinde biraz
akar su, bir miktar çemen ve bülbül ilâve edilirse derd-i mütâlâadan insanı şifâ-yâb edecek surette müessir bir tertip vücûda geliyordu (Önertoy, 1980, s.159).

Hüseyin Cahit, Mehmed Celâl'i yeterince eleştirdikten sonra "İşvekâr" öyküsünü ele alır; vâdî-i garâbetta çeşitli yenilikler ortaya çıkararak insanları şaşırtan "İşvekâr" öyküsü

anlamsız, kötü, mantıksız ve çelişkilerle doludur. Mehmed Celâl öyküsünde anlattığı konuları kendisi de bilmediği için saçmalamaktadır. Hüseyin Cahit, farklı yazılarında da Mehmed Celâl'i eleştirmeye devam eder; *Sabah* gazetesinin 14 Haziran 1315 / 26 Haziran 1899 tarihli 3449.sayısında yayımlanan "Hayât-ı Matbuât 9" başlıklı yazısında Mehmed Celâl'in *Musavver Mâlumât* dergisinde yayımlanan "Hikâye-i Müntehebe" öyküsünü eleştirir; Mehmed Celâl'in söyleyiş biçiminin bir öyküde ve ciddi bir eserde bulunmaması gerekir (Önertoy, 1980, s.159). Mehmed Celâl de *İrtika* dergisinin 1315 /1899 tarihli 43.sayısında yayımlanan "Tetkikât-ı Edebiye 5" başlıklı yazısında Hüseyin Cahit'i ve Edebiyat-ı Cedide topluluğunu söylediklerinin anlaşılmadığı gerekçesiyle eleştirmiştir.

Hüseyin Cahit'in Mehmed Celâl'e yaptığı sert ve alaycı eleştiriler, Beşir Fuat ile Menemenlizâde Mehmet Tâhir arasında başlayan hakîkiyyun/realizm ve hayâliyyun/romantizm tartışmalarının öykü türüne yansımaları olarak karşımıza çıkar.¹¹ Mehmed Celâl Ara Nesil sanatçısı olarak romantizme dayalı hayalle iç içe popüler aşk öyküleri kaleme alırken Edebiyat-ı Cedide topluluğunun bir üyesi olan Hüseyin Cahit öykü türünün gerçek hayatı yansıtması gerektiğini düşünür; Mehmed Celâl'in gariplikler aleminde geçen öyküleri gerçek hayattan kopuk olduğu için inandırıcı değildir. Hüseyin Cahit'in öykü konularının gerçekçi olması gerektiği görüşü modern kısa öykü türünün sıradan konu özelliğiyle benzeşmektedir. Hüseyin Cahit Mehmed Celâl'den yola çıkarak kısa öykü türünün gerçeğe uygun ve yaşamın içinden olması gerektiğinden bahseder ancak bu yazılar kısa öykü türünün kimi özelliklerini desteklemekle birlikte kuramsal çalışma olarak değerlendirilemez.

Hüseyin Cahit, *Servet-i Fünun* dergisinin 26 Eylül 1317/9 Ekim 1901 tarihli 552.sayısında yayımlanan "Edebiyat-ı Hâzıra: Bir Yazın Tarihi" başlıklı yazısında Halit Ziya'nın "Bir Yazın Tarihi" başlıklı kısa öykü kitabına çeşitli eleştirilerde bulunur. Yazarın Halit Ziya'ya yaklaşımı Mehmet Rauf kadar övgü dolu olmamakla birlikte olumsuz değildir. Hüseyin Cahit'in Halit Ziya'ya yaklaşımı gerçek yaşamı yansıtmayı yansıtmamasıyla ilgilidir;

¹¹ Hakîkiyyun – hayâliyyun tartışmaları için bkz. Can, Y. (2018). "Münazaradan Münakaşaya Uzanan Bir Polemik: Hayaliyyun Hakikiyyun." *Hece Türk Edebiyatında Polemikler Özel Sayısı*. Sayı 258/259/260, s. 44-50. Karaca, H.(2018). "Hayaliyyun ve Hakikiyyun Cephelerinde Menemenlizade Mehmed Tahir ve Beşir Fuad." *Hece Dergisi Türk Edebiyatında Polemikler Özel Sayısı*. Sayı 258/259/260, s.59-67.

Halit Ziya hayat-ı hakikiyeye bir müdekkik ve müşahit nazarıyla bakmıyor. Onun gözlerinde sanki sihir-âmiz bir perde-i sanat vardır ki, manzuru olan safahat-ı hayatı bütün bütün başka türlü tebliğ eder. Yazın Tarihi’ni terkip eden hikâyeler arasında hayat-ı hakikiyeye temas eden eserlerden hangisi okunsa bunun hayatımıza pek yakından taalluk edemediğini itirafta tereddüt etmemek kabil değildir (Yalçın, 1901, s. 86).

Hüseyin Cahit’e göre Halit Ziya hayatın gerçeklerine karşı inceleyici ve gözlemci değil sanatçı bakış açısıyla yaklaşır; gözlerinde sihirli bir sanat perdesi olan Halit Ziya gördüğü yaşam evrelerini farklı şekillerde nakleder. *Bir Yazın Tarihi*’nde gerçek yaşama ait görülen öykülerin aslında yaşamımızla yakından bir ilgisi yoktur; kitaptaki öyküler İstanbul gibi bilinen bir mekânda geçmesine rağmen anlatılanlar gözlemlenebilen şeyler değildir.

Halit Ziya öykülerdeki kişileri, kişilerin ruh hallerini, konuşmalarını ve tasvirlerini öyle bir hale büründürmüştür ki gerçeklere bağlanması gereken temellerin kökleri bir cazibe bulutuyla örtülür; bütün öyküler şiir ve hayalin canlandırıcı kokularıyla büyük bulutların üzerinde uçan bir köşke benzemektedir (1901, s.86). Hüseyin Cahit, Halit Ziya’nın yaşamın gerçeklerine yaklaşımı üzerinde durduktan sonra “Ferhunde Kalfa”, “İkinci Nikâh”, “Ömr-i Tehî” ve “Kırk Para” gibi öykülerinden örnekler vererek yazısını tamamlar.

Yazılarında Mehmed Celâl ve Halit Ziya gibi birbirinden çok farklı iki yazara ait iki öykü metnini inceleyen Hüseyin Cahit kısa öykü türünde başarı ölçütünü gerçek yaşama uygunluk olarak belirler; aralarında büyük bir seviye farkı olmakla birlikte Mehmed Celâl ve Halit Ziya’nın öykülerinde sanat yapma gayesi uğruna gerçeklikten feragat edilmiş; yazarlar yaşama ait gerçekleri, sanat görüşleri doğrultusunda değiştirmiştir. Hüseyin Cahit’in kısa öykü incelemelerinden yola çıkılarak birtakım kuramsal ölçütlere varılabilir; günlük yaşamın sıradanlığını konu edinen, kişi ve olay ile konu arasında uyumun olduğu kısa öyküler başarıya ulaşabildiği için kısa öykü yazarlarının yaşamın gerçeklerinden hareket etmesi gerekir.

1.1.4. II. Meşrutiyet Dönemi

Türk siyasi tarihinde 1876-1878 yılları arasında gerçekleşen I. Meşrutiyet'in ardından otuz yıl sonra 1908 yılında Jön Türklerin baskısı sonucu II. Meşrutiyet ilan edilir. Türk tarihinde bir dönüm noktası olan II. Meşrutiyet'in sosyal yaşam, sanat ve edebiyat üzerinde önemli tesirleri vardır; II. Abdülhamid'in tahttan indirilerek İstibdat Dönemi'nin son bulmasıyla oluşan görece özgürlük ortamının Türk edebiyatına en büyük katkısı süreli yayınlardaki artış olmuştur. Tanzimat Dönemi'nde gazete çevresinde gerçekleşen edebi faaliyetler Servet-i Fünun Dönemi'nde birkaç dergiyle sınırlı kalmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ise edebiyat, kadın, çocuk, din, milliyetçilik ve mizah gibi farklı konuları ele alan *Resimli Kitap*, *Musavver Muhit*, *Şehbal*, *Rübâb*, *Türk Kadını*, *Kadınlık*, *Türk Derneği*, *Türk Yurdu* vb. pek çok yeni dergi basın dünyasına dahil olur.

II. Meşrutiyet döneminde gazete ve dergiler, ülkemizde gerçekleştirilmek istenen sosyal reformu neticeye ulaştırmakta en büyük rolü oynamıştır. Bu dönemde bir anda gelen hürriyet havasının verdiği başıboşluk ve yaşanan fikir hareketliliğinin içerisinde yayınlanan gazete ve dergiler kısa süreli olmuştur (Gürsoy, 1991, s.557-558).

Sayısız fazla ancak yayımlanma sayısı az olan II. Meşrutiyet Dönemi dergilerinde çoğu dille ilgili olmakla birlikte edebi türlerle ilgili çalışmalar da karşımıza çıkar. Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit gibi Edebiyat-ı Cedide topluluğu yazarları aracılığıyla kayda değer bir gelişim gösteren kısa öykü çalışmaları *Servet-i Fünun* dergisinin kapatılmasından sonra sekteye uğradığı için bir süre hiçbir gelişme kaydedemez. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ise artan süreli yayınların etkisiyle kısa öykü türüne tekrar önem verildiği gözlemlenir ancak bu yayınlarda kısa öykü türünü ele alan kuramsal yazılarla fazla karşılaşılmaz, dergi ve gazetelerin çoğunlukla öykü tefrikalarıyla yetindiği görülür.

II. Meşrutiyet Dönemi'nde terminoloji sorunu önceki dönemlerde olduğu gibi varlığını sürdürmeye devam eder. Öykü ve romanlarının yanı sıra eleştiri yazılarıyla da ön plana çıkan Raif Necdet edebi türler arasındaki terminoloji sorununa siyasi bir bakış açısıyla yaklaşır. Raif Necdet, Selanik'te 1908-1910 yılları arasında genç yazarlardan oluşan kadrosuyla toplam 74 sayı çıkan *Bahçe* dergisinin 4 Teşrin-i sâni 1324/ 17 Kasım 1908

tarıhli 16.sayısında yayımlanan “İnkılap ve Edebiyatlar” başlıklı yazısında edebiyatın siyasi ve sosyal inkılaplarla ilişkisini ele aldıktan sonra istibdat döneminin edebiyata verdiği zararlar üzerinde durur.

Raif Necdet’e göre istibdat döneminde istibdat döneminden kaynaklanan sansür ve yasaklar yüzünden mecbur bırakılan sözcük değışiklikleriyle edebi türlerin isimleri dahi değışmek zorunda kalmıştır. Hikâye sözcüğü basit ve aşağılık konuları çağrıştırdığı için halka zarar verdiği gerekçesiyle bir süre kullanmamış, küçük hikâye terimi yerine hacimce yakın olduğu düşünülen küçük fıkra terimi benimsenmiştir;

Men edilen romanlara, küçük hikâyelere istibdâdın son zamanlarında tercüme olmak ve hissiyyât-ı âşıkâneneden bahsedilmemek şartıyla lütfen müsâade vermişlerdi. Fakat ‘roman’ ismi yerine ‘seyâhat-nâme’, ‘küçük hikâye’ yerine de ‘küçük fıkra’ yazılıyordu (Özgöl, 2000, s. 37).

İstibdat döneminin sona ermesiyle hikâye terimi kullanımına tekrar dönölür. Fıkra türü Cumhuriyet Dönemi’yle birlikte kendi kimliğini bulur ancak öykü yazarı Fahri Celal Göktulga *Cumhuriyet* gazetesinin 20 Haziran 1954 tarihinde yayımlanan “Hikâye Sanatı” başlıklı yazısında hikâye ve fıkra terimlerini eş anlamlı kullanarak Nasrettin Hoca’dan bahseder; “*Nasreddin Hoca hikâyesi söylemek bir ayrı iş, ayrı sanattır*” (1954, s.3). Göktulga’nın yazısı Cumhuriyet Dönemi’nde iki türün karıştırılmaya devam edildiğini gösterir.

Öykü ve roman türleri arasındaki karışıklık II. Meşrutiyet’in ilanından sonra da varlığını sürdürmeye devam eder. Hakkı Behiç, *Servet-i Fünun* dergisinin 19 Mart 1325/ 1 Nisan 1909 tarihli 931. sayısında yayımladığı “Samîmî Şikâyetler: Bizde Roman ve Hikâye” başlıklı yazısında Türk edebiyatında roman ve hikâye türlerindeki eserleri yerli ve milli olamadıklarıyla ilgili eleştirirken iki türü eş anlamlı şekilde kullanmıştır (Güler, 2019, s.17). Küçük hikâye yerine küçük fıkra teriminin kullanılmasından rahatsız olduğunu dile getiren Raif Necdet’in de çeşitli yazılarında roman ve öykü terimlerini birbirlerinin yerine kullandığı gözlemlenir. Raif Necdet, *Servet-i Fünun* dergisinin 7 Mayıs 1325 / 20 Mayıs 1909 tarihli “Yirminci Asra-Roman” başlıklı yazısında roman türünden bahsederken roman yazarı için hikâye-nüvis terimini tercih eder.

Eylül 1324/ Eylül 1908 ile Teşrin-i Evvel 1329/ Ekim 1913 yılları arasında toplam 51 sayı çıkan *Resimli Kitap* dergisinde yayımlanan öykü ve roman incelemeleri dönemin terim karışıklığını göstermesi açısından önemlidir. Edebiyat-ı Cedide topluluğunda roman örnekleriyle tanınan Safvet Nezih, *Resimli Kitap* dergisinin Kanun-ı Sâni 1324/Ocak 1909 tarihli “Bizde Romancılık ve Romanlar I” başlıklı yazısında, Türk edebiyatında roman türünün gelişimini anlatırken Namık Kemal’in *Cezmi* eseri için roman ve hikâye terimlerini aralarında ayırım gözetmeksizin birbirinin yerine kullanır.

Raif Necdet Kestelli, *Resimli Kitap* dergisinde dönemin sanat anlayışlarıyla ilgili eleştirilerde bulunduğu “Musâhabe-i Edebiye” yazı dizisinde roman ve öykü türleri arasında herhangi bir ayırım yapmaz; “Musâhabe-i Edebiye” yazı dizisi Recep Duymaz, Yüksel Topaloğlu ve Özcan Aygün tarafından Latin harflerine çevrilerek *Edebiyat Hayatı/ Hayat-ı Edebiye* (2012) başlığıyla Akademik Kitaplar Yayınevi’nce yayımlanmıştır. Raif Necdet, *Resimli Kitap*’ dergisinin Eylül 1326/ Eylül 1910 tarihli 24.sayısında yayımlanan “Musâhabe-i Edebiye”de Halide Edip’in *Seviye Talip* başlıklı eserini incelerken, küçük roman ve hikâye terimlerini birlikte kullanır. Tiyatro türündeki eserleriyle tanınan Fecr-i Ati topluluğu üyesi Şahabettin Süleyman da *Şehbal* dergisinin 15 Eylül 1329/ 28 Eylül 1913 tarihli 82. sayısında yayımlanan “Tezad: Büyük Hikâye” başlıklı yazısında İzzet Melih’in *Tezat* romanı için büyük hikâye termini kullanmıştır (Güler , 2019, s. 128-129).

II. Meşrutiyet Dönemi’nde terminoloji sorunuyla gazete ve dergi sayfalarında sınırlı kalan kısa öykü türüyle ilgili yayımlanan kapsamlı en önemli yazı *Musavver Muhit* dergisinde karşımıza çıkar. Gazeteci ve yazarlığının yanı sıra diplomatlık da yapmış olan Server Cemal, 1908- 1909 yılları arasında toplam 39 sayı yayımlanan *Musavver Muhit* dergisinin 29 Kanunusani 1324/ 11 Şubat 1909, 12 Şubat 1324 / 25 Şubat 1909 ve 7 Şubat 1324 / 2 Mart 1909 tarihli 14, 16. ve 17. sayılarında üç bölüm halinde yayımlanan “Küçük Hikâye ve Âtîsi” başlıklı yazı dizisinde kısa öykü türünü ele almıştır. Server Cemal’in “Küçük Hikâye ve Âtîsi” başlıklı yazısı yalnızca kısa öykü türüne odaklanan Türk edebiyatının en kapsamlı kuramsal çalışmaları arasında sayılır; “*Ve bu makale o döneme kadar hikâye türünde yazılmış en olgun denemelerden birisidir*” (Yalçın Çelik,

2002, s. 110). Yazar çalışmasının ilk bölümüne kısa öykünün genç ve olgunlaşmamış bir tür olduğu tanımıyla giriş yapar;

Aksam-ı edebiyenin hemen en genci olan küçük hikâye tarzı bütün alayık-i maddiyeden tecerrüdle diğer bazı aksam-ı edebiyenin vasıl olduğu derece-i tekâmül-i sanatına vasıl olamamıştır. Saha-ı matbuata ilk adımlarını atan her tarz gibi o da, kendisini tevlit eden muhitin şerait-i hayatiyyesinden azade kalamamış, onun keyfiye tâbi bulunmuştur (2021, s.30).

Server Cemal'e göre diğer edebi türler gibi kısa öykünün de ortaya çıkmasını sağlayan birtakım ölçütler söz konusudur ve kısa öykünün bugünkü durumu ile geleceği hakkında fikir bildirebilmek için bu ölçütlere bakılması gerekir. Yazar, roman ve fıkra arasında bir tür olan kısa öykünün genişlik ve hacim itibariyle kitap şeklinde basılamayacağını belirterek uzun öykü ile kısa öykü türleri arasında ayrıma girer; ne Tanzimat Dönemi ne de Servet-i Fünun Dönemi'nde yazarlar iki alt tür arasında ayırım yapabilmıştır. Server Cemal'e göre roman ile benzeşen uzun öykü örnekleri dergilerde yayımlanırken fıkra ve masalla benzerlik gösteren kısa öykü örnekleri gazetelerde yayımlanmaktadır.

Server Cemal çalışmasının ikinci bölümünde kısa öykü türünün gösterdiği gelişimi gazetecilikle ilişkilendirerek ele alır. Kitap olarak basılmaya elverişli olmadığı için gazete ve dergi sayfalarına mahkûm kalan ve gazeteciliğin çocuğu olan kısa öykü türü ekonomik çıkarlarla yakın temas halindedir; kâr amacı güden gazete müdürleri ile şöhrete ulaşmak isteyen yazarlar kısa öyküye yönelirken aralarında çeşitli anlaşmazlıklar peyda olur. Kısa öyküde sanatın mı yoksa maddiyatın mı üstünlük kazanacağı şüphelidir. Server Cemal çağdaş eğilimlere bakarak maddiyatın üstün geleceğini düşünür.

Servet-i Fünun Dönemi'nde gazete ve mecmua sayıları görece az olmasına rağmen kısa öykü metinlerinin belirli bir değere sahip olduğu gözlemlenir. II. Meşrutiyet Dönemi'nde süreli yayınların artış görmesi, kısa öykü metinlerinin kalitesinin düşmesine yol açar. Kurmaca yazarlar edebi kaygılarla değil ekonomik çıkarları göz önüne alarak öykü kısa yazmaya yönelir. Kısa öykünün doğduğu Amerika topraklarında da daha önce benzer bir dönem yaşanmıştır; Amerikalı gazeteci-yazarlar aracılığıyla kısa öykü türü bir yandan yaygınlaşıp popülerleşirken diğer yandan sanattan ziyade maddiyat eksenli bir yapıya dönüşmesine yol açar.

“Küçük Hikâye ve Âtîsi” çalışmasının en önemli yönü edebi türler arasındaki ayrımı vurgulamasıdır. Server Cemal roman – uzun öykü – kısa öykü türleri arasında çeşitli karşılaştırmalar yapar. Ona göre uzun öykü özel bir durumun tahliline, ruh haline veya ahlaki bir tezin savulmasına uygundur. Roman ise bir hayatın, şehrin veya zamanın genel yapısını büyük bir olay çevresinde ayrıntılı şekilde sunar. Bir romanda yaşamın ruhi, ahlaki ve sosyal pek çok noktası incelenmelidir. Bazı eserler roman adını almasına rağmen yalnızca uzun bir öykünün genişletilmesinden ibarettir; bunlar tek düze ve belirsizlik içeren incelikten ve asillikten yoksun olan başarısız romanlardır (2021, s.31-32).

Server Cemal roman ile kısa öykü türünü kıyaslayıp kısa öykünün sahip olduğu ahenkli incelik ve becerinin romanlarda bulunmadığını belirtir. Onun kısa öykü türünü romandan daha üstün tutması önceki dönemlerde karşılaşmadığımız yeni bir bakış açısının ürünüdür. Hacim ile kıymeti eşleştiren Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi yazarları romanı hem hacim hem de kıymetçe büyük görürken yazımı daha kolay olduğu gerekçesiyle kısa öykü türünü romana geçişte basamak olarak kullanır. Server Cemal ise daha incelikli ve ustalık isteyen bir tür olarak gördüğü kısa öykü türünün yazımını daha zor bulur.

Server Cemal yazısında yalnızca edebi türleri değil yazarları da karşılaştırırken yazarların yaşlarıyla ilgili var olan mevcut görüşlere katılmadığını dile getirir. Ona göre genç yazarların kısa öykü türünde başarısız olduğu iddiası yanlıştır, aksine yaşlı yazarlar gereksiz fazlalıkları atma konusunda zorluk çektiği için kısa öykü türünde zorlanır. Ciddiyetten uzak günümüz romanların çoğu da yaşlı yazarlar tarafından yazılmıştır. Server Cemal kısa öykünün uzatılmasının sebep olacağı olumsuzluklardan bahsederken türün topluma olan faydası üzerinde durmayı da ihmal etmez;

Bu küçük âsâr-ı nefisenin tatvili şüphe yok ki, kıymet-i edebiyelerini ve heyecanatı fevkaladelerini azaltmak demektir. İşte bununla anlaşılıyor ki küçük hikâye tarzı istenilirse hakayık ve farziyyat-ı fenniye'nin sür'at-i intişarına hadim en mühim bir unsur olabilecektir. Mesela Edgar Poe bunu anlayarak küçük hikayelerine bir mesele-i riya'ziyye kat'iyet-i mantıkıyesini vermek istememiş¹² ve böyle birçok eserler vücuda getirmiştir (2021, s.33).

¹² *Olağan Hikâye* dergisinde İsmail Demirel (2021) tarafından aktarılan metinde kullanılan ‘istememiş’ sözcüğü, *Musavver Muhit* dergisinde yayımlanan orijinal metinde (1909) ‘istemiş’ şeklinde geçer.

Çoğu zaman yalnızca maddi çıkarların düşünüldüğü bir tür olan kısa öykü aslında tıpkı romanda olduğu gibi toplumsal yaşamı yansıtabilir, hatta bilimin yayılmasını da sağlayabilir. Kısa öyküye dair ilk kuramsal bilgileri sunarak türün babası kabul edilen Edgar Allan Poe kaleme aldığı kısa öykülere bir matematik problemi gibi yaklaşarak mantıki bir kesinlik yüklemiştir. Server Cemal yazısında Poe'nun yanı sıra çoğunlukla Fransız edebiyatından seçtiği Paul Margueritte, Paul Hervieu, Henry Davray, Georges Rodenbach gibi yazar ve şairlerden örnekler verirken onların bir edebi türle sınırlı kalmayıp farklı türleri bir arada kullanmalarını eleştirir.

Server Cemal edebi türlerin güncel durumları ve geleceklerine dair çeşitli yorum ve çıkarımlarda bulunur. 19.yüzyılda roman türünün baskınlığı yüzünden dergi sayfalarında unutilan öykü türünün kitap halinde yayımlanmasıyla sorun çözülecektir. Metnini 20.yüzyılın başında kaleme alan yazar, önceki yüzyıl ile bu yüzyıl arasında karşılaşmaya girer; *“On dokuzuncu asır nasıl romanın nevakısını ikmal ile onu tekâmüle doğru götürmüşse, yirminci asır edebi de küçük hikâye tarzını kat’i ve metin esaslara rabt edecektir”* (2021, s.34).

Server Cemal’e göre kısa öykü türünün 20.yüzyılda hak ettiği değere kavuşarak kesin ve sağlam temellere bağlanabilmesi için gazete ve dergi sahiplerinin öykü yazarlarını serbest bırakması gerekir. Dönemin modasına uygun olarak yazarları adi ve basit öyküler yazmaya zorlayan gazete ve dergi sahipleri sanat değeri taşıyan eserleri yok saymaktadır. Kurmaca yazarlar ise bu tür öyküleri maddi çıkarları için gelişigüzel kaleme alarak herhangi bir önem atfetmez; onların başarısı basıldığı gazetenin ömrüyle orantılı şekilde değişir. Öykülerini edebi elbiseyle süsleyip kitap halinde basan yazar sayısı azalmıştır. Server Cemal gazete sahipleri ile yazarlara dair eleştiriler sunduktan sonra tekrar kısa öykü ile roman türlerine odaklanır;

Küçük hikâye diye düşündüğümüz tarz, kısaltılmış birer romandır ki bununla muharririnden, bütün maharet ve hasaisini küçük bir çerçeve dâhiline sıkıştırması beklenir, hâlbuki bu şimdi, romancılardan beklenen bir lutf-ı mahsus şeklini almıştır (2021, s.36).

Yazı dizisi boyunca roman ve kısa öyküyü farklı türler olarak ele alan Server Cemal’in kısa öyküyü kısaltılmış roman olarak tanımlaması ilginçtir. Yazarın bu tanımı Nabizâde

Nazım'ın *Hasba* öyküsünün ön sözünde kullandığı “*Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir*” (1961, s.133) tanımıyla benzerlik gösterir. Ancak Server Cemal'in yaklaşımı Nabizâde Nazım'dan farklıdır. O kısa öykü türüne mevcut matbuat açısından yaklaşır. Basının önceki durumu ile bugününü karşılaştıran yazar, önceden kısa öykü türünde bulunması gereken küçük çerçeveye sıkıştırma işlevinin artık roman türünden de beklendiğini, yazarların uzun romanlar yazamadıkları için kısa öyküye yönelmeye başladıklarını dile getirir.

Kurmaca yazarın istemediği halde kısa öykü türünde örnek vermeye başlaması hem roman hem de kısa öyküde başarılı örnekler verilmesini engeller; gerçeklikten uzak, tuhaf hislerle dolu eserler kaleme alınmaya başlanır. Günlük basın yüzünden itirazlara uğrayan kısa öykü türü aslında yüzyılın sanat eğilimlerine yaslanmaktadır; “*Ve işte ihtisara, sürata, hacim hususundaki tasarrufa, bütün bu cereyan-ı hazıra muvafık olan meziyetlere malikiyetinde ve hiffetinden dolayıdır ki küçük hikayeler henüz olmuştur veya olacaktır denilemez*”¹³ (2021, s.36).

Server Cemal'e göre kısa öykü türünün kısaltma, hız, hacim tasarrufu gibi var olan akımlara uygunluğu ile hafifliğinden dolayı yeniden canlanması ihtimali yüksektir, her ne kadar eleştirilere uğrasa da henüz ölmemiştir. Yazar kısa öykü türünün mevcut durumunun değişmesini de gazetelerle ilişkilendirir; halka yönelik büyük günlük gazetelerin ucuzlaması ve sınırlı bir zümreye hitap eden küçük ve pahalı edebi gazetelerin ortaya çıkmasıyla kısa öykü türü bütün yeteneğini olgunlaşmak ve yayılmak için kullanabilir. Kısa öykü türünün başarılı olabilmesi için halka hitap eden popüler yayınlardan uzaklaşarak sanatsal değer taşıyan yayınlara yönelmesi gerekir. Yazara göre maddi çıkarların değil sanatsal kaygıların ön planda olduğu edebi türler gelecek nesillere aktarılabilir.

Server Cemal yazısının ikinci bölümünde kısa öyküyü romanın kısaltılmış şekli olarak tanımlarken son bölümünde birçok önemli romanın her bir parçasının kısa öyküden ibaret olduğundan bahseder. Bu parçalar romandan ayrılmaz durumda değildir, sanat açısından

¹³ *Olağan Hikâye* dergisinde İsmail Demirel (2021) tarafından aktarılan metinde kullanılan ‘olmuştur veya olacaktır’ sözcüğü, *Musavver Muhit* dergisinde yayımlanan orijinal metinde (1909) ‘ölmüştür veya ölecektir’ şeklinde geçer.

bağımsız olup romandan çıkarıldıklarında kendi başlarına bir hayatı temsil ederler. Başarılı romanların çoğu bu yöntemle gazetelerde tefrika halinde ayrı ayrı yayımlanmıştır. Server Cemal, kısa öykü türünün romana kendi üstün özelliğini ödünç vererek onu temizlediğini ve zararlı unsurlardan kurtardığını belirtir. Kısa öykü, romana 20.yüzyılın hızına ayak uydurmayı öğretmiştir.

Kısa öykü türünü genç sıfatıyla niteleyen Server Cemal roman türünü de ihtiyar dede şeklinde tanımlar; genç kısa öykü türü ihtiyar dedesi romanı zamanın şartlarına uyması için çabalamaktadır. Yazara göre kısa öykü türü romanın içine işlediği gibi onu ortadan kaldıracak güce de sahiptir. 20.yüzyılda batı edebiyatlarında yapılan romanın öldüğü tartışmalarına Server Cemal'in de farklı bir coğrafyadan eşlik ettiği görülür. Ancak günümüz 21.yüzylında roman türünün yok olmak yerine dönüşerek varlığını sürdürmeye devam ettiği vurgulanmalıdır. Server Cemal, kısa öykünün düşünce alevi ve esnek becerisiyle her yere yetiştiği ve topladığı güzellikleri karıştırarak hayat şartlarının sebep olduğu engellere rağmen bağımsız bir edebi sanat türü olarak çıktığını belirterek çalışmasının kaleme alma sebebi üzerinde durur; bizim edebiyatımızda da kısa öykü yazılmaya başlandığı için türün doğuşu, gelişimi ve şimdiki durumu hakkında bilgi vermeyi amaçlamıştır.

Çalışması boyunca Fransız yazarlardan örnekler veren yazar son paragraflarda ilk kez Halit Ziya, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet gibi Türk yazarlarından bahsederek Türk edebiyatındaki kısa öykü türüne yaptıkları hizmetler üzerine durur; adı geçen yazarları kısa öykü türünü hatalarından arındırarak yazmaya çalışmaktadır. Server Cemal, günümüzde modern Türk öyküsünün kurucusu olarak kabul edilen Sami Paşazade Sezai'nin ismini zikretmemesi, *Küçük Şeyler* kitabının öncülüğünün o dönemde fark edilmediğini akla getirir (Işık, 2010, s. 149). Sezai'nin adı geçen diğer yazarların aksine kısa öykü türünde fazla eser vermemesi veya *Küçük Şeyler*'in yazıldığı dönemde büyük bir etkiye ulaşamamış olması, Server Cemal'in Sami Paşazade Sezai ile *Küçük Şeyler* kitabından söz etmemesinin sebepleri arasındadır.

Server Cemal çalışmasını bitirmeden bizim edebiyatımızda da gazetecilik olduğunu belirterek edebiyat ile gazetecilik arasındaki ilişki üzerinde durur; gazetecilik yeni Türk

edebiyatının doğuşuna katkı sağladığı gibi kısa öykünün de dahil olduğu yeni edebi türleri kendi bünyesinde toplama kabiliyetine sahiptir.¹⁴ Kısa öykü ile gazete arasındaki ilişki Server Cemal'in ardından pek çok yazar ve eleştirmen tarafından da çeşitli kuramsal yazılarda sıklıkla tekrar edilmiştir. Modern kısa öykünün gazete ve dergi gibi süreli yayınlar aracılığıyla doğduğunu düşünen Özgül'e göre bir periyodığın türü, kaç gün, hafta veya ayda bir basıldığı, hangi kitleye hitap ettiği öykünün hacminden temasına değin pek çok özelliğini etkilemektedir (2000, s. 35). Gazeteciliğin geliştiği Avrupa ülkelerinde de kısa öykü türünün de gelişmiş olması tesadüf değildir.

Server Cemal'e göre kısa öykü ile roman arasında yakın bir ilişki vardır; kısa öykü hacimce kalın olan romanların mükemmel özetlerini barındırmalıdır. Kısa öykü örnekleri hayallerden ziyade gerçeklere yaslanarak toplumsal yaşamın açıkça anlaşılmayan, ince ve derin meselelerini göstermelidir; *“Küçük hikayelere gelince: onlar bugün muhtaç olduğu romanların en mükemmel birer hulasası olmalıdır. Ve bütün hayat-ı ictimaiyyemizi ihata ederek onun bütün gavamızını göstermelidir”* (2021, s.38). Yazara göre toplumsal yaşama ve insanlara faydası olan kısa öykünün mensur şiirden ayrılması gerekir; genç araştırmacılar Faik Ali, Cenap Şahabettin ve Halit Ziya'nın eserlerinin hangi edebi türe ait olduğuna karar vermelidir. Şiir ve edebiyat ciddi olmalıdır; onları hayalden ibaret görenler topluma hiçbir faydası bulunmayan, değişime açık olmayan kişilerdir.

Server Cemal memleketimiz henüz batı dünyası kadar maddiyata yönelmediği için sanat ve edebiyat alanlarında çalışmaya devam edilmesi gerektiğine inanır; doğuya ait güzellikler yeni bir edebi tür ve biçimle gösterilmelidir. Yazar bu noktada sözünü yine gazete ve dergilere getirerek hem edebiyatın hem de insanların yükselebilmesi için başarılı eserlerin günlük basından ziyade dergilerde yayımlanmasını ister. Server Cemal, Türk edebiyatında Halit Ziya'nın icat ettiği kısa öykü türünün barındırdığı bereket ve toplum faydasından bahsederek çalışmasını tamamlar.

¹⁴Gazeteciliğin yeni Türk edebiyatı üzerindeki etkisi için bkz. Ergün Atbaşı, N.(2017). *Türk Gazeteciliğinin Yeni Edebiyatın Doğuşuna Etkisi (1860-1876)*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Server Cemal üç bölüme ayırdığı çalışmasının sonunda yer alan dipnotta tür için neden ‘küçük hikâye’ terimini kullandığını açıklar. Yazar batıda ‘nouvelle’ olarak adlandırılan terimin ‘küçük hikâye’ şeklinde çevrilmesini uygun bulur; dilimizle ilişkili olan Farsçada da bu türe ‘hikâyet’ denildiği için küçük hikâye ifadesini doğrudur (2021, s.39). Fıkra ve kıssa gibi terimler ise dilimizde farklı anlamlarda kullandığı için nouvelle’nın anlamını karşılama noktasında yetersizdir. Server Cemal’in “Küçük Hikâye ve Âtîsi” başlıklı geniş kapsamlı çalışması; kısa öykü türünün ortaya çıkışı, temel özellikleri, gazetecilik ve roman türleriyle ilişkisi gibi farklı konuları bir arada sunduğu için dergi sayfalarında unutulmaması gereken kuramsal başvuru kaynaklarından biridir. Kısa öykü türüyle ilgili daha önce değinilmeyen birçok yeni konu üzerinde duran çalışma kısa öykünün romanın özeti olduğu tanımını tekrarlayarak eski çalışmaları hatırlatmıştır.

II. Meşrutiyet Dönemi’nde Server Cemal’in yazı dizisinden başka yalnızca kısa öykü türüne odaklanan telif bir kuramsal çalışma bulunmaz. Eleştirmenler çoğunlukla o dönemde yazılan öykü metinleri incelerken öykü türü ve öykü yazarıyla ilgili birkaç bilgi sunar; bilgilerin çoğunlukla üslupla ilgili olduğu görülür. Bir öykü yazarının öyküsünü kaleme alırken dikkat etmesi gerekenler ile bir öyküyü başarılı kılan özellikler üzerinde durulur. Türk edebiyatına romanlarıyla damga vuran Halide Edip ve Yakup Kadri gibi isimlerin II. Meşrutiyet Dönemi’nde yayımladıkları ilk öyküleri ve kullandığı üsluplarla ilgili çeşitli eleştiri yazıları kaleme alınmıştır.

II. Meşrutiyet’in sayılı eleştirmenlerinden Raif Necdet, *Resimli Kitap* dergisinin Mart 1327 / 1911 tarihli 28. sayısında yayımlanan “Musâhabe-i Edebiye” yazı dizisinde Halide Edip’in *Harap Mabetler* başlıklı ilk öykü kitabını değerlendirirken özellikle üslup üzerinde durur. Raif Necdet’e göre Halide Edip’in kalbi ve fikri incelikler ile derinliklerinde şiir titreyişlerinin hissedildiği *Harap Mabetler* öykü kitabının üslubunu akıcı ve gizemlidir;

Derûnunda kalbî ve fikrî incelikler ve derinliklerin şiir-i ihtizâzı hissedilen “Harap Mabetler” fikrimce seyyâl, nâfiz ve esrârengîz üslupuyla hazîn ve dil-nişîn bir âbide-i tehassüs ve tefekkürdür... (1911, s. 266).

Halide Edip’in bu üslubuyla hüznü ve hoş giden bir duygulanma ve düşünme eseri ortaya çıkmıştır. Raif Necdet’e göre *Harap Mabetler* kitabının yüksek ve müstesna bir

eser olmasında Halide Edip'in üslubunun büyük bir tesiri vardır. Onun değerlendirmelerine göre, bir öyküyü başarılı kılan temel özelliklerin başında üslup gelmektedir. Halide Edip'in *Harap Mabetler* öykü kitabı yalnızca Raif Necdet'in değil Yakup Kadri'nin de dikkatini çekmiştir.

Edebi yaşamına oyun, mensur şiir ve kısa öykülerle başlayan Yakup Kadri *Servet-i Fünun* dergisinin 11 Mayıs 1911 tarihli 1040. sayısındaki "Harap Mabetler (Münasebetiyle Halide Salih Hanım)" başlıklı değerlendirme yazısında Halide Edip ve eseriyle ilgili övgü dolu cümlelerinin ardından çeşitli eleştirilerde bulunur; *Harap Mabetler* kitabındaki öykülerin özgün bir inceleme ve ayrıntılı tahlilden yoksun olduğunu düşünen yazara göre bir öykücünün metninde ele aldığı konuyu, kişiyi ve olay örgüsünü ayrıntılı şekilde gözlemleyip kısaltıp incelttikten sonra öyküsüne eklemelidir. Başarılı bir öykü metninde gözlem, tahlil ve tasvir kısa ve öz şekilde bulunması gerekir (Karaosmanoğlu, 1911, s. 617). Yakup Kadri, Halide Edip'ten yola çıkarak bir öykücü ile öykü metninde olması gerekenleri sıraladığı yazısının benzerini Mehmet Rauf da Yakup Kadri için yazmıştır.

Edebiyat-ı Cedide topluğunda kısa öykü türüyle ilgili önemli metinler kaleme almış olan Mehmet Rauf *Servet-i Fünun* dergisinin kapatılmasıyla ara verdiği yazılarına II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte tekrar dönerek yaşamının son yıllarına kadar çeşitli gazete ve dergilerde çeşitli yazılar yayımlamaya devam eder. Mehmet Rauf, *Şehbal* dergisinin 15 Haziran 1330 / 28 Haziran 1914 tarihli 99. sayısında yayımlanan *Bir Serencam* başlıklı yazısında, Yakup Kadri'nin aynı isimli ilk öykü kitabını incelerken kısa öykü türü ve kısa öykü yazarıyla ilgili çeşitli değerlendirmelerde bulunur. Yakup Kadri'nin henüz ilk öykü kitabında başarılı olmasının sebebini tahkiye sanatının sırlarına hâkim olmasıyla eşleştiren Mehmet Rauf'a göre bir öykü yazarında bulunması gereken ilk özellik anlatmasını, nakletmesini bilmesidir ve bu özellik yetenekle birlikte derin bir inceleme ve tahlil etme gücüne bağlıdır. Yazar çalışmasında üslubun öneminden şöyle bahseder; "*Vakıa üslup bir hikâye için büyük bir ziynettir*" (Tarım, 1992, s.88).

Mehmet Rauf'a göre üslubun öykü için büyük bir kıymeti vardır ancak yalnızca üslup bir öyküyü ayakta tutmak için yeterli olmaz. Bir öykünün başarılı olabilmesi üslubun yanı sıra içeriğinin doğru şekilde düzenlemesi ve sıralanmasıyla mümkün olabilir. Yazar

çalışmasının devamında Yakup Kadri'nin yaratıcılık yeteneklerinin romancılardaki gibi sınırlı olmadığı belirterek öykü yazarını roman yazarından daha üstün tuttuğunu ima eder. Servet-i Fünun topluluğu yazarlarına, özellikle Halit Ziya'ya benzemeyen Yakup Kadri'nin üslubu bir öykücüde olması gerektiği gibi renkli bir üsluptur. Raif Necdet'in Halide Edip'in *Harap Mabetler* öykü kitabı değerlendirmesi gibi Mehmet Rauf da Yakup Kadri'nin *Bir Serencam* öykü kitabı değerlendirmesiyle kısa öykü türünde üslubun ne derece önemli olduğunu vurgulanmıştır.

Gazetecilik yönünün yanı sıra pek çok roman ve öyküsü bulunan Burhan Cahid Morkaya *Servet-i Fünun* dergisinin 22 Ağustos 1334/ 22 Ağustos 1918 tarihli 1407.sayısının “Bir Hikâye Münasebetiyle – Aliye Esat Hanımefendi'ye” başlıklı yazısında, Kadın Birliği yönetim kurulu üyelerinden biri olan Aliye Esat'ın *Kaldırım Çiçeği* başlıklı öyküsünü değerlendirirken dönemdeki var olan öykücülük anlayışına çeşitli eleştirilerde bulunur; Burhan Cahid özellikle birkaç yazısı bulunan insanların kendileri öykücü addederek öykü yazmalarını eleştirmiştir (Güler, 2019, s. 133).

Burhan Cahid'e göre öykü yazabilmek için yetenek ve eğitimin birlikte bulunması gerekir. Sınırlı bir yetenek ve eksik bir eğitimle öykü yazmaya çalışanlar, türe zarar vermektedir. Her edebi türde olduğu gibi öykü yazmak için de ayrı bir yeteneğe ihtiyaç duyulur; “*Hikâyeciliğe başlamadan evvel pek çok hikâye okumalıdır. Hatta bu bile kifâyet etmez. Hikâyecilik müstakil bir istîdad da ister. Şâir olan edebiyat muallimliği yapamadığı gibi her yazı yazan muharrir de hikâyeci, romancı olamaz*” (Morkaya, 1918, s. 39).

Burhan Cahid, yazı yazabilen herkesin öykücü olamayacağını belirttikten sonra Türk edebiyatından örnekler verir; makale türünde üstünlüğünü kanıtlamış olan Hüseyin Cahid çeşitli kısa öyküler yazmasına rağmen Halit Ziya ve Mehmet Rauf kadar iyi bir öykücü olamaz. Ömer Seyfettin ve Refik Halit gibi başarılı öykücüler ise uğraşsalar bile başarılı gazeteciler arasında sayılamazlar. Sanatkârlığı, bütün ruhu ve hissi duyguları çeşitli araçlar kullanarak dışarıya aktarmak ve anlayış kuvvetine sahip olmak şeklinde tanımlayan Burhan Cahid yalnızca yetenekle sanatta başarıya ulaşmanın mümkün

olmadığına inanır; herhangi bir derinliği olmayan yüzeysel ve gösteriş düşkün kimseler var olan yeteneklerini geliştirmekten yoksundur.

Öykü bir sanat, öykücülük ve öykü yazarlığı da sanatkârlıktır. Sanatkâr olabilmek gibi öykücü olabilmenin de bazı şartları vardır. Herkes sanatçı olamayacağı gibi herkes de öykü yazarı olamaz; *“Hikâyecilik sanatkârlıktır. Hepimizin hâfızasında tevsî edilecek ne kadar “süjeler” vardır. Fakat onu hikâyecilik sanatının bütün kudret ve inceliğiyle tespit etmek salâhiyetini kendimizde göremeyiz”* (Morkaya, 1918, s. 39). Burhan Cahid Morkaya’nın Türk öykücüsü için oldukça yeni olan açıklamaları, önceki dönemlerde romana geçişte bir basamak olarak görülen öykü türüne yaklaşımın değiştiğini gösterir. Öykü artık romandan ayrı bağımsız bir edebi tür, öykü yazarlığı da bir meslek olarak görülmeye başlanmıştır. Öykü türüne bakış açısının değişmesinde etkili olan en önemli kişi ise Ömer Seyfettin’dir.

Ömer Seyfettin öykü türündeki ısrarıyla kendinden önceki bütün yazarlardan ayrılarak öykücülüğün bir meslek haline gelmesinde etkili olmuştur. Kısa süren ömründe yüzlerce öykü kaleme almış olan Ömer Seyfettin Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası kabul edilir. Önertoy, yazarın kısa öykülerini tema genişliği, toplumun ortak problemlerini ele alması, milli şuur uyandırarak Türk milletine güven duygusu aşılması, sosyal aksaklıkları tasvir ve tenkidi, sade Türkçe dil anlayışı gibi çeşitli yönlerden incelerken kısa öykü türüne yaptığı en önemli katkıyı şöyle açıklar; *“Servet-i Fünun’dan sonra en olgun tekniğe sahip hikâyeler yazan ve küçük hikâyeyi bir yazarın başlı başına bağlanacağı bir edebî tür haline getiren, Ömer Seyfettin’dir”* (Önertoy, 1972, s.138).

Ömer Seyfettin’den önce romanın egemenliğini altında yalnızca kalem denemelerinin yapıldığı bir alan olarak kısa öykü türü onula birlikte bağımsız bir edebi tür olarak varlığını kanıtlamıştır. Ömer Seyfettin öyküleriyle kısa öykü türünün kurmaca yönünün gelişmesine katkı sağlarken kuramsal yönünü geri planda bırakır. 1902’de Mekteb-i Harbiye’ye başladığı yıllardan 1920’de hayatını kaybettiği zamana değin öykü yazmaya devam eden yazarın kısa öykü kuramına odaklandığı müstakil bir çalışması yoktur ancak milli edebiyat görüşünü doğrultusunda kendi edebiyat anlayışından bahsettiği yazılarında öykü türüne yaklaşımını gözlemleyebiliriz.

Ömer Seyfettin *Haftalık İzmir, Genç Kalemler, Türk Sözü, Türk Kadını, Tanin ve Turan* gibi farklı süreli yayınlarda dil başta olmak üzere edebiyat, milliyetçilik, kültür ve tarih konularında düşüncelerini dile getirir. Yazarın makaleleri Hülya Argunşah tarafından Dergâh Yayınları'nda *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleleri I* (2001) ve *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleleri II-Tercümeler* (2001) başlıklarıyla ve Nazım Hikmet Polat tarafından Türk Dil Kurumu Yayınları'nda *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri – Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler* (2016) başlığıyla yayımlanmıştır.

Ömer Seyfettin'in kısa öykü türünden bahsettiği yazılarının ilki *Haftalık İzmir* dergisinin 15 Kanunuevvel 1323/ 28 Aralık 1907 tarihli 20.sayısında yayımlanan “Sanat-ı Tahrir Dair: Tavsiyeler” başlıklı yazısıdır. Çalışmasında yazmak isteyen ancak yazamayan kişilere çeşitli tavsiyelerde bulunan Ömer Seyfettin ilk olarak kişinin yazmaya başlamadan çok önce yazacağı konuyu düşünmesi gerektiğini belirtir. Konu uzun uzun düşünülmeden kâğıda dökülemez. Üzerinde günlerce düşünülen bir konunun yazıya dökülememesinin sebebi ise yazar adayının hangi türde yazacağını bilmemesinden kaynaklanır;

İktidarınızı tanıyın. Küçük bir nouvelle yazmadan büyük bir roman yazmağa, bir buçuk sayfalık bir mektupta sıkılırken dört yüz sayfalık bir seyahatname telifine cesaret ediyorsunuz. Tabiidir ki muvaffak olamayacaksınız (2001a, s.62).

Ömer Seyfettin'in yazma eylemini metnin hacmiyle eşleştirmesi bizi iki farklı çıkarıma götürür. İlk çıkarım kolaylık-zorluk, ikinci çıkarım öncelik-sonralıkla ilgilidir. İlk çıkarıma göre nouvelle ve kısa öykü gibi sınırlı hacmi bulunan eserler, roman gibi geniş hacimli eserlere kıyasla daha kolay yazılmaktadır. İkinci çıkarıma göre ise yazarlığa önce kısa hacimli eserler yazmakla başlayıp ustalaştıktan sonra geniş hacimli eserlere yönelmek gerektiğidir. Ömer Seyfettin'in açıklamaları, kısa öyküyü kolay yazılan bir tür olarak görüp romana geçiş için bir basamak işlevi yükleyen Tanzimat yazarlarının görüşleriyle benzeşmektedir. Ömer Seyfettin'in geniş hacimli romanları daha üstün gören yaklaşımı ile kurmaca örnekleri birbirleriyle çelişkili görünür ancak yazarın edebi yaşamının son dönemlerinde *Efruz Bey* gibi roman türündeki daha geniş hacimli eserle yöneldiği unutulmamalıdır. Ömer Seyfettin metnin hacmiyle ilgili tavsiyelerinden sonra konu seçimine yönelerek yaşanmış, gerçek ve gözlemlenmeye uygun olan şeylerin

yazılması gerektiğini dile getirir; yazılanların gerçek olması metnin değerini artırmaktadır. Yazar taklit ve intihalden uzak durulması tavsiyeleriyle yazısını bitirir.

Ömer Seyfettin farklı çalışmalarında da yazma eylemi konusunda bilgiler vermeyi sürdürür. Yazar *Türk Kadını* dergisinde 12 Kânunuevvel 1334/ 12 Aralık 1918 tarihli 14.sayısı ile 8 Mayıs 1335/ 8 Mayıs 1919 tarihli 21.sayısı arasında “Genç Kızlar İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı”¹⁵ başlığıyla nasıl doğal yazılacağıyla ilgili bir yazı dizisi yayımlar. Altı ders planlanmasına rağmen beş ders kalan yazı dizisi *Türk Kadını* Mecmuası Yayınları tarafından *Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı* (1919) başlığıyla kitapçık haline getirilmesinden yıllar sonra Ketebe Yayınları (2021) tarafından basılmıştır.

Ömer Seyfettin’in “Genç Kızlar İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı” yazı dizisinin “Doğru Yazmak” başlıklı ilk dersi dil üzerinedir. Doğru yazmanın ilk şartını Arapça ve Farsça tamlamalardan uzak durup doğal bir Türkçe kullanmak olarak gören yazar “Yazmağa Heves Etmeden Okumak” başlıklı ikinci dersinde yazı yazmaya başlamadan önce hangi eserlerin okunması gerektiğinden bahseder. Ömer Seyfettin her ne kadar suni dilini eleştirse de Servet-i Fünun topluluğunun edebiyata olan katkısının bilincindedir; “*Asrî edebiyatın bazı nevilerini hiç bozmadan muhitimize sokanlar bunlardır. Edebiyat-ı cedide’den evvel ne roman ne hikâye ne şiir vardı*” (2001b, s.91).

Türk edebiyatında öykü türünü ilk örneklerini Edebiyat-ı Cedide yazarlarıyla başlatan Ömer Seyfettin’e göre ne Tanzimat ne de Ara Nesil Dönemi’nde öykü türü bulunur. Yazarın bu yaklaşımı, önceki dönemlerde geleneksel tahkiye anlayışıyla yazılan metinlerin aksine Servet-i Fünun topluluğunda batılı ve modern öykü metinlerin kaleme alınmasıyla ilişkilidir. Ömer Seyfettin edebi türlerin tekniğinde model olarak sadece batının alınması gerektiğini belirterek maneviyatın milli, maddiyatın ise milletler arası

¹⁵ Ömer Seyfettin’in yazı dizisiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Akgün, B. (2011). “Ömer Seyfettin’in Türk Kadını (1918-1919) Dergisindeki ‘Genç Kızlarımız İçin Tabii Yazmak Sanatı’ Makalesi Üzerine.” *International Journal of Social and Economic Sciences*, 1(2), 39–42. Özbayrak, M. (2020). “Ömer Seyfettin’in Türk Kadını Dergisinde Uzaktan Eğitim Dersi: Genç Kızlar İçin Doğal Yazmak Sanatı.” *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*. 3(1), 83-97.

olmasını ister; konu ve hisler milli olmalı; öykü, roman ve tiyatro gibi edebi türlerin kuralları ise batı edebiyatından gelmelidir.

Ömer Seyfettin çalışmasının devamında halk edebiyatına yönelerek eski halk hikâyelerinden bahseder; konuları modern olmadığı için ilkel görünen hikâyelerde Türk nesrinin gerçek şekli bulunmaktadır. Halk hikâyelerinde kullanılan kısa cümlelerden oluşan sade dil ise başarılıdır “(...) cümleleri o kadar tabii, o kadar kısadır ki... Biz bugün o hikâyeleri yazanlar kadar sade yazamayız” (2001b, s.93). Doğal dili savunan Ömer Seyfettin öykü cümlelerini günlük konuşma dili gibi kısaltma eğilimindedir. Onun bu yaklaşımı ile modern kısa öykü türünde metnin yanı sıra cümlelerin kısalması benzerlik gösterir.

Ömer Seyfettin “Eski Üslûp İtikadı” başlıklı üçüncü dersinde, ilk şartının doğallık olduğunu söylediği üslubun alışıldık bilinen Türkçe sözcüklerle kurulması gerekliliği üzerinde durur. “Mânâsızlıklardan Sakınmak” başlıklı dördüncü dersinde ise sözcük ve cümlelerin düzgün kurulduğu bazı metinlerin anlaşılmamasının sebebinin içlerinin boş olmasıyla ilişkilendirir; yazacak hiçbir şeyi olmayanların yazdıkları anlaşılmaz. Yazar hitap ettiği öğrencilerden en çok anlamsızlıktan sakınmalarını isteyerek bir yazıda mutlaka bulunması gereken üç unsuru sıralar;

1. Yazacağınız şeyin aslı,
 2. Bunun tafsili, tahlili,
 3. Çıkardığınız yahut telkin etmek istediğiniz netice.
- Bir istidadan, bir mektuptan, bir takrirden, bir lâyihadan tutunuz da bir şiir, bir hikâye, bir roman, bir tiyatroya kadar her yazıda bu üç ameliye vardır (2001b, s.105).

Ömer Seyfettin yazısında başarılı yazarların eserlerini nasıl kurdukları üzerinde de durur; metnine önce öykü kişileri ve mekânının tasviriyle başlayan öykü yazarı olayları yavaş yavaş tahlil edip okuyucuyu son ana kadar hazırda tutarak okuyucunun hatırası dolu şekilde öyküsünü bitirir. Ona göre roman, öykü, şiir veya destan gibi nazım ve nesir ayırt etmeksizin içinde bir anlam barındıran bütün edebi türlerde bir baş, orta ve son bulunmalıdır. Yazarın açıklamaları modern kısa öykü türünün iki büyük yazarının hangisinin taraftarı olduğunu açıkça gösterir; başı, ortası ve sonu bulunmayan metinleri öykü türüne, hatta hiçbir edebi tür içine dahil etmeyerek Çehov’a muhalif bir görüntü oluşturan yazarın öykücülük anlayışı Maupassant’a yakındır.

Maupassant ve Ömer Seyfettin'in her ikisi de giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden meydana gelen; girişte kişi ve mekânın tanıtıldığı, gelişmede olayların merak unsuruyla iç içe ilerlediği, sonuç bölümünde ise okuyucu üzerinde bir etkinin yaratıldığı olay ağırlıklı kısa öykü türünde örnekler kaleme almıştır. Maupassant ve Ömer Seyfettin'in öyküleme teknikleri arasında benzerlik kuran Kızılçım, yazarların öykülerinden örnek parçalar vererek giriş, tartışma, zirve ve çözüm bölümlerinde çeşitli ortaklıklar tespit eder. Yazarların öyküleri olay örgülerinin kuruluşlarını yanı sıra tema seçimi ve öykü kişilerine yaklaşım şekilleriyle de birbirine benzer gösterir. Her iki yazarda da çocukluk, tarih, güncel olaylar, dinsel inançlar ve gelenekler ile toplumsal bozulmayı yansıtan temalar birbirlerine yakın kurgulama yöntemleri bulunmaktadır (Kızılçım, 2008, s. 219).

Ömer Seyfettin öykü kuruluşlarıyla ilgili görüşlerinden sonra şiir türüne geçer. Onun şiirle ilgili açıklamaları da yine kısa öykü türünü anımsatır. Büyük şairlerin hislerini kâğıda gelişigüzel değil bir düzen halinde aktardığını söyleyen yazar bunu başaramayan şairlerin şiirlerini saçma bulur. Ömer Seyfettin'e göre Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* kitabındaki şiirleri mükemmeldir; *“Fikret'in her şiiri mükemmel bir topluluk modelidir. Bir mısraını değil, hatta bir noktasını, bir virgülünü değiştiremezsiniz. Çünkü hemen his, mantıkî cereyan, teakup bozulur* (2001b, s.107).

Ömer Seyfettin'in mükemmel şiirler olarak nitelendirdiği Tevfik Fikret'te Poe etkisinden gelen bir bütünlük söz konusudur. Tevfik Fikret *Malumat* dergisinin 8 Eylül 1310/20 Eylül 1894 tarihli “Manzume-i Garrâ” başlıklı yazısında bir şiirin nasıl yazıldığını adım adım anlatırken okuyucuyu da yaratma eylemine dahil etmeyi amaçlamıştır. Fikret'in yazısı, Poe'nun *The Raven/Kuzgun* şiiriyle kendi şiir yazma yönteminden bahsettiği “Kompozisyon Felsefesi” başlıklı yazısıyla benzerlik göstermektedir. Tevfik Fikret'in Poe'yu Baudelaire'in çevirileri yoluyla öğrendiği bilinmektedir (Kaplan, 1971, s. 64).

Ömer Seyfettin'in kısa öykü sanatıyla ilgili çalışma hazırlayan Göncü'ye göre yazarın şiir türünden yola çıkarak edebi metinlerde bütünlük olması ve etki yaratması gerektiği düşünceleri Poe'yu çağrıştırmaktadır. Ömer Seyfettin de tıpkı Poe gibi edebi metinlerin

zihinde tasarlandıktan sonra belirli bir düzen içinde yazılmasını ister (Göncü, 2012, s.37). Ömer Seyfettin'in Fikret'in şiirleri hakkındaki söyledikleri, Poe'nun "Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi" başlıklı yazısında, metin kompozisyonunda sözcükten noktalama işaretine kadar her şeyin yazar tarafından önceden belirlenmiş olan tasarıma uygun olması gerektiğiyle ilgili görüşleriyle eşleşir (1994, s.61). Her iki yazar da vecd halinde kendinden geçerek yazmayı doğru bulmaz; şiir ve öykü başta olmak üzere bütün edebi türlerin önceden planlanarak mantıklı bir düzen dahilinde kaleme alınmasına inanırlar.

Dördüncü dersin sonunda hacim konusuna da değinen Ömer Seyfettin'in "Tavsiyeler" (1907) başlıklı yazısının ardından geçen on bir yıllık zaman içinde görüşlerini değiştirmiştir. Yazar artık hacmin yazı yazmak için belirleyici bir unsur olmadığını inanmaktadır. Edebi yaşamının başında henüz ilk öykülerini yayımladığı yıllarda yazı yazmak isteyenler için verdiği kısa metinler yazmadan uzun metinlere geçilmemesi tavsiyesinden vazgeçerek uzunluk ve kısalığın önemsenmemesi tavsiyesine yönelir; Yazmaya yeni başlayan bir kişi için metnin uzun veya kısa olmasının herhangi bir ehemmiyeti yoktur, mühim olan metnin canlı ve özgün olmasıdır;

Ne uzun yazmağa ne de kısa yazmağa heves ediniz. Uzunluğun kısalığın hiçbir kıymeti yoktur. Fakat dikkat ediniz ki yazacağınız şey her ne ise canlı olsun, şahsî olsun. Yazılarda canlılığı öldüren taklittir, model olarak herhangi bir eseri göz önüne almaktır; zorla sanat yapmağa kalmak hatasıdır (2001b, s. 107).

Ömer Seyfettin'in yazı yazma konusunda hacim yerine içerik ve üsluba önem vermeye başladığı görülür. Bir öykünün başarısı hacimle değil yazarın metni nasıl kurduğuyla ilişkilidir; bir metin olay ve konuları canlı seçildiği takdirde başarılı olur. Kişinin kendisinden hiçbir iz taşımayan taklit öyküler ise daima başarısızlığa mahkumdur. Ömer Seyfettin'e göre bir edebi eserin başarısı özgünlüğüyle yakından ilişkilidir; başka bir eseri model olarak oluşturulan, tekrar ve taklide dayalı, özgünlük barındırmayan öyküler zorla sanat yapmaya çalışmaktır. Taklidin zararıyla ilgili Dostoyevski'nin bir sözünü bahsettikten sonra dersini tamamlayan Ömer Seyfettin "Tabîî Aletler" başlıklı beşinci ve son dersine, yazı yazan bütün kişilerin yazar veya edip olmadığını söyleyerek giriş yapar; her söz söyleyen hatip, her yazı yazan yazar, her vezin kullanan şair olarak kabul

edilmemelidir. Yazar Acem aruzu ile milli vezinden bahsettikten sonra örnek şiir parçaları vererek dersini bitirir.

Ömer Seyfettin *Akşam* gazetesinin 27 Eylül 1334/ 1918 tarihli 8. sayısında yayımlanan “Tenkit ve Tettebbu: Tenkidin Faydası” başlıklı yazısında sanat ve edebiyatta eleştirinin öneminden bahsederken öykü türüne de değinir. Yüksek bir edebiyat seviyesine sahip milletlerde eleştirinin konumu da yüksektedir. Türk milletinde ise kısa bir geçmişi olan eleştirinin konumu iyi değildir. Ömer Seyfettin eleştirinin ne olduğu, nasıl yapıldığı ve kim tarafından yapıldığı sorularını cevaplandırırken sanatta doğallık üzerinde durur. Yazara göre sanatın hedeflediği şeylerden biri olan doğallık sanat eserlerinden bir disiplin meydana getirdiği için roman ve öykü gibi edebi türlerde de bu disiplin aranmalıdır; *“Romanla hikâye nev’inde tabiiyet endişesiyle kahramanlar hep kendi lehçeleriyle konuşturulur. Bu artık, roman, hikâye sanatının bir kaidesidir”* (2001b, s.62). Yazarın açıklamaları bir kısa öyküde aranan temel niteliklerden birinin doğallık olduğunu gösterir.

Ömer Seyfettin’e göre öykü kişilerinin olağanüstülükten uzak, gerçekçi ve doğal çizilmesi öykü sanatını bir kuraldır ancak kendisinin de öykü metinlerinde bu kurala riayet etmediği görülür; onun kısa öykülerinde sıklıkla efsane ve masal kişilerine benzeyen olağanüstü ve abartılı niteliklere sahip kişilerle karşılaşırız. Ömer Seyfettin eleştirinin görevlerini doğru ile yanlış birbirinden ayırt etmek ve kişisel zevklerini milli zevk zannederek mantıksız yorumlarda bulunup kanun ve kural ölçülerine dayanmayan kararlar veren hüküm-i karakuşî’cileri susturmak şeklinde sıralayarak yazısını tamamlar.

Ömer Seyfettin’in yazılarında öykü türüyle ilgili en fazla değindiği konu nouvelle türü ile arasındaki farkın bilinmediğidir. Birkaç yazısında aynı konuyu ele alan yazarın ilk yazısı modern edebiyatta açıkça belli olan durumların anlaşılmaması üzerine kaleme aldığı “Sanatta İdrak”tır. *Vakit* gazetesinin 5 Kanunuevvel 1334/ 5 Aralık 1918 tarihli 45.sayısında yayımlanan “Edebî Musahabeler: Sanatta İdrak” başlıklı makalesinin başında Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarını okuyan halkın roman kahramanlarını gerçek sanmalarını eleştirdikten sonra tarihçi, romancı, siyasetçi, edip ve şair gibi farklı mesleklerden örneklerle terimler arasındaki farkın bilinmediğini dile getirir; bir romancı

nouvelle ile öykü türleri arasında farkı bilmemekte, bir edip vezin ile nazmı birbirinden ayıramamakta, bir şair dil ile beyanın farklı şeyler olduğundan habersizdir (2001b, s. 73). Ömer Seyfettin bir öykücü olarak nouvelle ile öykü türlerini arasındaki farkın bilincindedir ve iki türü birbirinden ayıramayanlara eleştiride bulunur. Yazar mizah ve ironiden yararlandığı bir öyküsünün çevresindekiler tarafından anlaşılmadığından bahsettikten sonra yazısını tamamlar.

Ömer Seyfettin için edebi türler arasındaki ayırım önemlidir. Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri boyunca birbirilerinin yerine kullanılan hikâye ve roman terimleri arasındaki ayırım II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte netleşmiştir ancak bu dönemde öykü ile nouvelle türleri birbirine karışmaktadır. Konuyla ilgili ikinci yazısı *İnci* dergisinin Temmuz 1335/ Temmuz 1919 tarihli 6. sayısının “Mekteplerde Edebiyat” başlıklı yazısıdır. Ömer Seyfettin yazısının girişinde, doğulu olan medeniyetimizin hızlı ve büyük inkılaplara maruz kalarak yeni bir alemle temas ettiğini belirttikten sonra edebiyattan örnekler vermeye başlar; gazel ve kaside gibi divan edebiyatına ait eski türler artık ölmüştür. 20.yüzyılda tiyatro, öykü ve roman gibi çağdaş ve modern edebi türler kullanılmaktadır ancak okullarda gençlere eski usuller öğretilmeye devam edilmektedir. Gençlerin yeni edebi türlerden haberdar olmamasını eleştiren yazara göre okullarda batı edebiyatı usullerinin, kural ve teknikler de öğretilmelidir;

Bir sultanî mezunu hiçbir amelî faydası, asrî kıymeti olmayan şeyleri su gibi bildiği halde bir hikâye ile nouvelle’i birbirinden ayıramıyor. Asrî edebiyat nevilerinin asıllarından, tekâmüllerinden, menşelerinden haberi yok, yahut malûmatı pek eksik, pek sathî... (2001b, s. 174).

Ömer Seyfettin’in öykü ve nouvelle farkının bilinmediğini söylediği son yazısı *İfham* dergisinin 3 Teşrinisani 1335/ 3 Kasım 1919 tarihli 93. sayısında yayımlanan “Musahabe: Mefhum Buhranı” başlıklı yazıdır. Yazar çalışmasına münevverlerin isim bildiklerini ancak isimlerin anlamlarını, mefhumlarını bilmediklerini belirterek başlar; milliyet, ırk, harsla birlikte devlet, hükümet, millet gibi kavramlar arasındaki fark bilinmemektedir. Şairler edebiyat, lisan ve edebi türler hakkında bilgi sahibi değildir, eleştirmen ve yazarlar ise edebi türleri birbirine karıştırmaktadır. Ömer Seyfettin okuyucularına birçok eser sahibi eleştirmenler arasında nouvelle ile öykü türleri arasındaki farkın sorulduğu basit bir yarışma açılrsa cevap alınabilir mi diye sorgulayarak yazısını tamamlar (2001b, s. 229).

Ömer Seyfettin farklı dergilerde kaleme aldığı yazılarında öykü ve novella türleri arasındaki ayrımın bilinmediğinden sıklıkla bahsetmesine rağmen kendisi de bu ayrım konusunda hiçbir açıklama yapmaz. Işık'a göre yazarın iki tür arasındaki farkın bilinmediği tespitiyle türler arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerinde durmamasının temel sebebi, kendisinin de yeterli bilgisinin bulunmamasından kaynaklanmaktadır (2010, s. 157).

Yazılarında nouvelle türüyle ilgili bilgi vermekten kaçınan Ömer Seyfettin'in öykü türüyle ilgili özgünlük, taklitten uzak durmak, gerçekçi ve doğal olmak, sade ve açık bir Türkçe kullanmak gibi içerik ve teknik konularda verdiği çeşitli bilgiler vardır ancak bu bilgiler yalnızca öykü için değil diğer edebi türler için de kullanılabilir. Öykü ve nouvelle ilişkisi konusunda düşünceleri belirsiz kalan yazarın öykü ve roman ilişkisine yaklaşımı ise görece daha belirgindir; teknik bakımından benzerlik gösteren öykü ve roman türleri hacim ve kaynak bakımından birbirinden ayrılabilir; benzer teknikler faydalanan iki tür farklı hacim ile farklı kaynaklara sahiptir.

Ömer Seyfettin'in kısa öykü türü hakkındaki görüşleri yalnızca gazete ve dergi yazılarıyla sınırlı değildir, günlük ve hatıralarında da öykü türüyle ilgili çeşitli bilgilerle karşılaşırız.¹⁶ Yazarın 7 Kânunuevvel 1917 ile 4 Eylül 1918 tarihleri arasında kapsayan hatıraları, "Hatıra Defterinden" başlığıyla Hülya Argunşah tarafından hazırlanan *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirleri, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* (2000) başlıklı esere dahil edilmiştir. Ömer Seyfettin hatıralarına yarım kalmış bir roman ile düzeltilecek öyküleri olmasına rağmen içinde yazı yazmaya dair bir şevk duymadığını söyleyerek başlar.

Ömer Seyfettin 7 Kânunuevvel 1917 tarihini taşıyan hatırasında, bir şeyler okurken mutlu olduğunu ancak yazarken acı çektiğini ve sinirlerinin bozulduğundan bahseder. Pek

¹⁶ Ömer Seyfettin'in 27 Eylül 1328/ 10 Ekim 1912 ile 15 Teşrinisani 1329/ 28 Kasım 1913 tarihleri arasında kaleme aldığı günlükler *Hayat* dergisinin 12 Ocak 1967 ile 23 Mart 1967 tarihli 3 ile 13 sayıları arasında tefrika edildikten sonra "Ruzname" ve "Balkan Harbi Hatıraları" gibi farklı başlıklar altında yayımlanmıştır. Yazarın hatıra defterine ait parçalar ise *Işık* dergisinin 15 Teşrinisani 1338/15 Kasım 1922 tarihli 58. sayısı ile 8 Kanunuevvel 1338/ 8 Aralık 1922 tarihli 59. sayısında "Ömer Seyfettin'in Hatırat Defterinden Birkaç Sahife" başlığıyla ve *Yeditepe* dergisinin 15 Mart 1957 tarihli 127. sayısında "Ruzname" başlığıyla yayımlanmıştır.

çok öyküsü bulunan yazarın sanılanın aksine kolay yazmamış, hatta edebi eser meydana getirirken çok zorlanmış. Ömer Seyfettin'in hatıra defterinde anlattıklarından yola çıkarak mesleğinden memnun olmadığı sonucuna ulaşabiliriz; “Âlim, mütefennin, müverrih olmak emelimin hilâfına olarak bir hikâyeci oldum. Haksız bir şöhretimle, Türkiye’de hiçbir muharrir nasip olmamış bir kâri kümem var” (2000, s.254). Yazarın ifadeleri hem öykücülük mesleğini hem de kendisini küçümsediği izlenimi uyandırır; bilim insanı veya tarihçi olmak gibi arzusu bulunmasına rağmen arzularına aykırı şekilde öykücü olmuştur. Yazar öykülerinin Türk edebiyatında kazandığı şöhreti haksız bulurken sahip olduğu okuyucu kitlesiyle gurur duymayı da ihmal etmez.

Ömer Seyfettin ilgili hatırasında öykü sayısından ilk öyküsüne değin birçok bilgiye yer verir; şimdiye kadar toplam 112 öykü yazmış olan yazarın 50 öyküsü dergilerde yayımlanmıştır. Yazar kaleme aldığı bütün öykülerin yayımlanmasını istemez; öykülerinin bir kısmı açıklık, bir kısmı ise sertlik barındırdığı için yayımlanmalıdır. İlk öyküsü on altı sene önce *Sabah* gazetesinde yayımlanan “İhtiyarın Tenezzühü” başlıklı öyküdür ancak sansür yüzünden öykünün başlığı “Tenezzüh”, öykünün başkişisi de kadın olarak değişmek zorunda kalmıştır. Uzun yıllar boyunca kayıp kalan “Tenezzüh” başlıklı öykü Nazım Hikmet Polat (1999) tarafından tespit edilerek okuyuculara sunulmuştur.

Ömer Seyfettin 16 yılda 112 öykü kaleme aldığı için üretken olmadığını düşünerek kendini kısır ve verimsiz sıfatlarıyla niteler. Yazar az eser yayımlamasına rağmen kazandığı yüksek şöhreti hak etmek için çok çalışması gerektiğini dile getirir; “*Bu kadar az bir eserle bu kadar şöhret kazanmak... Her halde haksız! Bu şöhreti hak etmek için artık hiç durmadan yazmalıyım*” (2000, s. 255). Üretkenlikle başarı ve şöhreti eş anlamlı gören Ömer Seyfettin, Ruşen Eşref’in *Diyorlar Ki* (1918) başlıklı eserinde Türk edebiyatının çok laf, az eser anlayışını bozmaya çalıştığını belirtirken ünlü ağustos böceği ile karınca masalından örnek verir;

Edebiyatımızın hedefi: “Çok laf, az eser” dir. Ben şimdilik bu hedefi ve bu anlayışı bozmaya çalışıyorum. Ağustos böceği gibi, öterek yan gelmekten ise, karınca gibi çalışmak daha iyi değil mi? Şimdiye kadar öttüğümüz elverdi; biraz da iş yapalım ki çorak edebiyatımız şenlensin, değil mi? (Ünaydın, 1972, s. 223-224)

Ömer Seyfettin'in görüşlerinin aksine edebiyat ve edebi tür değerlendirmelerinde nitelik her zaman nicelikten çok daha üstündür. Çok sayıda öykü yazıp yayımlamak bir başarı göstergesinden ziyade sanat yerine ekonomik çıkarların gözetildiği popüler öykü anlayışını anımsatmaktadır. Mehmed Celâl ve Mehmed Rauf gibi onlarca öyküsü bulunan isimler edebiyat tarihinde zayıf ve başarısız öykücüler olarak tanınırken Sami Paşazade Sezai *Küçük Şeyler* başlıklı öykü kitabıyla gücünü ve başarısını kanıtlamıştır. Ömer Seyfettin de Türk edebiyatındaki şöhretini öykü sayılarıyla değil öykücülüğe bir meslek olarak eğilerek öykü türünü romanın boyunduruğundan kurtarmasıyla kazanır. Yazarın öyküleri değerlendirildiğinde başarılı veya başarısız gibi tek bir görüşe varılamaz; dönemine göre oldukça başarılı sayılacak modern kısa öykülerinin yanında herhangi bir sanatsal kaygı gütmeyen yalnızca milliyetçilik düşüncelerini aktardığı propaganda aracı öyküleri de vardır.

Ömer Seyfettin "8 Kânunusani 1918" tarihli hatırasında *Yeni Mecmua* dergisinde yayımlandığı on tarihi öyküden bahsettikten sonra edebiyat aleminin o günkü durumu üzerinde durur; Edebiyat-ı Cedide yazarlarından, milli vezin ile Acem aruzu kullanan şairlerden ve dönemde çıkmaya başlayan dergilerden söz eder. Öykülerinde argo dile yer verdiği gerekçesiyle uğradığı eleştirilere cevap veren yazar sözcük ve cümleleri nasıl kullandığından bahseder;

Hecelerimiz hemen umumiyetle kısadır, kuvvetlidir. Öyle uzun cümleleri Türk söyleyemez. Ben işte Halit Ziya'yla Cenap'ın alacalı, terkipli, cafcaflı nesrinden birdenbire bu âna kadar yazılmamış tabii lisana döndüğüm için herkesi şaşırttım (2000, s. 259).

Ömer Seyfettin farklı sebeplerle de olsa modern kısa öykü türünün dil anlayışını benimsemiştir. Halit Ziya öykü kuruluşları ve öykü kişilerine bakış açısıyla modern kısa öykü türüne yaklaşmasına rağmen öykü dilinin yabancı sözcük ve tamlamalarla süslü uzun cümlelerden oluşması modern kısa öyküden ziyade eski edebiyatın nesir anlayışına daha uygundur. Ömer Seyfettin ise sade, açık ve kısa cümleli günlük dilin hâkim olduğu metinler kaleme alarak modern kısa öykü türünün dil anlayışına uygun hareket eder. Onun dil anlayışı kendisinden önceki bütün dönemlerden farklı ve yenidir. Yazar hatırasını Yusuf Ziya ve Yahya Kemal'in eleştirilerini alaycı ifadelerle cevaplandırarak bitirir.

Ömer Seyfettin hatıra defterini çoğu zaman kendisine, öykülerine veya öykü diline yapılan eleştirilere cevap vermek için kullanır. Yazar “17 Kânunusani 1918” tarihli hatırasında “Fon Sadristayn’ın Karısı” başlıklı öyküsünün yarattığı yankılar üzerinde durduktan sonra aleyhinde yapılan Paul de Kock¹⁷ eleştirilerinden bahseder; kötü edebiyat örneği olarak ismini verilmiş, basit ve popüler macera romanları kaleme alan Paul de Kock’a benzetilmiştir.

Ömer Seyfettin “18 Kânunusani 1918” tarihli hatırasında ise ısmarlama öyküler yazdığı eleştirilerine uğradığını anlatır; genç öykücülerden birkaçı onun için ısmarlama öyküler yazmasa seçkin bir öykücü olacağı yorumunda bulunmuştur. Ömer Seyfettin ise ısmarlama öykü yazmanın ne anlama geldiğini bilmediğini dile getirir çünkü ona göre öykü yazmanın kendisine bir konu verilip verilmemesiyle hiçbir ilgisi yoktur; “*Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz bir fıkradan, bir cümleden bir hikâye, koca bir roman çıkarabilirim. Sanat, o hikâye ve romanı çıkardığım ehemmiyetsiz şey değildir; benim o şey etrafında canlandırıyorum hayatıdır!...*” (Ömer Seyfettin, 2000, s.264).

Ömer Seyfettin’in hatıra defterinde yazdıkları intihal suçlamasıyla karşılaşan Halit Ziya’nın açıklamalarıyla benzerlik gösterir. Halit Ziya *Kırk Yıl* başlıklı hatıra kitabında öykü yazarken konu bulmanın çok kolay olduğunu, konudan ziyade konunun idare ve tasvirinin daha önemli olduğunu altını çizmiştir. Ömer Seyfettin de Halit Ziya ile benzer düşünceleri dile getirmiştir. Ona göre başkası tarafından ısmarlanan, sipariş verilen konular öykü yazabilmek için yeterli değildir. Öykü yazmak için konu bulmak kolaydır; konunun illa ki büyük ve mühim olmasına da gerek yoktur; incir çekirdeğini doldurmayacak ufak bir konudan, hatta bir cümleden faydalanarak öykü ve roman yazılabilir. Konunun ısmarlanmış olması veya yazar tarafından bulunması herhangi bir önem arz etmez. Öykü türündeki sanatsallık konu değil yazarın konu çevresinde canlandığı yaşama, öykünün atmosferi ve öykü kişileriyle yakından ilişkilidir.

¹⁷ Paul de Kock’un *La Fille aux trois jupons* romanını *Üç Yüzlü Karı* (1877) başlığıyla Ebüzziye Tefik ile birlikte tercüme eden Ahmet Mithat Efendi, Kock’un *L’amant de la lune* romanını da tek başına *Kamere Âşık* başlığıyla tercüme eder.

Ömer Seyfettin'in açıklamaları modern kısa öykü türünün konuya yaklaşımıyla örtüşmektedir. Geleneksel klasik öykü çizgisinde her şey demek olan konu modernizmin etkisiyle birlikte değerini kaybetmeye başlar. Modern kısa öykü türünde konu, biçim ve tekniğin yanında ikinci, hatta üçüncü plana itilerek önemsizleşir. "4 Eylül 1918" tarihli hatırasında yaşam öyküsüne yer veren Ömer Seyfettin annesinin ölümünün ardından evlenmeye karar verdiğinde, evliliğinde yaşadığı sorunlardan ve boşandığından bahseder. Ömer Seyfettin'in hatıra defteri özel hayatından arkadaş çevresine, öykücülük anlayışından öykülerine değin çeşitli bilgiler ihtiva etmesi bakımından önemlidir. Yazarın hatıra defterinin tamamı yayımlanmamıştır.

Ömer Seyfettin'in hatıra defterinde değindiği noktalara öykülerinde uymadığı gözlemlenir; teoride söyledikleri ile pratikte yazdıklarının birbirlerini tutmamaktadır. Yazar bir öykü metnindeki en önemli unsurun canlılık ve gerçeklik olduğu dile getirmesine rağmen sanatsal kaygıyı geri plana iterek yalnızca milliyetçilik düşüncelerini yayma maksadıyla kaleme aldığı öykülerinde canlı ve gerçekçi çizgilerden uzaklaşmıştır. Ömer Seyfettin dil konusuna çok önem vermesine rağmen cümle kuruluşlarında özensizlik göze çarpar; hızlı yazması ve yazdıklarını ikinci kez okuma fırsatı bulamaması, öykülerin dikkatsiz, savruk ve çalakalem yazıldığı izlenimi uyandırır; öykülerinin bazılarında sözcük ve deyim yanlışlığı, özne-yüklem uyumsuzluğu, noktalama eksikliği, anlam kayması gibi sorunlar gözlemlenir (Cevdet Kudret, 1978, s. 24-25).

Ömer Seyfettin'in başarılı pek çok öyküsü olduğu gibi başarısız kalan, teknik açıdan sorunlu öyküleri de vardır; milli ve ahlaki değerlerini ön plana alarak estetik kaygıları ve öykü tekniğini önemsememesi, kendi duygu ve düşüncelerini aktarmak için yarattığı öykü kişilerinin inandırıcılıktan uzak olmasına göz yumması gibi özellikler Ömer Seyfettin'in kimi kısa öykülerini zayıflatmıştır (Boynukara, 2006, s.80). II. Meşrutiyet Dönemi'nde yalnızca Ömer Seyfettin edebi yaşamını bütünüyle kısa öykü türüne ayırmışken diğer yazarların öykü ve roman türleriyle bir arada ilgilendiği görülür. Türk edebiyatında roman türündeki eserlerle ön plana çıkan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi yazarlar ilk öykülerini II. Meşrutiyet Dönemi'nde yayımlamakla birlikte türün kuramsal yönüne Atatürk Dönemi'nde katkıda bulunmuşlardır.

1.2. KISA ÖYKÜ TÜRÜNÜN AYRIŞMASI

1.2.1. Atatürk Dönemi

Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde bütün alanlarda başlayan yenilik çalışmaları Türk edebiyatını da etkisi altına alır. 1923 – 1940 yılları arasını kapsayan Atatürk Dönemi’nde öykü türüne önceki dönemlere kıyasla daha bilinçli yaklaşıldığı gözlemlenir. İlk öykülerini II. Meşrutiyet Dönemi’nde yayımlamış olan Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi yazarlar Atatürk Dönemi’nde olgunluk ürünlerini verirken çeşitli yazılarında sınırlı da olsa öykü türünün kuramsal yönüne değinmiştir. İki yüzden fazla öyküsü bulunan Reşat Nuri, Fahri Celal’in *Ta’lâk-ı Selâse* eseri için kaleme aldığı değerlendirme yazısında öykü türüyle ilgili görüşlerini bildirmiştir.

Reşat Nuri *Vakit* gazetesinin 10 Mart 1923 tarihli 1884.sayısında yayımlanan “Ta’lâk-ı Selâse” başlıklı yazısına insanlarla eserlerin talihini eşleştirerek başlar; insanlar gibi edebi eserler arasında da hiçbir ayırt edici özelliği, üstünlüğü veya güzelliği bulunmamasına rağmen yalnızca gösterişten ibaret olan örnekler vardır. Bu tür eserler talihlerinin de yardımıyla tercih edilirken gösterişten uzak mütevazı ve sade eserler çoğu zaman kimsenin dikkatini çekmeden kaybolup gitmektedir; yeni bir yazar olan Fahri Celal’in *Ta’lâk-ı Selâse* başlıklı öykü kitabı da güzel olmasına rağmen hak ettiği değeri kazanamamış talihsiz eserlerden biridir.

Reşat Nuri’ye göre başarılı bir öykü metni kaleme almanın yalnızca talihle ilgisi yoktur; öykü ve tiyatro gibi edebiyatın büyük türleri yazarın talihinden ziyade çabasına ve çalışma gücüne bağlıdır. Başarılı bir öykü metni herhangi bir çaba ve emek olmadan meydana getirilemez. Yazar, *Ta’lâk-ı Selâse* kitabını olayların niteliğine göre değerlendirerek şu açıklamaları yapar;

Ta’lâk-ı Selâse’nin vakası bundan ibaret... Hatta buna vak’a bile demek doğru olamaz... Nihayet-i derecede sade bir zemin, iki çizgilik bir iskelet... Fakat hemen söyleyelim ki vak’anın fakir olması bir hikâye için mutlaka nakısa teşkil etmez... Hikâyede, romanda hatta tiyatrodaki vak’a pek kat’i bir şart değildir. Hikâyenin birçok nev’iler sade vak’a ile yaşarlar (Güntekin, 1923, s. 3).

Reşat Nuri, Fahri Celal'in *Ta'lâk-ı Selâse* kitabındaki öyküleri küçük olay ile durumlara odaklanarak sade bir yapı inşa etmesini başarılı bulur. Ona göre bir öyküde olay unsurunun az olması herhangi bir eksikliğe yol açmaz. Büyük olaylarla yüklü karışık bir olay örgüsünden ziyade küçük olaylar ile basit bir olay örgüsü barındıran çeşitli öykü türleri söz konusudur. Geleneksel öykü çizgisinden uzak farklı bir öykü anlayışından söz eden Reşat Nuri aslında modern kısa öykü türünü kastetmektedir. 19. yüzyılın sonunda Çehov ile tüm dünyada yaygınlık kazanan durum öykücülüğünün 1920'li yıllarda Türk edebiyatındaki yansımaları Reşat Nuri'nin yazısı aracılığıyla gözlemlenebilir. Yazar çalışmasının devamında olayın geri plana itildiği öykülerin bir ruhun, memleketin veya yaşamdan bir kesitin tasvir gücüyle okuyucuyu kendisine bağladığını belirtir; bu tür öykülerde olağanüstülüklerden uzak günlük yaşam söz konusudur. *Ta'lâk-ı Selâse* kitabındaki öykü metinleri de günlük yaşamın sıradan ve hüzünlü parçalarından ibarettir.

Reşat Nuri çalışmasının devamında edebi türler arasında fark gözetmeden öykü gibi roman ve tiyatro metinleri için de olay unsurunu temel bir nitelik kabul etmez. Günlük yaşam gözlemlerinden oluşan metinlerde karışık ve büyük olayların bulunmasını yadırgayarak eksiklik olarak niteler; *"Bunlar iyi görülmüş, bir takım hayat ve ruh safhaları ki daha karışık, daha büyük vak'alarla karışmaları hatta bir nakısa olurdu"* (Güntekin, 1923, s.3). Yazar hekimlik yönünden de bahsettiği Fahri Celal'in başarılı bir öykücü olacağını belirterek çalışmasını tamamlar. Tanzimat Dönemi'nden itibaren kısa öykü türüyle ilgili kaleme alınan kuramsal çalışmaların çoğunlukla olay odaklı öykülere yoğunlaştığı bilinmektedir. Reşat Nuri'nin ise yazısında öykü incelemesi yaparken durum öykücülüğüyle ilgili çeşitli bilgiler vermesi önemlidir.

Atatürk Dönemi'nin önemli yazarlarından biri olan Ziya Gökalp öykü türünde doğrudan bir yazı kaleme almaz ancak roman türünden bahsettiği yazılarında öykü türüne de değinir. Gökalp *Cumhuriyet* gazetesinin 28 Eylül 1340/1924 tarihli 142. sayısında yayımlanan "Roman" başlıklı yazısına roman türünün Türk edebiyatında iki farklı gelişim çizgisi izlediğinden söz ederek başlar; Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi ile gelişerek halkı eğlendirmeyi amaçlayan roman türü; Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya'dan sonra Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri ile gelişen edebi roman türü. Gençleri eğitme işlevi

bulunan roman türü edebiyatımızda nitelik ve nicelik eksikliğinden dolayı işlevini tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Gökalp sorunun çözümünü tercümelerle ilişkilendirir;

Avrupa lisanlarında ne kadar edebî roman ve hikâye yazılmışsa, bunları hep ‘Güzel Türkçe’ ile lisanımıza nakletmeliyiz. Bu tercüme edebiyatı, hem lisanımızı zenginleştirecektir, hem de kütüphanemizin zenginleşmesini temin edecektir (1980, s. 177).

Gökalp’in yabancı roman ve öykülerin Türkçeye çevrilmesi gerektiği açıklaması, öykü türüyle ilgili de benzer görüşlere sahip olduğunu gösterir; Atatürk Dönemi’nde roman gibi öykü türü de nitelik ve nicelik açısından iyi durumda değildir. Türk öykücülerin gelişebilmesi için yabancı örneklerden tercümeler yapılmalıdır. Gökalp roman türünün soyut fikirleri somutlaştırarak canlı bir yaşam halinde sunduğunu gösteren çeşitli örneklerle yazısını tamamlar.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunda öykü türünde önemli kuram yazıları kaleme alan Mehmet Rauf Atatürk Dönemi’nde de yazılarını sürdürür. Mehmet Rauf, *Güneş* dergisinin 30 Haziran 1927 tarihli 12.sayısında yayımlanan “Edebi Tetkikler: Kına Gece Eseri” başlıklı çalışmasında, Fahri Celal’in *Kına Gecesi* başlıklı öykü kitabını incelerken dönemin basın dünyasını ele almıştır. Mehmet Rauf yazısında hiçbir değeri olmayan öykü ve romanların rağbet görerek tefrika edilmesi ile paranın sanata üstün gelmesini eleştirirken *Kına Gecesi* kitabındaki öykülerin ince ve sanatkarane bir zevk barındırdığını belirtir; kahramanların canlı çizildiği öykülerde günlük yaşamda karşılaşılabileceğimiz sıradan ve gerçekçi kişilere yer verilmiştir.

Mehmet Rauf, Maupassant ve Flaubert gibi Fahri Celal’in de öykülerinde kendisini gizlemiş olmasını takdir eder. Öykü yazarının metin içinde ortaya çıkmamalı ve varlığını hissettirmemeli görüşünü savunan Mehmet Rauf modern kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü anımsatır;

Satırlar arasında aslâ muharriri göremezsiniz. O hissiz ve kayıptır. Âdetâ bunları yazan bir adam değil, bir makinedir demek doğrudur. Tıpkı Flaubert ve şâkirdi Maupassant gibi ‘San’atkâr eserinde görülmemelidir’ fikrini kabul etmiştir (1927, s.10).

1920’lerin sonuna doğru yeni yayımlanmaya başlayan dergiler aracılığıyla hem öykü metinlerinde hem de kuramsal öykü yazılarında artış gözlemlenir; ilk bağımsız öykü dergisi *Resimli Hikâye* Atatürk Dönemi’nde yayınlanmaya başlar; 1927-1928 ve 1930

yıllarında toplam 22 sayı yayımlanan *Resimli Hikâye* dergisinde telif ve tercüme pek çok öykü metni karşımıza çıkarken öykü türünü ele alan kuramsal bir yazıyla karşılaşmayız. Türk edebiyatındaki ilk kuramsal öykü tartışması *Hayat* dergisi çevresinde gerçekleşir. 1926-1929 yılları arasında toplam 126 sayı çıkarak felsefeden siyasete, sanattan edebiyata değin farklı alanlara ait birçok yazının yayımlandığı *Hayat* dergisi özellikle öykü türünde yayımladığı kuramsal yazılarla ön plana çıkar. *Hayat* dergideki kuramsal yazıların birçoğunun Nahit Sırrı tarafından kaleme alındığı tespit edilmiştir.

Roman, uzun öykü, kısa öykü ve tiyatro türlerinde eserler veren Nahit Sırrı kurmaca örneklerinden daha fazla kuramsal yazılarıyla dikkat çeker. Nahit Sırrı'nın *Hayat* dergisinde öykü türündeki ilk kuramsal yazısı 17 Mayıs 1928 tarihli 77.sayısında yayımlanan “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâyeler Hakkında Mülâhazalar” başlıklı yazıdır. Derginin 77, 78 ve 80. sayılarında üç bölüm halinde yayımlanan yazı dizisi Türk edebiyatında kısa öykü türünü ele alan en kapsamlı kuramsal çalışmaların başında gelir. Nahit Sırrı ilgili yazı dizisini ve yazı dizine gelen eleştiriler için kaleme aldığı yazıları *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* (1933) başlığıyla kitaplaştırmıştır. Türk edebiyatında hak ettiği değeri göremeyen eserle ilgili Yürek'in “Nahit Sırrı Örök'ten Teorik Bir Çalışma: Roman ve Hikâye Hakkındaki Bir Kalem Denemesi” (2017) başlıklı bir yazısı vardır.

Nahit Sırrı çalışmasının “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâyeler Hakkında Mülâhazalar” başlıklı ilk bölümünde Türk edebiyatına Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Sami Paşazade Sezai gibi Tanzimat Dönemi yazarları aracılığıyla giren roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türleri arasında herhangi bir tarif ve tasnif yapılmadığını, hatta türlerle ilgili hiçbir yazı dahi kaleme alınmadığını belirterek başlar. Nahit Sırrı'nın açıklamaları Tanzimat yazarlarının öykü ön sözlerinde, Servet-i Fünun yazarları ile II. Meşrutiyet yazarlarının çeşitli dergilerde yayımladığı kuramsal yazıları göz ardı ettiğini gösterir. Nahit Sırrı büyük hikâye olmasına rağmen roman adını alan, roman gibi başlatılıp büyük hikâyeye dönüştürülen ve küçük hikâyeye uygunken genişletilerek büyük hikâye olarak yayımlanan eserler olduğundan bahsederek kurmaca yazarların bilinçsizliği ile eleştiri türünün eksikliği üzerinde durur.

Nahit Sırrı birbirlerine sürekli karıştırılan türleri yaşamla olan ilişkilerinden yola çıkarak tanımlamaya girişir; roman yaşamdan alınan büyük bir parça veya bütün bir yaşamken büyük hikâye birkaç kişi arasındaki bir macerayı ayrıntılı şekilde anlatan bir edebi türdür. Roman ve büyük hikâye gibi kaynağını yaşamdan alan, sanatçının hayal dünyasında şekillenen küçük hikâye ise hacim bakımından diğerlerinden ayrılır; roman 400-600 sayfa, büyük hikâye 100-150 sayfa aralığına sahipken küçük hikâyede alt sınır 4-5 sayfa, üst sınır ise 15-20 sayfa aralığındadır; “(...) *küçük hikâye asgarî dört beş ve azami on beş yirmi sahifeden ibarettir*” (Örik, 1933, s. 26).

Nahit Sırrı çalışmasında özellikle küçük hikâye yazarı üzerinde durur. Ona göre küçük hikâye yazarı metnini kaleme alırken diğer yazarlara kıyasla daha fazla zorlanır; küçük hikâyenin kısa hacmi ilgiyle okunmasını, anlattıklarının güven vermesini ve kalıcılığını güçleştirdiği için bu zorlukları aşabilen yazarlar yaratıcılık yetenekleriyle tıpkı Maupassant gibi ölümsüzleşmiştir. Küçük hikâye yazarı romancının 300 sayfayla uyandıracağı etkiyi birkaç sayfayla uyandırmak istediği için bütün dikkat ve yeteneğini kullanması gerekir. Nahit Sırrı küçük hikâye türünün diğerlerine daha zor yazıldığı ve daha fazla yetenek gerektirdiği görüşleriyle Poe’ya yaklaşır. Bir küçük hikâye yazarında duygu yerine aklın ön planda olması gerektiğine inanan Nahit Sırrı’ya göre küçük hikâye yazarında heyecanlı bir ruhtan daha fazla iyi çalışan bir beyin ile iyi gören gözlerin bulunması gerekir; Ömer Seyfettin derin fikirler ile güzel tasvirlerden yoksun olmasına rağmen nesnel gözlem gücüyle Türk edebiyatının en canlı öyküleri kaleme almıştır.

Nahit Sırrı roman ve büyük hikâye türlerini birbirlerine yaklaştıırken küçük hikâye türünü farklı alanlardan örnekler vererek ayırma yoluna gider; roman ve büyük hikâye türleri uçsuz bucaksız denizde büyük bir gemiyi idare etmeye benzerken küçük hikâye dar bir limandaki küçük bir vapuru iskeleye yaklaştırmaya çalışmaktır. Roman ve büyük hikâye yazarı binasını çok sayıda malzeme, mühendis ve işçi kullanarak geniş bir alanda inşa ederken küçük hikâye yazarı binasını bir iki malzeme ve işçi ile sınırlı bir alanda inşa etmek zorundadır; sınırlı bir alan ve az sayıda malzemeye güzel ve sağlam bir bina yaratması istenen küçük hikâye yazarının başarısı sabrına, dikkatine ve yeteneğine bağlıdır. Nahit Sırrı kısa öykü türünün zorluğuyla ilgili açıklamalar yaparken Türk edebiyatına çeşitli eleştirilerde bulunmayı da ihmal etmez; “(...) *muvaaffak küçük hikâyeler*

o kadar azdır ve küçük hikâye denilen şey, hele bizde, hemen daima ya bir edebî sahife yahut da mizahî bir fıkradan ibarettir” (1933, s. 27).

Nahit Sırrı çalışmasında roman ve öykü konuları üzerinde de durur. Geniş kapsamlı büyük konular romana daha uygundur; uzun yıllara yayılan bir konunun kısa öykü türünde verilmemelidir. Yazar en karmaşık, büyük ve önemli konuların bile ana hatlarının birkaç satırda sunulabileceğini kabul eder ancak başarılı bir kurmaca yazarın olayları kısaltılarak sunduğu bir metinde sanatsal gücünü ne kadar gösterebileceği şüphelidir. Nahit Sırrı’ya göre geniş bir zaman aralığına yayılan kapsamlı bir konuda roman ve uzun öykü, dar bir zamanı ele alan sınırlı bir konuda ise kısa öykü türü kullanılmalıdır; kapsamlı ve büyük bir konunun kısa öykü türünde ele alınması ise yazarın sanatsal gücünü göstermesine engel olur.

Nahit Sırrı roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türleriyle daha ayrıntılı bilgileri yetkin kalemlere bıraktığını belirterek yazısını tamamlar. Nahit Sırrı’nın çalışması pek çok eleştiriyi de beraberinde getirir; önceki dönemlerde kısa öykü türünü ele alan çalışmaların hiçbirini adını duyuramamışken Nahit Sırrı’nın çalışması çeşitli yankılar uyandırmıştır; *“Nahit Sırrı’nın Hayat mecmuasındaki söz konusu yazısı, İbrahim Necmi (Dilmen) ve Kenan Halet’in itirazlarına uğramış, o yıllarda küçük çaplı bir tartışmanın yaşanmasına yol açmıştır”* (Kahraman, 2006, s. 129).

Türk dil devrimine yaptığı katkılarla tanınan İbrahim Necmi Bey¹⁸ *Milliyet* gazetesinin 12 Haziran 1344/ 1928 tarihli 836. sayısında yayımlanan “İki Hikâye Etrafında” başlıklı yazıda¹⁹ Nahit Sırrı’nın edebi türleri roman, büyük hikâye ve küçük hikâye olarak üçe ayırmasını eleştirir. Hikâyenin roman teriminin Türkçe karşılığı olduğunu belirterek Mehmed Celal ile Halit Ziya’yı anımsatan İbrahim Necmi Bey’e göre üç tür değil büyük hikâye ve küçük hikâye olmak üzere iki tür vardır. Nahit Sırrı’nın konu ve sayfa sayısına göre yaptığı tür ayrımları herhangi bir temeli olmayan öznel ifadelerdir;

¹⁸ İbrahim Necmi Bey’e dil konusundaki çalışmalarından dolayı Mustafa Kemal Atatürk tarafından Dilmen soyadı verilmiştir.

¹⁹ İbrahim Necmi’nin *Milliyet* gazetesinde yayımladığı “İki Hikâye Etrafında” başlıklı yazısı kimi kaynaklarda “İki Satır Etrafında” başlığıyla yer almaktadır. Bu karışıklığın temel sebebi Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınan sözcüğün farklı okumalara açık olmasından kaynaklanmaktadır.

Şu hâle göre romandan ve küçük hikâyeden başka bir de büyük hikâye türünün arasına, romanla büyük hikâye arasına da daha uzun ve mevzuyu daha muhit olmak ve olmamak gibi tamamıyla indi ve ölçüsüz bir fark konulmasına mana veremedik (İbrahim Necmi, 1928, s. 2).

İbrahim Necmi edebi tür ayrımları konusunda Nahit Sırrı'dan farklı düşündüğünü vurgular ancak Türk edebiyatında roman ve küçük hikâye türlerinin tarih ve tahlilinin eksik olduğu konusunda benzer düşünceler bildirir. Yazar *Milliyet* gazetesinden yayınlanmaya başlayan kurumsal yazılarla mevcut eksikliğin giderileceğini belirterek yazısını sonlandırır. İbrahim Necmi'nin Nahit Sırrı'yı eleştirdiği yazısı kısa öykü türünün kuramsal yönüne herhangi bir katkı sağlamaktan uzaktır.

Nahit Sırrı'nın çalışması *Hayat* dergisinde Kenan Halet tarafından eleştirilir. Robert Koleji'nden mezun olduğu bilinen Kenan Halet Edgar Allan Poe'nun *The Masque of the Red Death/ Kızıl Ölümün Maskesi* (1928) başlıklı öyküsünü Türkçeye tercüme ederek Latin alfabesindeki ilk Poe çevirisini yapan kişidir (Hivren-Atay, 2014, s. 136). Kenan Halet *Hayat* dergisinin 21 Haziran 1344/1928 tarihli 82.sayısında yayımlanan "Kısa Hikâye Hakkında" başlıklı yazısında, Nahit Sırrı'nın çalışmasını eleştirirken kısa öykü türüyle ilgili önemli açıklamalarda da bulunmuştur. Kenan Halet'in yazısı Poe'nun kısa öykü türüyle ilgili kuramsal çalışmalarından belirgin izler taşımaktadır. Günümüzde *Olağan Hikâye* dergisi (2021) dergisi tarafından Latin harflerine çevrilerek yayımlanmıştır.

Kenan Halet çalışmasında Nahit Sırrı'yı edebi tür ayrımlarına titizlikle yaklaştığı için takdir ettikten sonra eleştirilerine başlar. Kenan Halet'e göre Nahit Sırrı edebi türleri roman, büyük hikâye ve küçük hikâye şeklinde sınıflandırırken kısa hikâye türünü ihmal etmiştir. Kenan Halet küçük hikâye ile kısa hikâye terimlerinin farklı edebi türleri karşıladığını iddia eder;

Muharir vakıan "küçük hikâye"ye dair uzun bir paragraf yazmış, lakin bu "küçük hikâye" ile benim bahsetmek istediğim "kısa hikâye" birbirinden o kadar farklı duruyor ki, ben de çaresiz bu kısa yazıyı yazmak mecburiyeti hâsıl oldu (2021, s.96).

Yabancı kuramsal kitapları kaynak gösteren Kenan Halet, 'novel' ve 'short story' terimlerinin karşılığı olarak roman ve kısa hikâye başlıklarında iki edebi tür olduğunu savunur. Uzun bir tür olan roman konu, düzenleniş şekli ve karakterleri itibariyle kısa

hikâyeden farklı bir içeriğe sahiptir. Romana kıyasla daha sistematik bir şekle sahip olan kısa hikâye türü ise okullarda doğrudan ve dolaylı iki şekilde fayda sağlamak için öğretilir; bir yandan bir düzyazı türü öğrenen öğrenciler diğer yandan sistematik çalışmaya ilgi duymaya başlar.

Kenan Halet çalışmasında kısa hikâye türünün 12 maddeden oluşan tarifini verdikten sonra her madde üzerinde tek tek durur. Yazarın sunduğu maddelere göre bir edebi türün kısa hikâye olmasını sağlayan şartlar şöyle sıralanabilir; kısa, hayali ve tahkiyeli bir anlatıma yer vermek; birkaç karakterden oluşmak; ayrıntıları yoğunlaştırmak; belirli bir plan dahilinde meydana gelen olayları ele almak; kahraman, birinci kişi veya üçüncü kişi anlatıcı kullanmak; hareket, tahlil veya mukaddimeyle başlamak; okuyucunun zihnindeki bütün soruların cevaplandığı bir sonla bitmek; tek bir etki bırakan bir mücadelenin tamamını değil yalnızca bir yönünü göstermek (2021, s. 97).

Kenan Halet'in kısa hikâye türü için sıraladığı maddelerde tek bir kuramsal kaynağa bağlı kalmadığı gözlemlenir; etki birliği konusunda Poe'nun görüşlerini tekrarlayan yazar kısalık ölçütüne daha farklı yaklaşır. Kenan Halet Poe'nun tek oturuşta okunabilecek kadar kısa olma ölçütünü sözcü sayılarıyla değiştirerek bir kısa hikâyenin ortalama 2000 ile 3000 sözcük arasında meydana gelmesi gerektiğini belirtir. Yazarın kısa hikâye türüyle ilgili sıraladığı ölçütlerden en dikkat çekici olanlardan biri hayaliliktir.

Tanzimat yazarlarından itibaren sıklıkla ele alınan roman ve öykü türlerindeki hayalilik – gerçeklik tartışmasına Kenan Halet farklı bir bakış açısıyla yaklaşır; hayaliliğin periler ve gizemli olaylar gibi akıl ve mantığa aykırı uydurma olaylar anlamına gelmediğinin altını çizen yazara göre Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi* öyküsündeki gibi kısa hikâye türü de akla ve doğa kanunlarına uygun ispatlanabilir unsurlar barındırmalıdır. Kenan Halet'in hayalilik sözcüğüyle ifade ettiği fantezi Poe metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Poe gibi Kenan Halet de bir kısa hikâye yazarının günlük yaşamı bütünüyle yansıtmaktan ziyade fantezi unsurlar kullanması gerektiğini düşünür.

Kenan Halet kısa hikâye türüyle ilgili sıraladığı maddeler arasında en çok etki birliğine önem verir; “*Kısa hikâye'nin bel kemiği, okuyanda tek bir intiba ve his bırakması*

şartıdır” (2021, s. 98). Yazar etki birliğinin kısa hikâyeyi romandan keskin çizgilerle ayıran bir ölçüt olduğunu dile getirdikten sonra Poe’nun “Kızıl Ölüm Maskesi, “Amontillado Fıçısı” ve “Kurbağa” başlıklı kısa öykülerindeki etki birliğinden bahseder. Kenan Halet yazısında ele aldığı diğer maddeleri de etki birliğine göre incelemiştir; kısa hikâye türünün sözcük sayısının artarak hacminin uzaması etki birliği açısından risklidir. Öykünün ele aldığı kişi sayısının fazla olması da etki birliğine zarar verme tehlikesi taşır. Bir kısa hikâyede etki birliğinin sağlaması ayrıntıların yoğunlaştırılmasıyla mümkündür.

Kenan Halet olay örgüsü yapısında herhangi bir işlevi olmayan konuşma, olay veya tasvirin metin içinde bulunmaması gerektiğinin altını çizer; *“asıl mevzuyla doğrudan doğruya ilişkisi olmayan bir cümle hatta bir tek kelimenin bile ‘kısa hikâye’nin bünyesinde yeri yoktur*” (2021, s. 98). Yazarın açıklamaları Poe’nun “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” başlıklı yazısını anımsatır. Poe gibi Kenan Halet de etki birliği ile yoğunluk ölçütlerinin sağlanması için gereksiz sözcük kullanımına karşı çıkar.

Kısa öykü türünün Türk edebiyatında hem kuramsal hem de kurmaca gelişim çizgisi olay odaklıdır. Batı öykücülüğünde 19.yüzyılın sonunda Çehov aracılığıyla adını duyuran durum öykücülüğü Türk edebiyatında Atatürk Dönemi’nde Memduh Şevket aracılığıyla kurmaca örneklerde etkisini göstermekle birlikte kuramsal yazılarda boy göstermesi ancak 1950’li yıllardan sonra gerçekleşir. Kenan Halet çalışmasında kısa hikâye türünün niteliklerini sıralarken özellikle olay odaklı öyküleri göz önüne almıştır. Yazara göre bir plan çerçevesinde meydana gelen olayları ele alan kısa hikâyede olay zinciri belirli bir kronoloji ile orantıyı takip etmelidir; başı gövdeden büyük olan bir metin orantısızlığa yol açacağı için gülünç olur. Kısa hikâye türünde de geleneksel olay öyküleri gibi belirli niteliklere sahip bir başlangıç ve sonuç bulunması gerekir; başlangıç bölümleri hareket, karakter, mekân tasviri veya ilim, felsefe, psikoloji gibi alanlara ait bilgilerle başlamalıdır.

Kenan Halet yabancı kuramsal çalışmalardaki ‘climax’ ve ‘denouement’ terimlerini kullanarak kısa hikâye türünün sonuç bölümünde bir doruk noktası bulunması gerektiğini belirtir; *“Kısa hikâye’de bir climax mutlak surette lazımdır. Climax, hikâyenin ya en son*

cümlesinde olur yahut da arkasında bağlı bir denouement’le birlikte bulunur” (Kenan Halet, 2021, s. 98). Ancak kısa hikâye türünde bulunması istenen doruk noktasının olay öykülerinde yer aldığı unutulmamalıdır. Kenan Halet’in kısa hikâye türünün en önemli özelliklerinden biri olarak saydığı mücadele de olay öykülerinin vazgeçilmez özellikleri arasındadır; insanlar arasında, insanla hayvan, doğal güçler veya doğüstü güçler arasında gerçekleşebilen mücadele çoğu zaman olay öykülerinde karşımıza çıkmaktadır.

Kenan Halet çalışmasında kısa hikâyenin yalnızca temel niteliklerini sıralamakla kalmayıp okuma eylemi üzerinde de durur; gelişigüzel değil sistematik şekilde okunması gereken kısa hikâye okuyucuya sorumluluk yükler. Kurmaca yazar kısa hikâye metnini açıkça sunmak yerine kimi zaman boşluklar açarak sorular bırakır. Okuyucu ise metinde boşlukların yarattığı endişe ve belirsizlikten dolayı yeni sorularla karşılaştığı için dikkatli bir okuma yapması gerekir. İlgi çekmeyen bir kısa hikâye metninin okuyucunun okuma arzuna zarar vereceği muhakkaktır. Kenan Halet, Poe’nun *Fantastik Masallar* başlıklı eserini örnek vererek başarılı bir kısa hikâye yazarının nasıl olması gerektiğinden de bahseder;

Esasen iyi bir kısa hikâye muharriri okuyucularını nasıl dilleri tutulmuş ve nefesleri kesilmiş bir hali getirmeyi bilir (...) Ya merak ve heyecan içinde tırnaklarınızı kemiriyorsunuzdur yahut da o ana kadar nefesinizi öyle dar alıp vermişsinizdir ki kendinize gelir gelmez muhakkak derin derin içinizi çekersiniz (2021, s. 99).

Kenan Halet kısa hikâye türü hakkında kuramsal bilgiler sunduğu çalışmasında Türk öykücülüğüne sınırlı ölçüde yer verir. Sistematik ve ilgi çekici bir tür olan kısa hikâyenin Türkçede bulunmadığını belirten yazara göre Türk yazarlar arasında farkında olmadan kısa hikâye yazmış olanlar vardır ancak onlarda da kısa hikâye ölçütlerine uygunluk görülmez. Türk edebiyatında kısa hikâye türü ölçütlerini sağlayan metinlerden biri olan Selahattin Enis Bey’in *Sara* başlıklı eserinde Sara adlı kahramanın gereğinden fazla geliştirilmiş olması yanlıştır. Yazar kısa hikâye türünün Türk edebiyatında hak ettiği konuma gelerek mevcut durağanlığı sona erdirmesi dileğiyle çalışmasını tamamlar.

Nahit Sırrı *Hayat* dergisinin sonraki sayılarında hem İbrahim Necmi’nin hem de Kenan Halet’in eleştirilerine cevap verir. Yazar “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkında Mülâhazalara Zeyl” başlıklı yazısında öncelikle kaynağının aynı olduğunu ifade ettiği üç

edebi türün ele aldıkları devrelerin, kişi ve olayların sunulma şekillerinin, konularının önem derecesi ile genişliklerinin birbirinden çok farklı olduğunu belirtir. Nahit Sırrı, İbrahim Necmi'nin Fransızcada roman ve nouvelle olmak üzere iki edebi tür olduğu görüşüne karşı çıkarak 'conte' türünden bahseder; Fransızca 'nouvelle' terimi büyük hikâyeyi, 'conte' terimi ise küçük hikâyeyi karşılayan iki ayrı türdür. Nahit Sırrı edebi tür ayrımlarında hiçbir temele dayanmadığı iddiasını reddeder; roman – büyük hikâye – küçük hikâyeden oluşan tür ayrımıyla ilgili Paul Bourget, Claude Ferrare ve Paul Souday gibi Fransız yazarlar tarafından kaleme alınmış birçok yabancı kaynakta benzer ayrımlar bulunmaktadır (Örik, 1933, s. 36).

Nahit Sırrı Türk edebiyatında kaleme alınmış örnek metinlerden yola çıkarak roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türleri arasındaki farklar üzerinde durur. Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* başlıklı eseri sahip olduğu konu zenginliği bakımından roman, *Bir Serencam* başlıklı eser ise konuyu kavrayış ve anlatış tarzı bakımından büyük hikâye türüne, Mısırlı bir prensese duyduğu aşk yüzünden intihar eden bir gencin mektuplarından oluşan metin ise küçük hikâye türüne dahil edilmelidir. Ona göre Yakup Kadri'nin "Bir Ölünün Mektupları" başlıklı metni, bir olayın mektuplara yansıyan gölgesinden ibaret olduğu için küçük hikâye türüne uygundur.

Nahit Sırrı yayımladığı ilk yazısında edebi tür ayrımında sayfa sayısı ile uzunluk / kısalık ölçütlerini göz önünde bulundururken uğradığı eleştiriler sonrası kaleme aldığı ikinci yazıda hacimden ziyade edebi türler arasındaki konu farkına yoğunlaşır. Romanın kısa sürede unutulmasına karşılık küçük hikâyenin hafızada uzun süre yer edindiğini belirten yazar edebi türler arasındaki var olan hiyerarşik düzeni sorgular;

(...) edebî nev'in bütün diğer çeşitlerine nazaran romanın ehemmiyetçe ve tesirce üstünlüğü nerede kalır? Hayır, bu sualin taşıdığı tereddüt ve şüphe haklı değil, çünkü romanı bir küçük hikâye karşısında mağlup eden sebep sırf müelliflerin liyakatleri arasındaki azim farklarıdır (Örik, 1933, s. 36).

Nahit Sırrı'ya göre edebi türler arasındaki üstünlük, tarihi dönem ve yazarla yakından ilişkilidir; Halide Edip, Refik Halit ve Peyami Safa gibi yazarların kaleme aldıkları küçük hikâyelerin Servet-i Fünun Dönemi'nde yaşamış olan Vecihi'nin romanlarına kıyasla daha başarılı olduğu su götürmez bir gerçektir. Yazar roman türünün hacminin son

yıllarda kısalarak büyük hikâye yaklaşmasından dolayı mevcut üç edebi türe kısa roman şeklinde yeni bir daha eklenebileceğini belirterek çalışmasını tamamlar.

Nahit Sırrı, “Ken’an Halet Bey’e” başlıklı yazısında, Kenan Halet’in bahsettiği kısa hikâye türünün roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türlerinin yanına dördüncü bir tür olarak mı ekleneceğini yoksa küçük hikâye türünün yerine mi geçeceğini anlamadığını belirtir. Nahit Sırrı’ya göre küçük hikâye ile kısa hikâye terimleri aynı türü karşılamaktadır; “(...) *kısa hikâyenizi küçük hikâyemden ayırmış bulmuyorum. İngiliz edebiyatında küçük hikâye, dediğiniz gibi Short Story, tamamiyle anlattığınız şekilde yazılabilir*” (Örik, 1933, s. 38). Farklı milletlerin edebiyatları birbirinden farklı olabildiği gibi aynı milletin yazarları arasında da farklılık olması olağandır.

Kenan Halet’in kısa hikâye türüyle ilgili öne sürdüğü ölçütler sistemli bir kural olmaktan ziyade kişiden kişiye değişebilen öznel ifadelerdir. Nahit Sırrı, Kenan Halet’in aksine Poe’nun metinlerini okurken tırnaklarını kemirmemiş, Poe’nun bir metni hafızasında fazla bir yer edinmemiş ve onları tekrar okuma ihtiyacı hissetmemiştir. Nahit Sırrı bir edebiyat metnini merak, telaş ve şiddetli bir arzuyla okumanın diğer metinlere herhangi bir üstünlük sağlamadığına inanır; bir metnin merak ve arzuyla okunması başarılı olduğunu gösteren bir ölçüt olmamalıdır.

Nahit Sırrı, Kenan Halet’in yazısını değerlendirirken İbrahim Necmi, Nahit Sırrı hakkındaki eleştirilerine devam eder; *Milliyet* gazetesinin 22 Temmuz 1928 tarihli 876.sayısında yayımlanan “Romanlar Etrafında Bir Mübâ-hase” başlıklı yazısında Nahit Sırrı’nın roman türüyle ilgili verdiği bilgileri acımasızca eleştirir. Nahit Sırrı ise var olan tartışmaya son vermek amacıyla *Hayat* dergisinin 2 Ağustos 1928 tarihli 88.sayısında yayımlanan “Roman Tasnifleri Hakkında Son İzah” başlıklı yazısında edebi türleri tekrar tanımlamaya çalışır. Kenan Halet’in çalışmasında sunduğu ölçütlerden de faydalanan Nahit Sırrı 5 madde oluşturur; kurmaca yazarların yaşamdan aldıkları konuları hayal dünyalarıyla birleştirmesiyle oluşan roman, büyük hikâye ve küçük hikâye türlerinin tanımları birbirinden farklıdır. Nahit Sırrı’nın küçük hikâye tanımı şöyledir;

Bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferrüatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsillâtan tamamiyle mahrum edilmiş bir icmali küçük hikâyedir (Örik, 1933, s. 42).

Nahit Sırrı yazısının devamında İbrahim Necmi Bey'in kendisine yönelttiği eleştirilerle ilgili çeşitli savunmalar yapar. Edebi türlerin ortalama sayfa sayılarından bahsetme sebebini türler arasındaki hacim farkını gösterme isteğiyle açıklarken bir metnin genişliği, derinliği ve diğer türlere olan üstünlüğünün maddi ölçülere göre karar verilemeyeceğini bilincinde olduğunu dile getirir. Nahit Sırrı *Hayat* dergisinin sütunlarını daha fazla işgal etmemek amacıyla edebi tür tartışmaları sonlandırmak istediğini belirterek yazısını tamamlar. Yazarın sonraki yazılarında edebi tür ayrımlarını bir kenara bırakarak roman türüne yoğunlaştığı gözlemlenir.

Nahit Sırrı “Romanı Bitiriş Tarzları” başlıklı yazısında roman ve hikâye yazarlarının kimi zaman metinlerine sonuç bulamadığından bahsederek dolaylı olarak açık son yönteminden söz açar; Yakup Kadri'nin *Bir Serencam* eseri gibi kendisi de *Zeyneb la courtisane* eserini sonuçsuz bırakmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem'in en güzel eserlerin insanı düşündürülenler olduğu sözünü tekrarlayan Nahit Sırrı sonuçsuzluğun insanı daha fazla düşünmeye sevk ettiğine inanır; bir roman veya hikâyenin herhangi bir sonuca bağlanmadan bitmesi olağandır. Yazar bir mizaç veya olayın yazıya dökülmesinden ibaret saydığı küçük hikâye türünün sonuç bölümüyle ilgili şunları söyler;

(...) birden görünen ve çarçabuk geçen bir ziyanın en güzel bir canlanıp parlayıştan sonra tatlı bir sönüşünü andıran bir şekilde naklettiği şeye nihayet veren her muharriri, yazısını muvaffakiyetle bitirmiş sayarız (Örik, 1933, s. 63).

Nahit Sırrı'nın “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâyeler Hakkında Mülâhazalar” (1928) başlıklı çalışmasıyla başlayan ve İbrahim Necmi ile Kenan Halet'in eleştiri yazılarıyla devam eden edebi tür adlandırması sorunu Türk edebiyatındaki ilk kısa öykü polemiklerinden biridir. Tanzimat Dönemi, Ara Nesil Dönemi ve Servet-i Fünun Dönemi boyunca roman ve hikâye, büyük hikâye ve küçük hikâye olmak üzere iki grupta incelenen edebi türler II. Meşrutiyet Dönemi'nde Server Cemal tarafından roman – uzun hikâye – küçük hikâye şeklinde üç başlıkta ele alınır ancak Server Cemal'in çalışması adını yeterince duyuramadığı için herhangi bir etki yaratmaz. Atatürk Dönemi'nde ise Nahit Sırrı edebi türleri roman – büyük hikâye – küçük hikâye şeklinde üç başlıkta inceleyip çeşitli örnekler sunar. Nahit Sırrı'nın çalışması birtakım eleştirilere uğrar;

İbrahim Necmi büyük hikâye – küçük hikâye ayrımını sürdürmek isterken Kenan Halet ‘short story’ sözcüğünün çevirisi olan kısa hikâye terimini kullanmayı önerir.

Atatürk Dönemi’nde dergi sayfalarında kısa öykü türünün terminoloji sorunu dışında farklı konular da tartışmaya açılır; Latin harflerinin kabulünden sonra isim değiştiren *Servet-i Fünun* dergisi *Servet-i Fünun – Resimli Uyanış* başlığıyla 1928-1944 yılları arasında yayımlamayı sürdürmüştür. Dergide öykü türüyle ilgili farklı konuların ele alındığı gözlemlenir. Öykü, roman ve tarih alanında çalışmaları bulunan Ali Kemal Meram *Servet-i Fünun – Resimli Uyanış* dergisinin 31 Mart 1938 tarihli 2171/486. sayısında yayımlanan “Bugünkü Roman ve Hikâyecilik” başlıklı yazısında dönemin öykücülük anlayışını ele alırken genç öykü yazarlarında tespit ettiği batı öykücülüğü, eski gelenek, hayal, konu ve üslupla ilgili sorunları 5 madde altında sıralar;

- 1-Garp hikâyeciliğinin büyük tesiri altında kalmak,
- 2- Eski tarz ve üslûba bağlı bulunmak,
- 3-Hakikî hayattan uzak, görüş ve düşüncülerle hayal âlemlerinde yarattıkları hâdiseleri, mevzu olarak benimsemek,
- 4-Üslûpsuz mevzu,
- 5-Mevzusuz üslûp (Meram, 1938, 295).

Meram, Tanzimat Dönemi’nden itibaren tekrar edilen öykünün romanın özeti olduğu anlayışına karşı çıkar. Ona göre öykü romandan farklı olarak yalnızca insan ve gerçekle ilgili olanı ele alır; “*Hikâye bir roman hülâsası değildir. Hikâye; her şeyden evvel şeniyettir (...) mevzu olarak alınan da; ferdin veya kitlenin (anlık) hâdiselerinin objekt veya tahlili ifadesidir*” (1938, s. 295). İnsanın iç dünyası ve çevresiyle ilişkisini sade ve temiz bir üslup ve belirli bir teknikle işleyen bir öykü türü konusu ne olduğuna bakılmaksızın başarılı kabul edilmelidir. Meram öykü gibi romanda da benzer ölçütler olduğundan söz ederek çalışmasının tamamlar.

Servet-i Fünun – Resimli Uyanış dergisinde öykü türüyle ilgili özellikle telif ve tercüme konularına yer verildiği tespit edilir. Vahdet Gültekin, *Servet-i Fünun – Resimli Uyanış* dergisinin 21 Nisan 1938 tarihli 2174/489. sayısında yayımlanan “Taklit Tercümeler” başlıklı yazısında Avrupa edebiyatından yapılan tercümelerin sorunlu olduğundan söz açar. Nusret Safa Coşkun ise derginin 2 Şubat 1939 tarihli 2215/530. sayısında yayımlanan “Telif Hikâyeciliğin Ruhuna El Fatiha” başlıklı yazısında özel olarak öykü

türü üzerinde durur; dönemin dergi ve gazetelerinde yayımlanan öykülerin çoğunun tercüme olmasını eleştiren yazara göre telif öyküler yok edilmeye çalışılmaktadır; “(...) zevksiz, beceriksiz mütercimlerin elinde telif hikâyeciliği katlediyoruz. Her gün gazetelerin hikâye sütunlarında bir telif hikâye ve bir hikâyeci ipe çekilmektedir” (Coşkun, 1939, s. 162).

Emin Bülent Yedek ise *Servet-i Fünun – Resimli Uyanış* dergisinin 16 Mart 1939 tarihli 2221/536.sayısında yayımlanan “Telif Hikâyecilik – Akademi Meselesi K. Hulûssi ve Bahar Hikâyeleri” başlıklı yazısında, Coşkun’un görüşlerinden yola çıkarak Türk edebiyatındaki var olan telif öykücülüğünü eleştirir. Yedek’e göre herhangi bir edebi değerin bulunmadığı telif öyküler orijinallikten uzak ve bir yabancı atmosfer barındırmaktadır. Başarılı bir telif öykü yayımlanmadığı için hem yayımcı hem de okuyucu tercüme öyküye yönelmektedir. Yazarın kendisi de başarısız telif öyküler yerine kaliteli tercüme öyküler okumayı tercih ettiğini belirttikten sonra akademi meselesi ve Kenan Hulûsi Koray’dan söz ederek çalışmasını tamamlar (1939, s. 259).

Atatürk Dönemi’nde gazete ve dergilerde telif öyküler yerine tercüme öykülere ağırlık verilmesiyle ilgili eleştirilerin II. Meşrutiyet Dönemi’ne kadar uzandığı görülmüştür; Hüseyin Rahmi *Cadı Çarpıyor* (1913) başlıklı çalışmasında *Rübâb* dergisini örnek göstererek birbirine benzeyen tercüme eserler yayımlayan süreli yayınların Türk eserlerini ihmal etmesini eleştirmiştir. Yazara göre dergide ne milli bir roman ne de öykü bulunmaktadır; “*Dergide acaba niçin milli bir roman değil bir hikayecik bile yok? Rübâb sayfaları tercüme, birbirine benzeyen, milli olmayan şeylerle dolu ... Haniya has Türk malı? Haniya milli bir hikâye?*” (Gürpınar, 2021, s. 247). Hüseyin Rahmi’nin telif eserlerin eksikliğinden bahsederken hikâye türü için ‘-cik’ küçültme ekiyle ‘hikâyecik’ terimini kullanması küçük hikâye türünü çağrıştırmaktadır.

1.2.2. 1940 – 1950 Dönemi

Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yabancı eserlerden Türkçeye çeviriler yapmak amacıyla 1940-1966 yılları arasında toplam 87 sayı çıkarılan *Tercüme* dergisinde çevri öykülerin yanı sıra öykü türüyle ilgili çeşitli yazılar da yayımlanır. Yaşar Nabi *Tercüme* dergisinin Mayıs 1941 tarihli 7.sayısında yayımlanan “Edebi Hikâyelerin Tercümesi” başlıklı yazısında batı edebiyatından yapılan öykü tercümelerinin herhangi bir ölçüte bağlı kalmadan ilgisiz, keyfî ve önemsenmeden yapılmasını eleştirir; “*Gazetelerimizde neşredilen garp hikâyelerinin tercümesinde ne derece kayıtsızlık ve ihmal gösterildiğini hep biliriz. Bu kayıtsızlık o derece kaideleşmiştir ki*” (Nayır, 1941, s. 91) Yaşar Nabi yazısında Fransızcadan tercüme edilen bir kısa öyküdeki çeviri hatalarından çeşitli örnekler sunarak görüşlerini geliştirir.

1940’ların sonlarına doğru kısa öykü türüne odaklanan yazılar çoğalır; Resai Eriş (1944), Halide Edip Adivar (1947), Zahir Güvemli (1948), İlhan Tarus (1948), Samim Kocagöz (1948), Fahri Erдің (1948), Şahap Sıtkı İlter (1948), Sabri Soran (1948), Fahir Onger (1948) ve Ceyhun Âtuf Kansu (1948) tarafından kısa öykü türü tanımlanmaya ve temel özellikleri saptanmaya çalışılır. Atatürk Dönemi’nde yayın hayatına başlayıp 1934-1938 ve 1939-1979 yılları arasında toplam 934 sayı çıkan *Yeni Adam* dergisi eğitim, sanat ve iktisat gibi her alanda Türk modernleşmesinin savunuculuğunu yaparken edebiyat yazılarına da yer verir.

Resai Eriş *Yeni Adam* dergisinde şair ve yazarlardan edebi türlere, edebi akımlardan basın dünyasına değin yayımladığı eleştiri yazıları arasında öykü türüne de değinir. Eriş, *Yeni Adam* dergisinin 23 Mart 1944 tarihli 482.sayısında yayımlanan “Edebi Oluşlar” başlıklı yazısına II. Dünya Savaşı’yla birlikte izlenim kavramına yüklenen değerin değışmesiyle empresyonizm akımının oluştuğundan söz ederek başlar. Tıpkı bir ressam gibi izlenime önem verilmesiyle öykü türünün yüzyıllardır var olan kökleşmiş yapısı değışir. İzlenimin baş köşeye yerleşmesiyle öykünün olay örgüsünün giriş – gelişme – sonuç bölümlü bir iskelete bağlı olma zorunluluğu ortadan kalkar; “*Hikâyeyi, bir iskelete bağlamak, kariî tatmin edici bir vaka ile bitirmek, veya, sonunda bir terdit yapabilmek endişesinden kurtuldu*” (Eriş, 1944a, s. 6). Öykünün sonuç bölümünün okuyucuyu etkileyen vurucu,

keskin veya şaşırtıcı bir sonla bitmesine gerek kalmaz. Empresyonizmle birlikte ressam tablolarında doğaya açılırken öykü yazarı da çevresine bakış açısını değiştir;

Hikâyeci de, vakadan kurtulunca ânın intibasını süssüz ve günlük ifadesi ile tespiti çalışıyor ve tıpkı resimdeki gibi tahassüsleri birbirine karıştırmadan yan yana koyarak bir bu hislerin birbirinden alacağı kıymetle yaratacağı atmosferin tesirini bekliyor. Bu günün hikâyesi de tabiate açılmış bir penceredir (Eriş, 1944a, s.6).

Eriş'in çalışması Türk kısa öykücülüğü için son derece önemlidir. Türk edebiyatında edebi modernizm ile durum öykücülüğünün varlığını yeni hissettirmeye başladığı yıllarda Eriş empresyonizm akımının öykü türüne yansımalarını ele alarak öykü yazarlarının artık olay yerine izlenime, uzun süreçler yerine kısa anlara, süslü ve ağdalı bir üslup yerine günlük konuşmalara yöneldiğini dile getirir; öykü yazarı artık okuyucu üzerinde hislerle yaratılan atmosferin etkili olmasını istemektedir. Eriş'in açıklamaları, olay örgüsünde kırılmaların yaşandığı durum ve anlara odaklanan modern kısa öykü türünün yansımalarıdır.

Eriş'in modern kısa öykü türü ile empresyonizm akımı arasında kurduğu ilişkiyi Suzanne Ferguson "Defining the Short Story: Impressionism and Form/ Kısa Öykünün Tanımlanması: Empresyonizm ve Biçim" (1982) başlıklı çalışmada ele alır. Ferguson, Türkçeye de çevrilmiş olan yazısında kısa öykü türünün olay örgüsü, eylem, mekân ve kişi gibi pek çok unsurun empresyonizm akımından kaynakladığını dile getirmiştir; *"Modern kısa hikâyenin ayrı bir tür olmaktan ziyade empresyonizmin tezahürü olduğunu gösterme çabası içinde başkalarının kısa hikâyenin bir tür olduğunu tartışırken gözledikleri karakteristiklerin ayınlarından bahsettim"* (Ferguson, 1994, s.127)

Eriş çalışmasının devamında "bedbinlik" sözcüğüyle ifade ettiği karamsarlık üzerinde durarak Maupassant'dan beri kaleme alınan öykülerin çoğunda karşımıza çıkan karamsarlığın yalnızca öykü türünde değil bütün modern sanat türlerinde var olduğundan bahseder. Geçmiş yüzyıllar ile bu yüzyılın insanı birbirinden çok farklıdır; bu yüzyılın insanı hayal ve arzularını gerçekleştirdikçe hep daha fazlasını istediği için tatmin olmayı başaramaz; bu tatminsizliği de bütün yaşamında karamsar olmasına yol açar. Edebiyat ve resimde görülen bu karamsarlık yalnızca öyküye özgü değildir. Eriş, öykü türünün diğer türlerden farklı ayırt edici niteliğinden şöyle bahseder; *"Bugünkü hikâyeyi dünkü*

hikâyeden ayıracak vasıf iskelet dediğimiz vakanın ve neticenin ikinci, hattâ sonuncu plâna atılışdır” (1944a, s. 6).

20.yüzyıl modern öyküsü olaya ve sonuç bölümüne verdiği önemi azaltarak geleneksel öykü metinlerinden ayrılır. Eriş, dönemin öykü yazarlarının manzume yazarlarına kıyasla daha başarılı olduğunu belirttikten sonra beğendiği öykücüler Sait Faik, Bedri Rahmi, İhsan Devrim ve Turgut Evren şeklinde sıralar. Kısa bir anın izlenimini göstererek modernizmin zevkini tattıran Umran Nazif öykülerinin bir kısmını acelesi varmış gibi kısa keserek ele aldığı için konuya yoğunlaşmadan eksik bırakmıştır. Eriş, Umran Nazif’in öykülerinin kısalığından yola çıkarak kısa öykü türüyle ilgili önemli bilgiler verir;

Tekniği, örgüsü değişmedikten sonra yüzlerce sayfada yazsa yine küçük hikâye olurdu. Modern hikâyecinin mevzudan, neticeden kaçmasına itimadım yoktur. Çünkü mademki vakaya, sürprize ehemmiyet vermiyor, ohalde ondan sakınması da abestir. Ancak onu birinci plâna düşürmemelidir. (1944a, s. 7).

Eriş’e göre bir metni kısa öykü yapan temel özellik teknik ve olay örgüsü olduğu için sayfa sayısı ile uzunluğun herhangi bir değeri yoktur, yüzlerce sayfadan meydana gelen bir metin de kısa öykü türüne ait kabul edilebilir. Yazar temel özelliği olay ve sonuç unsurlarına verilen değerin azalması olarak saydığı 20.yüzyıl kısa öyküsünün bütünüyle olaysız ve sonuçsuz kalmasını reddeder. Modern kısa öykü yazarının olay ve sürprize önem vermemesi ile onlardan tamamen vazgeçmesi arasında fark vardır. Eriş, ikinci veya üçüncü plana atılmış olsa da bir öykü metninde olay unsurunun muhakkak bulunmasını talep eder.

Eriş çalışmasının devamında bir sanatçıya eserini nasıl oluşturduğu sorusunun sorulması gerektiğinden bahseder; bir sanatçı, eleştirmenden ve toplumdan daha önce eserini açıklayabilmelidir. Sanatçıları yaşadıkları döneme ve savaş karşısındaki tutumlarına göre sınıflandıran Eriş’e göre 20.yüzyılın sanatçısı düşünce, duygu ve hayat görüşünün savaşın etkisinde inşa etmiştir. Geleneksel örneklerden çok farklı olan bugünün modern eserini geçmişteki ölçütlere göre değerlendirmek yanlıştır. İki dünya savaşı arasında kalan modern yazar da eserlerini kararlılık ve istikrardan uzak durarak kaleme alır; “*Genç nesil ise her şeyi aşırı teklif ve denemelerine irca ederek büyük bir tahripkârlık içinde*

yüzmektedir” (1944a, s.11). Öykü metinlerinde aşırıya kaçan deneysel çalışmalarıyla yıkıcılığa yönelen genç yazarların sanatlarını anlatmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Eriş, ressam Malik Aksel’in eserinden bahsettikten sonra yazısını tamamlar.

Resai Eriş *Yeni Adam* dergisinin 7 Eylül 1944 tarihli 506.sayısında yayımlanan “Edebi Oluşlar: Şiirde Realite, Roman-Hikâye, Üslûp” başlıklı yazısında şiirde gerçeklik konusundan bahsettikten sonra roman ve hikâye türleri arasındaki farkı ele alır. Eriş’e göre Türk edebiyatında roman ve öykü türlerini hacme göre ayırmak yanlıştır; *“Muhakkak ki bu fark uzunluk kısalık farkı değildir. Bu, bir örgü, tabiat farkıdır”* (1944b, s. 6). Eriş’in edebiyatımız için yeni olan görüşleri batıda özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra kaleme alınan kuramsal çalışmalarda sıklıkla tekrarlanır.

Pek çok batılı kuramcı roman ve kısa öykü türleri arasındaki farkın hacimden çok daha fazlası olduğunu vurguladıktan sonra başka farklar öne sürmüştür; roman ve kısa öykü türleri O’Connor’a göre anlatış biçimi bakımından (1963, s. 27), Moravia’a göre ise anlatı yapısından dolayı farklıdır (2016b, s.7). Eriş öykü ve roman türlerinin odaklandığı unsurların birbirinden farklı olduğunu iddia eder; öykü temelde bir olaya yoğunlaşarak kişileri ikinci plana iterken roman kişileri ön plana çıkararak olayı geriye atar. Yazarın olay ve kişi unsurlarına yaklaşımı batılı kuramsal kaynakların tam karşıtıdır. Batılı kuramsal çalışmalar, Eriş’in aksine roman türünü çeşitli olaylardan oluşan bir yapı şeklinde tanımlarken kısa öyküyü sıradan bireylerin anlık durumlarını ele alan bir tür olarak kabul etmektedir.

Eriş edebi türlerle ilgili verdiği kuramsal bilgileri, kurmaca örneklerle uygulayamadığında Fransız yazar Gustave Lanson’un görüşlerine sığınır. Lanson’a göre edebi türleri birbirinden ayırmak doğrudur ancak bu ayrımlara bağlı kalmak mümkün değildir. Basit edebi türleri insanın basit ruh hallerine uygundur. Oysa günümüzde insanın ruh halleri gibi edebi türler de karışmıştır; bütün edebi türlerde din, duygu, eleştiri ve bilim gibi pek çok unsur bir arada bulunur. Öykü ve roman türleriyle ilgili verilen kuramsal bilgilerin kurmaca örneklerde karşımıza çıkmamasının sebeplerinden biri de romantizm akımının sanatçıya tanıdığı özgürlükten kaynaklanır.

Eriş edebi tür sınıflandırmalarından bahsederek çalışmasını tamamlar. Ona göre edebi türlerde aslolan kurmaca metindir; kısa öykü örneklerinin kuramsal yazılarda verilen bilgilere değil kuramsal yazıların kısa öykü örneklerine uyum sağlaması gerekmektedir; “*Bugün edebî nevilerin ayırıcı vasıfları hazır çerçeveler gibidir. Eserin bunlara uymasını değil bu çerçevelerin kesilip esere uyabilmesi kabil olup olmadığını aramalıdır* (1944b, s. 6). Yazarın tür sınıflandırmalarıyla ilgili söyledikleri Friedman’ın kısa öykü kuramlarını incelediği çalışmasında tümevarım yöntemini anımsatır. Eriş gibi Friedman da kısa öykü örneklerinin kuramsal bir tanıma göre kaleme alınmasına katılmayıp kuramsal tanımların kısa öykü örneklerine göre yeniden şekillendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (2003, s. 47).

Türk edebiyatında öykü türüyle ilgili kaleme alınan yazılar 1940’ların sonuna doğru artış gösterir. İlk öykülerini II. Meşrutiyet Dönemi’nde kaleme alan Halide Edip Adıvar kuramsal yazılarını Atatürk Dönemi’nde yayımlar. Edebiyata romanla başlayıp *Harap Mabretler* (1911) ve *Dağa Çıkan Kurt* (1922) başlıklı öykü kitapları yayımladıktan sonra tekrar romana dönüş yaparak Türk edebiyatında romancı kimliğiyle tanınan Halide Edip 1947 yılı boyunca toplam 50 sayı çıkan *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin 3 Mayıs 1947 tarihli 18.sayısında yayımlanan “Küçük Hikâye ve Yeni Amerikan Edebiyatı” (1947) başlıklı yazısında kısa öykü türü ile diğer sanat türleri arasında ilgi kurar.

Halide Edip’e göre müzik sanatındaki aria ile resim sanatındaki minyatür türleri edebiyattaki küçük hikâye türüyle benzer nitelikler barındırmaktadır. Farklı sanatlara ait küçük türleri diğer büyük türlerle karşılaştırarak küçümsemek yanlıştır; roman gibi büyük metinler yaratmış bütün yazarların kısa öykü türünde başarılı olacağı kesin değildir. Roman ve dram yazarları arasında eserlerine kısa öykü ekleyenler ve kendileri kısa öykü yazmayı deneyenler vardır ancak kısa öykünün bağımsız bir edebi tür olduğu unutulmamalıdır; “(...) küçük hikâye kendi başına yazı sanatının müstakil bir şubesini teşkil eder. Onun da dünya çapındakini yaratabilmek için muharririn doğuşun. da bu kabiliyet mevcut olmalıdır” (Adıvar, 1947, s. 1).

Halide Edip çalışmasında kısa öykü türünün batı edebiyatları ile Türk edebiyatındaki konumundan da bahseder. Ona göre Amerikan edebiyatı ile Rus edebiyatında ön plana

ıkan kısa öykü türü Türk edebiyatında da iyi durumdadır. Edebiyatımızda nicelik bakımından az sayıda olan kısa öykü örneklerinin niteliği başarılıdır; mer Seyfettin ve Refik Halit gibi isimler Türk edebiyatının yanı sıra dünyaya da adını duyurabilecek başarılı kısa öykü yazarları arasındadır. Halide Edip, Samim Kocagöz’n *Telli Kavak* (1941) başlıklı ilk öykü kitabını örnek göstererek kısa öykü türündeki başarımızı vurgular; Türk sanatçılar minyatür sanatındaki yeteneklerini kısa öykü aracığıyla göstererek sanat eserinin milletin maddi ve manevi koşullarıyla yakından ilişkili olduğunu kanıtlamak ister. Yazar çalışmasında kısa öykü türünün tanımını yaparken romanla da karşılaştırır;

Küçük hikâye, modern şekliyle şimdiye kadar, aşağı yukarı tek fikir, tek hayat veya hadisenin içten veya dıştan görünüşünü edebiyata aksettirmekten ibaretti. (...) Modern küçük hikâyeler modern romanla muvazi yürümüş, biri terkipli, çok cepmeli bir hayat panoraması çizerken, veyahut tek bir ruhun, kafanın, hayatın bin bir macerasını resmederken, diğeri bunlardan bir tek macera, bir tek vaka alarak aynı şeyi basit ve sade bir şekilde yapmıştır (Adıvar, 1947, s. 1).

Halide Edip’e göre roman ve kısa öykü türlerinin yaşama bakış açıları birbirlerinden farklıdır; roman yaşamın çok çeşitli yönlerini ele alırken kısa öykü yaşamın tek bir yönüne odaklanmaktadır. Romandaki karışıklığın aksine kısa öykü daha basit ve sadedir. Yazarın roman ve kısa öykü türüyle ilgili açıklamaları önceki dönemlerde yapılan açıklamalarla benzerlik gösterir. Onun çalışmasındaki yenilik milletlerin tarihleri ile kısa öykü türünün gelişimi arasında ilişki kurmasından kaynaklanır; köklü bir geçmişe sahip, karışık bir yapısı bulunan milletlerden ziyade dıştan ve içten fazla bir tesire uğramamış genç milletler kısa öykü türünde daha başarılı olmakta ve daha fazla kısa öykü rneği yayımlamaktadır.

Halide Edip Amerikalıların kısa öykü üretme konusundaki yaratıcı güçlerini takdir ettikten sonra kısa öykü türünde belli bir olgunluğa ulaşan Türk edebiyatının da Amerikan edebiyatındaki kimi özelliklere dikkat etmesi gerektiğini belirtir. Yazar birkaç paragraf boyunca Amerikalılar ile Amerikan kısa ykclğnden bahsederek yazısını tamamlar. Halide Edip, *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin 10 Mayıs 1947 tarihli 19. sayısında yayımlanan “Yeni Amerikan Edebiyatından 25 Küçük Hikâye” başlıklı yazısında Amerikalı şair ve kısa öykü yazarı V. S. Bent’in “The Blood of the Martyrs/ şehitler

Kanı” ve “The Devil and Daniel Webster/ Şeytan ve Daniel Webster” başlıklı öykülerini inceler.

Türk edebiyatında öykü türünün 1940’lı yıllarda gelişim göstermesi yayıncılık faaliyetleriyle yakından ilgilidir. Yaşar Nabi *Varlık* dergisini kurduğu 1933 yılından 1940’lı yılların ortalarına değin mesafeli yaklaştığı öykü türüne *Varlık* Yayınları’ndan sonra (1946) ayrı bir önem atfeder. 1947 yılında *Türk Edebiyatının En Güzel Hikâyeleri* başlıklı bir antoloji derleyen Yaşar Nabi 1948-1959 yılları arasında *Yeni Hikâyeler* başlığı altında on iki kitap yayımlar; ilgili yayınlar öykü yazmaya yeni başlayan kişilerle usta öykücülerini bir araya getirerek kısa öykü türünün gelişimine katkı sağlar (Kahraman, 2006, s.130).

Varlık dergisinde 1940’ların sonuna doğru kısa öykü türünü konu edilen kuramsal yazılar yayımlanmaya başlanır. Edebiyat araştırmacısı Zahir Güvemli *Varlık* dergisinin 1 Nisan 1947 tarihli 321.sayısında yayımlanan “Hikâye Sanatına Dair” başlıklı yazısında öykü türünün gelişimi ile roman türüyle arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Güvemli çalışmasına hikâye teriminin 19.yüzyılda başlayan yenilik hareketiyle birlikte değişime uğradığını belirterek başlar; bir süre roman yerine büyük hikâye, nouvelle yerine hikâye terimi kullanılmış, daha sonra kısa hikâye ve küçük hikâye gibi farklı terimler benimsenmiştir. Edebi türlerin artık kısaca roman ve hikâye şeklinde ifade edildiğini belirten Güvemli hikâye terimini kullanarak kısa öykü türüyle ilgili çeşitli açıklamalara girer; ilk örnekleri *Küçük Şeyler* kitabıyla verilen kısa öykü türüne Servet-i Fünun Dönemi’yle daha fazla yazar rağbet eder. Gazete ve dergi yayıncılığının çoğalması ise kısa öyküyü popüler ve moda bir tür haline getirir.

Kısa öykü türüyle ilgili pek çok kurmaca örnek yayımlanır ancak hiçbir kuramsal çalışma yazılmaz; kısa öykü türünün tanımı, romanla benzeyen ve farklılaşan yönleri düşünülmemiş, iki tür arasındaki fark yalnızca uzunluktan ibaret görülmüştür. Oysa roman ve hikâye türleri yalnızca hacimce değil tarz bakımından da birbirlerinden farklıdır. Güvemli çalışmasının devamında roman ve kısa öykü türlerinin temel nitelikleri üzerinde durur. Her şeyin kolayca söylenebileceği, her düşüncenin rahatlıkla ifade

edebileceği bütün değişimlerin gösterilebileceği bir edebi tür olan roman sebep-sonuç ilişkisiyle nedensellik ilkesine bağlıdır. Kısa öykü türü ise romandan çok daha farklıdır;

Oysaki, hikâyede bâriz vasıf, değişmiyeni, duranı, sabit kalanı o statique hal içinde anlatmaktır. Bu hal, aksiyonsuzluk demek değildir. Aksiyon bile olsa, hikâyeye onu olmuş bitmiş haliyle anlatır. Bir hikâyeyi okuduktan sonra, tamamlanmış bir resmin karşısında duyduğumuz bitmiş intibainı alırız (Güvemli, 1947, s. 6).

Güvemli'nin açıklamaları kısa öykünün Türk edebiyatında daha önce değinilmemiş yeni bir yönüne temas eder. Romanda bir değişim ve hareket bulunurken kısa öyküde değişmezlik ve hareketsizlik vardır; kısa öykü metninin olay örgüsü durağan ve statik yapılıdır. Kısa öykü yazarının bir aksiyonu ele alması da metnin hareketsizliğini etkilemez; kısa öyküde işlenen konu değil konunun anlatılış biçimi durağandır. Yazarın kısa öykü zamanı hakkında söyledikleri ile batılı kuramsal kaynaklarda verilen birbirleriyle çelişir; batılı kaynaklarda kısa öykünün şimdiki zamanda seçilen bir olay veya durumu anlattığı (Pickering, 2004, s. 115) ve şimdiki zaman sanatı olduğu (Gordimer, 2007, s.118) şeklindeki görüşlerinin aksine Güvemli kısa öykü türünün geçmiş zamana yönelik olduğunu iddia eder; ona göre kısa öykü yazarı konu fark etmeksizin şimdi veya geleceği değil geçmişte olmuş bitmiş bir olayı anlatır.

Kısa öykü türünün sonuç bölümünün okuyucu üzerinde tamamlanmışlık duygusu uyandırması gerektiğine inanan yazara göre kısa öykü kapalı son tekniğiyle bitirilmelidir. Açık son tekniğinin kullandığı kısa öykü ise bitmemişlik hissi yaratacağı için roman türüne yaklaşmaktadır. Güvemli 19.yüzyılın sonunda Çehov aracılığıyla gelişim göstererek 1950'li yıllarda Sait Faik ile Türk öykücülüğünde etkisini hissettiren açık sonlu modern kısa öyküyü karşı çıkararak keskin bitişli kapalı sonlu öyküleri savunur.

Güvemli'ye göre romanın uzun, öykünün ise kısa bir hacmi bulunduğu yargısı her zaman doğru olmayabilir; Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* başlıklı eserini öykü türünde, Halit Ziya'nın *Bir Yazın Tarihi* eserini ise roman türünde değerlendirerek romandan daha uzun olan öykü ve öyküden daha kısa olan roman örnekleri bulunabileceğini dile getirir. Yazar türler arasındaki ayrımın uzunluğun değil anlatım biçiminin daha önemli olduğunu altını çizer; olay örgüsü yapısında hareketin durdurularak gözlemlerin aktarıldığı bir metin öykü türünde kaleme alınmıştır. Kısa öyküde sınırlı olan hareketlilik çoğu zaman bir anın tasvirine yönelik gerçekleşmektedir.

Güvemli kısa öykü türünün hacim, zaman ve sonuç unsurlarında batılı kaynaklardan farklı görüşler bildirirken 20.yüzyılın hızına uygun olduğu konusunda onlarla hemfikirdir. Çalışmasının son bölümünde kısa öykü türü ile içinde yaşadığı çağ arasında ilgi kuran Güvemli'ye göre insanda ve toplumda yaşanan değişimler öykü türünün romandan ayrışmasına sebep olur. Teknolojik gelişmelerle birlikte değişen toplum ve insan ihtiyaçları kısa öyküyü romandan ayırarak bağımsız bir edebi türe dönüştürmüştür.

20.yüzyıl toplumlarının zamandan tasarruf etme isteğini karşılayan sinema ve resimli yayın gibi çağdaş türlerden biri olan kısa öykü romanın aksine düşünmeyi geri plana iterek görsellik ve işitselliği öne çıkarmaktadır. Yaşanan değişimlere ayak uyduran sanatçı da her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da alışkanlıklarını değiştirmek zorunda kalır; roman türünün egemenliği azalırken öykü türünün konumu değişir; “(...) romanın yerine geçmek değilse bile, onun kadar ihtiyaçlara cevap verecek mevkide bulunmak zarureti, hikâyeyi başlı başına bir sanat, bir orkestra işi, bir riyazi kabiliyet meselesi haline getirmektedir” (1947, s. 6).

Varlık dergisinde Güvemli'nin çalışmasının ardından öykü türüyle ilgili farklı yazılar daha yayımlanır. Edebiyatın hem kurmaca hem de kuramsal yönüyle ilgilenererek öykü, roman ve tiyatro türündeki eserlerinin yanı sıra çeşitli dergilerde Türk öykücülüğüyle ilgili yazılar kaleme alan İlhan Tarus *Varlık* dergisinin 1 Haziran 1948 tarihli 335.sayısında yayımlanan “Hikâyeye ve Bir Hikâye Kitabına Dair” başlıklı yazısının girişinde sevdiğini ve güvendiğini belirttiği öykü türünün yüzyıllar içinde değişen konumundan söz açar.

Tarus'a göre 19.yüzyılda dev romanların egemenliği altında iyi bir konumda olmayan kısa öykü türü zaman içinde giderek güçlenmiştir; “*İnkâra imkân yoktur ki hikâyeye, yeryüzünden gün günden canlanıyor, belini doğrultuyor, uğraştığı alanın sınırlarını zorlayarak yetkisini kudretini arttırıyor*” (Tarus, 1948a, s. 12). 20.yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da sadece kısa öykü yazarak geçimini sağlayan yedi yüz yazar varken Fransa'da en çok satılanlar ve okunanlar listesinde kısa öykü kitapları bulunmaktadır. Kısa öykü türünün sevilmesi sebepsiz değildir; roman ve tiyatro gibi geniş hacimli türler de aslında farklı kısa öykülerin bir arada toplanmasından ibarettir.

Öykü türü ile insan yaşamı arasında ilgi kuran Tarus önceki dönemlerde sıklıkla tekrar edilen romanın yaşamın aynası olduğu görüşünü reddeder. Ona göre öyküden farklı türde bir eser oluşturmak isteyen sanatçı karşıtlık, tuhaflık ve çelişkilerle dolu bir metnin içine düşer. Oysa karşıtlık ve tuhaflıktan uzak olan insan yaşamının basit, doğrudan ve gerçekçi şekilde ele alınması gerekir; öykü türü insanı ve insan yaşamını yansıtmada diğer türlere kıyasla çok daha başarılıdır. 20.yüzyılda okuyucunun edebi tür tercihlerinin değişmesinde de yaşamı yansıtmada özelliği etkili olmuştur. Okuyucu kitlesi; geniş kişi kadro ile karşıtlık ve tuhaflıklarla dolu olay örgüsüne sahip geniş hacimli roman metinlerini parçalara ayırarak kısa öykü okumaya yönelir. Tarus okuyucu kitlesinin roman yerine kısa öykü türünü tercih etmesinin sebebini şöyle açıklar; “*Hikâye kitabının cepte taşınması, çabucak okunması ve bitirilmesi gibi kolaylıklar değil: Bu tarafta canlanıyor, bu tarafta hayata giriyor*” (Tarus, 1948a, s. 12).

Tarus’a göre sınırlı hacme sahip kısa öykü kitabı kolay taşındığı veya okunduğu için değil insan yaşamını daha başarılı canlandırarak sıradan günlük yaşamı edebiyata dahil ettiği için okuyucuya daha fazla hitap eder. Tarus, Yaşar Nabi’nin *Yeni Türk Hikâyeleri* başlıklı eserinde ele aldığı Fahri Erdinç, Orhan Kemal, Suphi Kilimci, Ziya Osman Saba ve Muzaffer Hacıhasanoğlu gibi öykücülerden bahsederek yazısını tamamlar. Tarus’un öykü türü ile günlük yaşamı eşleştirdiği görüşleri sonraki yıllarda pek çok yazar ve eleştirmen tarafından tekrarlanmıştır; Mungan, “Hayatımız Roman, Hayatımız Hikâye” başlıklı yazısında tıpkı Tarus gibi insan yaşamını romandan ziyade öykü türüne daha çok benzetirken özellikle modern insanın parçalanmış yaşamının en iyi öykü türüyle anlatılacağını dile getirmiştir (1998, s. 76).

Tarus *Varlık* dergisinin 1 Ekim 1948 tarihli 339.sayısında yayımlanan “Hikâyenin Bugünkü Durumu – Yaşar Nabi’ye Mektup” başlıklı yazısında Türkiye’deki okuyucu kitlesi ile yayımcılık faaliyetlerinin eleştirisi yapar. Tarus büyük bir sorumluluk yüklediğini sanatçıdan halkı okumaya teşvik etmesini ister. Uzun süre araştırma yaparak kitapçılarla, öğrencilerle, halkla, delikanlılarla ve genç kızlarla konuşan yazar memlekette tahmin edildiğinden daha fazla kitap alışverişi yapıldığını tespit eder ancak bu kitaplar çoğu sanatsal değeri düşük ve kalitesiz kitaplardır. Tarus’a göre Türkiye’de en az satılıp en az okunan edebi tür öyküdür;

Bunlar arasında hikâye, yine azdır. Çünkü yerli yazı esnafı, kötüsü de olsa, hikâyeye pek yanaşmıyor. Tercümeciler ve basıcılar da hikâyenin okunmadığı hakkında, yalan veya gerçek, bir kanaate varmışlar (1948b, s. 7).

Tarus öykü türünün satış ve okunma oranının düşük olmasını sebebini öykücülere yükler; öykü yazarları kapalı bir zümre oluşturarak öyküleri kendi aralarında yazıp okuyup eleştirilerde bulunduğu için öyküler halk tarafından tanınmamaktadır. Tanzimat Dönemi’nden Atatürk Dönemi’ne değin ‘kötü yazıcı tipi’ olarak nitelediği Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi ve Reşat Nuri gibi yazarların halkın seviyesini yükseltmek yerine aşağıya çektiğine inanır. Latin harflerinin kabulünden sonra okuma-yazma oranları arttıkça hem yerli öyküler hem de tercümeler giderek bayağılaşmıştır. Memleketin bu olumsuz durumundan kötü yazıcılar ile eleştirmenlerin yanı sıra gazete ve dergi sahiplerini de sorumlu tutan Tarus kapalı bir yazar zümresinde sıkışıp kalmak istemediği için öykülerini çevresindeki tanıdıkların iltimasları sayesinde sattığını itiraf ederek yazısını tamamlar.

Tarus’un hikâye sözcüğünü kullanarak kısa öykü türünün okuyucu, yazar ve yayıneviyle olan ilişkisini sunduğu mektubu 1940’larda ülkemizdeki kısa öykücülüğün durumunu yansıttığı için önemlidir. Kısa öykü türünün 20.yüzyılda Türk edebiyatındaki durumu ile batı edebiyatındaki durumu benzerlik göstermektedir; Gullason “The Short Story: An Underrated Art/ Küçük Görülen Bir Sanat: Kısa Öykü” (1964) başlıklı çalışmasında Amerika’da okuyucunun kısa öykü okumadığından, yayınevlerinin de kısa öykü yayımlamak istemediğinden bahsetmiştir.

1940 – 1950 yılları arasında öykü türüyle ilgili en fazla yazının *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlandığı tespit edilmiştir. Salim Şengil tarafından 1947-1957 yılları arasında toplam 66 sayı yayımlanan *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi ilk 37 sayı boyunca yalnızca bir öykü dergisi işlevindeyken 38. sayısıyla birlikte şiir ve tiyatro gibi diğer edebi türler ile farklı sanatlara kapı açar; bir yandan genç öykücülerini tanıtırken diğer yandan yerli ve yabancı pek çok öykü metni ile öykü incelemesi yayımlayan *Seçilmiş Hikâyeler* Türk edebiyatının en uzun ömürlü öykü dergilerinden biridir (Su, 2000, s.43-44).

Seçilmiş Hikâyeler dergisinde, kısa hikâye hakkında kuramsal yazılar da bulunmaktadır. Daha çok bu türü çok okumuş ve gözlemlemiş olan kişinin / eleştirmenin ya da yazarın romantik ve bireysel özelliklerini taşıyan, kişisel izlenimler esas alınarak yayınlanmış yazılar da hikâye tanımı yapılmaya çalışılmıştır (Yalçın Çelik, 2002, s.114)

Seçilmiş Hikâyeler dergisinin özellikle 2.cildindeki 6, 7, 8, 9/10 ve 11/12. sayılarında farklı yazarların kısa öykü türüyle ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Öykü ve roman yazarı Samim Kocagöz *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Ocak 1948²⁰ tarihli 6.sayısında yayımlanan “Küçük Hikâye ve Roman” başlıklı yazısına kısa öykü türünün güncel durumuyla ilgili bilgi vererek başlar. Kocagöz’e göre 1940’lı yılların sonunda edebiyatımızda kurmaca örnekleri çoğalan kısa öykü türünün kuramsal yönü sınırlı kalmıştır; gazete ve dergiler sıklıkla kısa öykü örnekleri yayımlamakta, yayınevleri kısa öykü kitapları basmaktadır ancak kısa öykünün kuramsal yönü yalnızca tarihsel gelişim sunmaya ve diğer türlerle arasındaki farkı belirlemekle sınırlı kalmıştır;

(...) şimdiye kadar hikâye nev’i üzerinde söylenen sözler ve yapılan araştırmalar sadece, Küçük Hikâyenin doğuşu, yayılışı, kısaca, tarihçesinden ibaret kalmıştır. Bir de birçok kimseler, mütemadiyen hikâye ile roman arasındaki münasebetleri araştırmaya girişmişler, küçük hikâye, büyük hikâye, roman arasındaki farkı, sahifelerin sayısı ile ölçmeye, hudutlandırmaya uğraşmışlardır (Kocagöz, 1948, s. 75).

Kocagöz yazısında kısa öykü türünü ele alan kuramsal çalışmaları eleştirir. Kısa öykü yazarının romancıyla kıyasla verimsiz, beceriksiz ve zavallı olduğu, başarılı öykü yazarlarının ise roman türüne geçmesi gerektiği gibi anlamsız fikirlerin öne sürüldüğünden bahseder. Kocagöz bu fikirleri gülünç olarak niteledikten sonra öykü türüyle ilgili kendisi birtakım bilgiler vermeye başlar; olayları, konuları, insanı ve toplumu anlatış ve ele alış şekilleri benzerlik gösteren öykü ve roman türleri nicelik ve nitelik bakımından değil ele aldıkları olayın psikolojisi açısından birbirinden farklıdır.

Öykü yazarı ile roman yazarı arasında herhangi bir fark yoktur; kurmaca yazar bir olayı, konuyu, insanı ve toplumu ele alırken öykü mü yoksa roman şeklinde mi düzenleyeceğini düşünmez çünkü ele alınacak konu ve olayın kendisi öykü mü yoksa roman mı olacağını belirler; “*Bu hadisenin içinde, kendinde daha doğrusu psikolojisinde hikâye veya roman olmak istidadı vardır. Eğer muvaffakiyetle yazılmışsa ne bir hikâyeyi niçin roman ne de bir romanı niçin hikâye olmamış diye düşünmek kimsenin hatırına gelmez*” (Kocagöz, 1948, s. 76).

²⁰ *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 2.cilt 6. ve 7.sayılarının kapağında Aralık 1948 ve Ocak 1948 tarihleri yer alır ancak 8.sayının içindekiler kısmına “6 ve 7’nci sayıların özür dileyerek Ocak ve Şubat 1948 olarak düzeltilmesini rica ederiz” notu eklenerek var olan yanlışlık düzeltilir.

Kocagöz olayın psikolojisi üzerinde durmaya devam ederek çeşitli örnekler verir; psikolojinin zaman unsuruna bağlı olmadığını düşünen yazara göre insanın yaşamındaki bir gün kalın hacimli bir roman olabileceği gibi Hawthorne'un "The Great Stone Face/ Büyük Taş Yüz" öyküsündeki gibi insan yaşamının tamamı da birkaç sayfadan ibaret bir kısa öykü olabilir. Kocagöz, 20.yüzyılın en büyük yazarı olarak Gorki'yi örnek göstererek bir kısa öykü yazarını romana geçmediği için eleştirmenin yanlışından bahseder.

Edebi tür seçiminde olayların psikolojisinin yanı sıra yazar psikolojisinden de söz edilmelidir. Kurmaca yazarın doğduğu toplum, yetiştirilme şekli ve ruh hali kaleme alacağı metni etkilemektedir. Gorki çok gezdiği, çok gördüğü ve çok şey söyleyebildiği için 19.yüzyıl Rusya'sını başarıyla anlatabilmiştir. Onun 200 sayfayı geçen metinleri öykü türünün kalıplaşmış sınırlarına uymamaktadır. Gorki gibi Jack London ile Panait Istrati gibi yazarların eserlerinde de öykü ve roman türleri arasında keskin sınırlar bulunmamaktadır. Kocagöz öykü ile roman türleri ile öykü yazarı ile roman yazarını kıyaslamının anlamsızlığını belirterek yazısının tamamlar;

Kelimleri vasıta edinerek ortaya konan sanat eseri, hadiselerin ve sanatkârın psikolojisine göre bazen hikâye bazen de roman olarak meydana çıkar. Bu tarifi yaptıktan sonra artık roman ile hikâye, romancı ile hikâyeci arasında mukayeseler yapmanın, her ikisinin de hudutlarını çizmenin ne kadar yersiz ve manasız olduğu kendiliğinden meydana çıkar (Kocagöz, 1948, s. 78-79).

İlhan Tarus *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Şubat 1948 tarihli 7.sayısında yayımlanan "Türk Hikâyesi" başlıklı yazısında edebi tür ayrımları ile Türk edebiyatındaki öykü anlayışı üzerinde durur. Yazar çalışmasına düzyazı sanatlarının roman, nuvel ve hikâye gibi farklı türlere ayrılmasının bir sebebi olduğunu belirterek başlar; insan yapısını, ruhunu ve içini; şiir, müzik, resim ve heykel gibi diğer sanatlara kıyasla daha ayrıntılı şekilde sunan düzyazı sanatlarında tür ayrımı muhakkak gereklidir. Tarus öykü ve diğer düzyazı türleri arasındaki farkı yansıtmaya çalışır; "*Hikâye başlı başına bir tasavvura, bir hududa, bir derinden şekillenmeye işarettir*" (1948c, s. 89).

Tarus'a göre Türk edebiyatında tür sınıflandırmasına yeterince önem verilmemesi birtakım olumsuz sonuçları olduğuna inanır. Yazar ve okuyucu arasındaki anlaşmazlıkta okuyucunun tarafını tutan Tarus'a göre halkın öykü okumaması veya okuduğu öyküyü anlamaması, yazarın öyküsünü yeterince iyi anlatamamış olmasından kaynaklanır; Türk

milletin “Elif ile Mahmut” ve “Arzu ile Kamber” gibi geleneksel halk hikâyelerini okumaya devam etmektedir.

Tarus, öykü yazmaya yeni başlayan yazarların halk hikâyelerinden alacakları dersler olduğunu belirtir. Halk hikâyeleri konu, hacim ve anlatım biçimi gibi çeşitli yönlerden öykü yazarlarına ipucu vermektedir; aşk, özlem ve fakirlik gibi konulara alışkın Türk halkı bir gece süresince iki veya üç saat içinde bitirilebilecek kısalıktaki öyküleri tercih eder. İnsanı ve insan sorunlarını ele alması gereken öykülerde ayrıntılı doğa tasvirlerinden uzak durulurken küçük resimlerle şiirsel unsurlardan faydalanılabilir. Yazar temel özelliklerini sıraladığı halk hikâyeleri ile modern kısa öykü türü arasında ilgi kurarak Türk halkının öykücülerden talep ettiklerinin Amerikan kısa öykücülüğüyle benzerlik gösterdiğini iddia eder;

İçine hasret, sevgi ve hayat acısı katılan, küçük resimlerle süslenen ve bir gecenin oturma saatlerine sığdırılan hikâye, zannedirim ki yirminci asrın hemşerisine yabancı değildir. Hatta bu şekil, tam modern şekildir desem uygun düşer (Tarus, 1948c, s. 90).

Tarus tiyatro türüne de değinerek Selçuklulardan önce Anadolu’da var olan hazırlık ve metinsiz tiyatro türünün yüzyıllar içinde basitleşerek bozulmasının ardından 20.yüzyılda tiyatro ustaları tarafından modernize edilmeye çalışılmıştır. Yazar çalışmasının ana fikrini şöyle özetler; “*Türk yurddaşının hoşlandığı hikâye tarzı, mâna ve şekliyle tavır ve edasiyle, boyu ve bosuyla gözlerimizin önündedir. Modern hikâye de esasen budur*” (1948c, s. 91). Tarus’un çalışması hem edebi tür sınıflandırmalarına hem de halk hikâyelerine yeni bir bakış açısıyla yaklaşmayı sağlar. Türk edebiyatında düzyazı türlerinin gerektiği gibi tanımlanmaması öykü türünün zararına olmuştur; halk hikâyelerini okumaktan bıkmayan Türk milleti modern kısa öykü türüne olumsuz yaklaşır.

Halk hikâyeleri ile modern kısa öykü türünün konu, hacim ve anlatım biçimi gibi birçok özelliği benzerlik göstermektedir. Tanzimat Dönemi’nden itibaren sürekli eleştiri oklarının hedefi olan halk hikayeciliğinin 20.yüzyılın ortalarında Türk edebiyatında etkisini hissettiren Amerikan tarzı modern kısa öyküden çok farklı bir tür olduğu düşüncesi hatalıdır. Tarus çeşitli örnekler sunduğu çalışmada modern kısa öykü

türünün temellerinin Türk halkının severek okuduğu halk hikâyelerini olduğunu göstermek için uğraşmıştır.

Seçilmiş Hikâyeler dergisinin Mart 1948 tarihli 2.cilt 8.sayısı “Fahri Erdinç Sayısı” başlığıyla şair ve yazar Fahri Erdinç’in öyküleri ile öykü türü hakkındaki düşüncelerine ayrılır. Erdinç, “Hikâyeciliğimiz” başlıklı yazısının girişinde konu ile sanatçı arasındaki ilişkiyi ele alır; bütün konuların ele alındığı ve bütün sözlerin söylendiği 20.yüzyılda hayat akıp giderken insanlar yaşamaya çalışmakta, sanatçılar ise toplumdaki olayları yine toplum için kaleme alarak yazıya dökmektedir.

Erdinç’e göre sanatçı insan ve doğadan faydalanarak oluşturduğu konuya kişiliği ile anlatış biçimini ekleyerek eserini meydana getirir. Her sanatçının kendine özgü birtakım özellikleri bulunmasına rağmen 20.yüzyıl sanatçısı çoğunlukla eserini gerçekçi bir bakış açısıyla ele almaktadır. Öyküsünde vermek istediği mesajı tıpkı bir eczacının ilaç hazırlaması gibi oluşturması gereken öykü yazarı bugünü, yarına aktarma sorumluluğunu gelişigüzel değil gerekli önemi vererek görev bilinciyle yapması gerekir. Öykü yazarının bugünü yarına aktarırken kendisini belli etmemesi gerekir. Mesafesini koruyamayıp öykü kişilerinin arkasına saklanarak konuşmaya devam eden öykü yazarının herkese hitap edebilme ihtimali yoktur. Erdinç yazısında öyküde olay örgüsünün akışını keserek konuşan yazarları da çeşitli bilgiler vererek öğretmenlik görevi üstlenen yazarları da eleştirir;

Bir de hikâyenin akışını ansızın durdurarak araya girenler (...) spikerlik edenler var ki onlar adeta pişmiş aşı soğuk su katıyorlar. Bu sunuş hataları, her şeyden evvel işi tabilikten uzaklaştırıyor. Dahası var; bazıları da hikâyede fırsat düştükçe: ‘Bendeniz Paris’te iken’ diye konuşuyor ve Merhum Ahmet Mithat Efendi üslubiyle birşeyler öğretmek sevdasına düşüyorlar (1948, s. 76).

Erdinç öykü metinlerinde yazar mesafesini koruyamayan öykücülerden sonra eleştiri oklarını Türk öykücülüğüne yöneltir; Türk öykü tarihinde birkaç usta öykücünün dışında geriye kalanların birçoğu birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Erdinç öykücülük tarihimizde akıl hocalığı yapmış olanlar, en ufak bir olaydan etkilenerек içinde fırtınalar kopanlar ve söyledikleri anlaşılmayanlar şeklinde üç tür öykücü grubu olduğunu belirtir. Bütün bu öykücüler arasında farklı bakış açılarıyla birlikte çeşitli ortaklıklar da söz

konusudur; önce öykünün geçeceği mekân çizilir, öykü kişileri ve konu sunulur, olaylar düğümlendikten sonra ya vurucu bir finalle sonlandırılıp karara varılır ya da okuyucuya bırakılır, birbirine benzeyen öykülerden yine benzer sonuçlara ulaşılır. Erdinç geçmiş dönemlerdeki öykü yazarlarından bahsettikten sonra sözü 1940’ların öykücülerine getirerek aradaki fark üzerinde durur;

Artık bugünkü nesil, bugünün hikâyecisi, onların en son söylediği ile söze başlıyor. O hikâyeleri bitiren gök gürültüsü, belki bugünkü hikâyenin ilk cümlesindedir. Yani onların sustukları yerden alıp konuşuyoruz; sebeplerden ziyade, neticeler üzerindeyiz. Hülâsa, onlar sanatın altın kafesine girdiklerini zannederek “Ah vatan...” diyorlar; biz de dikenli bir çalının üzerinde olduğumuzu bilerek “Ah vatan...” diyoruz. Aradaki en açık fark bu (Erdinç, 1948, s.77).

Erdinç yazısında geçmiş ve 1940’ların öykücülerini kıyaslarken geleneksel öykü ile modern kısa öykü türü arasındaki farklara değinmiş olur. Geleneksel öykü türünün çok önem verdiği vurucu sonlar modern kısa öykü öyküde önemi kaybederek ya metinde hiç yer almaz ya da kısaca geçiştirilir. Geleneksel öykü yazarının metnini tamamladığı yerde kısa öykü yazarı metnine başlar. Farklı dönemlerin yazarlarının memlekete karşı bakış açıları da birbirinden farklıdır; geleneksel yazarın aksine modern yazar memleket yaşanan bütün olumsuzlukların bilincindedir. 1940’larda yayımlanan öykü metinlerindeki karamsarlığın sebebi öykü yazarlarının gerçekliğe bağlılığı ile samimiyetleridir. Erdinç bugünün hassas sanatçısının yıkıntıları güzel göstermeyi sanat olarak kabul etmediğini belirterek yazısını tamamlar.

Şair ve yazar Şahap Sıtkı İlter *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Nisan/ Mayıs 1948 tarihli 2.cilt 9/10.sayısında yayımlanan “Hikâye Sanatı” başlıklı yazısının girişinde bir öykü tanımı yapar; “*Hikâye sanatı, bir vak’ayı, bir ruh haletini, canlı ile alakalı duruşları yazmak sanatıdır*” (1948, s. 75). İlter öykü tanımından yola çıkarak bir öykü metninin insanların yaşadığı canlı bir doğayı ele alması gerektiği üzerinde durur; konusu parkta geçen bir öyküde ağaç ve çiçekler gibi bütün bir doğanın öykü metninin olay örgüsü ile kişilerin ruh hallerini etkilemesi gerekir; bir kuş iki sevgilinin konuşmaya başlamasını veya anılardan bahsetmesini sağlayabilir. Öykü yazarı doğaya yalnızca bir tasvir süsü olarak değil öykü için vazgeçilmez bir unsur olarak yaklaşmalıdır.

İlter öykü türünün diğer sanatlarla olan ilişkisine karşı çıkarak yerli ve yabancı birçok eleştirmenden ayrılır. Ona göre yalnızca kendi türünün imkanlarından faydalanması gereken öyküye şiir ve resim gibi diğer türler zarar vermektedir; şiir türü öyküyü duygusallığa yönlendirirken resim gerçeklikten uzaklaşmasına yol açar; şiir gibi öykü ifadesi olumsuz bir niteliğe sahiptir. Öykü türünün diğer türlerle ilişkisinin ardından kuruluşa yoğunlaşan İlter öykünün temel şartını dengeli bir kuruluşa sahip olmak şeklinde açıklarken Poe'ya yaklaşır. Eksik veya fazla hiçbir sözcüğün bulunmaması gereken öykü metninde yapaylıktan uzak durarak doğallığa yönelmek gerekir;

İnşa hikâye sanatının esas şartıdır. Ne söylenecekse o söylenmelidir, usta hikâyeci hikâyesinin nerede başlayıp nerede bitireceğini bilir. Ne fazla, ne eksik söyleyecek, her şeyi kararında bırakacaktır. Hikâyenin en büyük düşmanı sunîliktir. Sunîlik hikâyeyi hikâye olmaktan çıkarır (1948, s.76).

İlter'e göre öykü yazarı gibi okuyucu da öykü metni üzerinde söz sahibi olmalıdır. Sezgi gücü önemli olan okuyucu öykünün henüz ilk sayfasında iken sonunun nasıl olacağını tahmin edebilmelidir. Okuyucunun Türk öykücülüğünde sıkılıkla karşılaştığımız şaşırtıcı sonlardan hoşlanmama ihmalinin bulunduğu unutulmamalıdır. İlter çalışmasında hem öykücülük tarihimizde hem de dünyada en çok tartışılan konuların başında gelen olay unsurunun varlığını sorgular; olaysız da öykü yazılabileceğini İtalyan yazar Pirandello ile Fransız yazar Jules Romains'ten örnek vererek gösterir. İlter bir olayın ne zaman öyküye dönüşeceğini ne zaman günlük yaşamın sıradanlığı içinde kalacağını tahmin etmenin kolay olmadığını dile getirirken başarılı bir öykücünün metninde ele aldığı konuyla değil konuyu anlatış biçimiyle iftihar etmesi gerektiğini belirtir; *“Muvaffak hikâyeci, seçtiği konunun zenginliğiyle övünmez. Belki canlılığı, hareketli oluşuyla övünür, ona dikkat eder”* (İlter, 1948, s. 77).

İlter'e göre sınırlı bir hacme sahip olduğu için bütün konular öykü türünde ele alınamaz; kimi konular öykü türünün hacminin sınırlarını aşmaktadır. Öykü yazarı sınırlı bir alan içinde öykü kişilerini ayrıntılı şekilde ele almak yerine belirli ruh hallerine odaklanmalıdır. Öykü türünde kişilerin bütün bir yaşamından ziyade kısa anlardaki duygu ve düşünceleri aktarılır; ele alınan an dışında öncesi ve sonrasının herhangi bir kıymeti yoktur. Romancı ise öykücüden farklı olarak metninde ele aldığı kişinin öncesi ve sonrasıyla da ilgilenir.

İlter öykü türünde gözlemin öneminden de söz eder; öykü metnine gerçeklik kazandırdığı için yararlı olan gözlemin sebep-sonuç ilişkisi içinde ele alınması gerekir; yalnızca gözlem sunan bir öykü yazarının bir fotoğrafçıdan farkı yoktur. İlter'e göre 1940'lı yıllarda gelişim göstermeye başlayan Türk öykücülüğünde henüz Çehov gibi biri yetişmemiştir.²¹ İlter'in yazısı dengeli bir kuruluş, gereksiz veya eksik sözcük kullanmanın yanlışlığı, okuyucu sezgisinin önemi, olaysız öykülerinin varlığı gibi modern kısa öykü türüne uygun çeşitli bilgiler barındırmaktadır.

Çeşitli dergilerde öykü, şiir ve inceleme yazıları bulunan Sabri Soran, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Haziran/Temmuz 1948 tarihli 11/12.sayısında yayımlanan "Hikâye ve Hikâyeci" başlıklı yazısının girişinde Türk edebiyatında hâkim olan anlayışın insanlığa faydalı bir şeyler söyleme amacı güden meseleli ve davalı bir edebiyat olduğundan söz ettikten sonra öykü türüne yoğunlaşır. Soran'a göre birbirleriyle benzerlik gösteren öykücü, şair ve ressam arasında yalnızca anlatım biçimi farkı vardır; anlatım biçimlerinin farklı oluşu öykü, şiir ve resim türlerine farklı nitelikler yüklemektedir. Roman ise ayrı bir tür olmayıp yalnızca büyük bir öyküden ibarettir. Soran, İlter'in aksine edebi türlerin birbirlerinden faydalanmasına olumlu yaklaşır.

Şiir, hikâye, resim birbirlerini tamamlayan, birbirlerine yardımcı parçalardır; bu parçaların birbirlerine karşılıklı tesirleri dokunur. Bunun içindir ki şairler, hikâyeciler, ressamlar ekseriya ve imkân buldukça işbirliği yaparak müşterek bir saha üzerinde çalışırlar. Realist nesil bu çalışmaya parlak, canlı örnekler vermiştir (1948, s. 74-75).

Soran yazısında başında geçen bir askerlik anısından yola çıkarak öykü türünün yalan ve uydurmayla olan ilişkisi üzerinde durur; öykü yazarı metninde birtakım uydurmalara yer verirken masal anlatıcısından farklı olarak gerçeklikten kopmaz. Öykü yazarının metninde ele aldığı kişiler günlük yaşamda karşılaşabilen sıradan insanlar ile onların sıradan yaşamlarıdır. Dönemin öykülerinin gerçek yalanlar anlattığını düşünen Soran'a göre öykü yazarının öykü metninin içinde öykü kişileriyle birlikte yaşaması olağandır. Soran, pek çok eleştirmenin aksine öykü yazarının metnine karşı mesafesini korumasını

²¹ Durum öyküleri kaleme alan Şahap Sıtkı İlter, Çehov'un bir öyküsünü kendi öyküsü gibi yayımlamıştır. Bu gerçeğin Çehov'un öykülerini Türkçeye çeviren Adnan Benk tarafından fark edilerek kamuoyuna sunulması İlter'in itibarının zarar görmesine yol açar.

gerekli görmez; öykücünün metnin içinde öykü kişileri yerine konuşabilme hakkı olduğuna inanır. Çalışmasının sonunda öykü türünün yayın olanaklarının sınırlandırıldığından söz eden yazara göre memlekette öykü yayınlarının sayısı azalmaktadır ancak Türk öykücülüğü umut ve canlılığıyla olgunlaşarak gelişmeye devam etmektedir.

1940'ların sonunda *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin dışında 1948 – 1950 yılları arasında toplam 26 sayı yayımlanan *Edebiyat Dünyası* dergisi de eleştirmen Fahir Onger aracılığıyla öykü türünü ele alan yazılar yayımlar. Oruç, Onger'in yazılarıyla ilgili *Edebî Eleştiri Dergisi*'nde "Edebiyat Dünyası Dergisi ve Fahir Onger" (2023) başlıklı bir çalışma yayımlamıştır. Onger, *Edebiyat Dünyası* dergisinin 15 Ocak 1948 tarihli 1, 15 Şubat 1948 tarihli 2 ve 15 Haziran 1948 tarihli 6.sayılarında yayımlanan "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar" başlıklı yazı dizisinde kısa öykü türünün tarihi hakkında bilgi verir. Yazar çalışmasının ilk bölümüne batılı anlamda Türk öykücülüğünün Tanzimat Dönemi ile başladığını belirttikten sonra öykü ile şiir türleri arasındaki ilişki üzerinde durur; önceleri yalnızca anlatma eylemine sahip olan öykü türü 20.yüzyılda şiirsellik işlevi de kazanmıştır ancak iki tür arasında d farkı bulunmaktadır;

Şiir ve hikâye arasındaki bu ayrılık, belki de şiirin yazı diline bağlı olmıyarak gramer dışı serbest bir kompozisyonla meydana gelmesindendir. Tam aksine hikâye yazı dilinin sıkı sıkıya sıkıya gramere bağlı bir yapı şeklidir. Bu vasıf bir konuyu anlatmak noktasında birleşmelerine rağmen Hikâyeyi Destan ve Fabliau'lardan tamamen ayırır (1948a, s. 4).

Onger çalışmasında öykü türünün dünyadaki gelişiminden kısaca bahsettikten sonra Türk edebiyatına yönelir. Boccaccio, kişi ve olayları gerçek yaşama uygun şekilde tasvir ederek inandırıcılık sağladığı *Decameron* kitabıyla bütün Avrupa edebiyatlarını yüzyıllar boyunca etkisi altına almıştır. Hoffman, Poe, Hardy ve Maupassant gibi yazarlarla da öykü ve roman türleri 19.yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. Onger'e göre Tanzimat Dönemi'nde yüzünü batıya dönen yazar ve okuyucu kararsızlık ve şaşkınlık içinde bocalar. Tanzimat yazarların yeni bir dünya görüşleri oluşmadığı için batı taklidi öykü ve romanlar kaleme alması, sanatsal niteliği bulunmayan basit ve bayağı bir öykü tarzının doğmasına yol açar. Türk öyküsü uzun yıllar boyunca batıdan gelen terkip, mefhum ve imaj gibi kavramlardan içlerine tam nüfuz edemeden yüzeysel şekilde faydalanmıştır.

20.yüzyılda Avrupa öykücülüğünün gelişimi ise hümanizm, rönesans ve klasisizm akımları ile tarih birikiminden kaynaklanmıştır.

Onger, *Edebiyat Dünyası* dergisinde yayımlanan yazı dizisinin ikinci bölümünde Türk öykücülüğünün bir geçmişinin olup olmadığını sorguladıktan sonra çeşitli yazar isimleri verir. Onun Türk öykücülüğünün geçmişini oluşturduğunu düşündüğü yazarların aynı zamanda modern kısa öykü türünün yaygınlaşmasını sağlayan isimler olması dikkat çekicidir; “*Sami Paşazade Sezai (Küçük Şeyler), Ebubekir Hazım (Eski Şeyler), Refik Halid (Memleket hikayeleri), Refik Halid (kahramanı Efruz Bey olan bir seri)...* *Hikâyemizin dünkü değerleri sanırım ki bunlardan ibarettir*” (Onger, 1948b, s. 4).

Türk öykücülüğünde 1940-1950 dönemi bir dönüm noktasıdır. Tanzimat Dönemi’nden itibaren öykü türünün hangi kurallara dikkat edilerek yazılması gerektiği üzerinde duran öykü yazarları özellikle 1940’lardan sonra yazarı öykü yazmaya yönlendiren etkenleri ve nelerin öykü anlatmayı gerekli kıldığını sorgulamaya başlar. Tarus gibi Onger de öykünün halk üzerinde tesir yarattığı düşüncesiyle öykücüye belli bir sorumluluk yükler; öykü yazarının metnine belirli bir amaç yaklaşmasıyla daha bilinçli bir edebiyat doğar. Onger 20.yüzyılda Türk edebiyatındaki öykü anlayışının realizm akımıyla eşleştirilip eşleştirilmeyeceğini sorgularken memleket, halk ve içtimai gibi sözcükleri kullanan her yazarın realist olarak nitelendirilmeyeceğinin altını çizer.

Onger’e göre realist bir öykü yazarının metnine seçtiği konu ve olayları yüzeysel değil derinine nüfuz ederek ele alması, onları iyice inceleyip araştırması gerekir. Öykü yazarının başarısı gerçek yüzleriyle tanıyıp öğrendiği olay ve insanları gerçek şekilde anlatmasına bağlıdır. 20.yüzyılın öykü yazarları aracılığıyla köylü, kasabalı veya şehirli bütün memleket halkı gerçek yaşamlarıyla ilk kez edebiyatımıza dahil olur. Yeni öykücülerimizin temel özellikleri şöyle sıralanabilir;

Bu yazarların hiçbirinde büyük hâdiseler ve üstün maceralar yoktur. Onların eserlerinde insan üstü bir yaratığın harikulade serüvenlerini okumak ta kabil değildir. Fakat bu yazılarda her gün rastladığımız ve gördüğümüz ve çok defa hallerinde tetkike değer bir fevkaladelik bulamadığımız insanların yaşayışlarını, hayat kavgalarını, olaylar karşısındaki davranışlarını sevgilerini ve nefretlerini, sevinç ve üzüntülerini duymaktayız (Onger, 1948b, s. 4).

Onger'in yeni nesil öykücülerle ilgili söyledikleri modern kısa öykü yazarlarıyla örtüşmektedir. Türk edebiyatında 20.yüzyılda 1940'ların sonlarından itibaren öykü yazarları metinlerine büyük ve önemli olayların bulunduğu doğüstü maceralar yerine küçük ve sıradan olaylı son derece olağan yaşamları konu alarak modern kısa öyküye yaklaşır. Yazar bu dönem öykücülerinin insanı iyi veya kötü ayırımı yapmadan bütün çelişkili yönleriyle gerçekçi şekilde ele aldığını belirterek yazısını bitirir. Onger üç bölümünden oluşan yazı dizisinin ilk iki bölümünde dünya ve Türk edebiyatındaki gelişim çizgisini üzerinde durduktan sonra üçüncü bölümde yeni Türk öykücülüğünü başlatan yazar olarak kabul ettiği Sadri Ertem'den bahsederek çalışmasının bitirir. Fahir Onger öykü türünün pek çok yönünü ele aldığı kapsamlı yazı dizisiyle 1940-1950 döneminde kısa öykü türünün kuramsal yönüne katkı sağlamıştır.

Türk edebiyatında şiirleriyle ön plana çıkan Ceyhun Âtuf Kansu, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 1949 tarihli 3.cilt 18/19.sayısında yayımlanan "Hikâye Sanatı Üzerine Düşünceler: Mektup" başlıklı yazısında Salim Şengil'in *Seçilmiş Hikâyeler* dergisiyle Türk öykücülüğüne yaptığı katkıyı takdir ettikten sonra kısa öykü türüne yoğunlaşır. Kansu ayrı bir önem verdiği kısa öykü türünü bir milletin nefes alıp verşi olarak tanımlar. Şiir ve dram türleri ile yaşamın farklı manzaralarını birleştirme gücüne sahip olan kısa öykü türü sınırlı hacmine rağmen genişlemeye imkân sağlayan bir yoğunluğa sahiptir;

Küçük hikâye bir milletin soluk alışı, kalp atışı gibi bir şeydir; bütün milletler gerçek edebiyatlarını ancak küçük hikâye üzerine kurmuşlardır. Küçük hikâye; her şeyi, şiiri, dramı, hayatı ve manzaraları birleştiren, onda kesifleştirilmiş bir genişlik ve genişlemeye, açılmaya uygun bir kesiflik vardır (Kansu, 1949, s. 72).

Kansu'nun kesif sözcüğüyle ele aldığı yoğunluk batılı kuramsal kaynaklarda kısa öykü türünün temel bir ölçütü olarak sıklıkla ele alınan bir kavramdır; kısa öykü türü yoğunluk özelliğiyle birlikte metinde yazılı sözcüklerle sınırlı kalmayıp genişleyerek çok farklı anlamlara gelebilecek okumalara kapı aralamaktadır. Kısa öykü türünden yola çıkılarak gerçek Türk romanı ile Türk edebiyatına ulaşılabilir. Kansu, Fahri Erdinç ile Şahap Sıtkı İlter'in öykülerinden bahsederek yazısını tamamlar.

Seçilmiş Hikâyeler dergisinin sahibi Salim Şengil Ankara Radyosu'nun "Hikâye Saati" başlıklı programında yaptığı konuşmayı kısaltarak derginin 1949 tarihli 3.cilt 20/21.sayısında yayımlar. Şengil konuşmasında halk arasında oyalayıcı ve avutucu

nitelikleriyle yaygınlaşan kısa öykü türünün 1940'ların sonunda anlamının değiştiğinden söz eder; “(...) *bu günkü durumuyla ‘Küçük hikâye’ bir milletin dünü, bugünü ve yarını ile ilgili olduğu gibi o milletin hayatı ve ilelebet yaşamasıyla da iyiden iyiye bağlıdır*” (Şengil, 1949, s. 78).

Kısa öykü geçmişteki masal niteliğinden bütünüyle koparak gerçeklik ve hız çağı olan 20.yüzyılın yaşam şartlarına uyum sağlar; hayali unsurlarla dolu kalın hacimli eserler okumaya zaman ayıramayan insanlar gerçek yaşamdaki sıradan bir olay veya kısa bir anı ele alan kısa öyküleri okumaya yönelir. Şengil, Arapça ‘kesafet’ sözcüğünden türetilen ‘teksif’ terimini kullanarak kısa öykünün yoğunlaştırılarak sıkıştırılmış bir sanat olduğu dile getirir. Amerikan edebiyatı başta olmak üzere batı edebiyatlarının çoğunda diğer edebi türlere kıyasla ilk sırada gelen kısa öykü Türk edebiyatında son yıllarda önemli bir atılım gerçekleştirmiştir;

Bütün dünya milletlerinin Küçük Hikâyede gösterdikleri bu derinliğine ve genişliğine ilerlemeğe muvazi olarak, Türk hikâye sanatında da birkaç yıldan beri gerçekten bir hamle görülmekte ve milli hikâye sanatının doğmasında genç nesil büyük bir başarı sağlamaktadır (1949, s. 79)

Şengil, genç öykü yazarları aracılığıyla edebiyatımızda milli bir öykü sanatı ortaya çıktığını belirterek yazısını tamamlar. Ankara Radyosu’nun “Hikâye Saati” başlıklı programı, gazete ve dergi gibi basılı yayınları takip etmeyen halk kitlesini kısa öykü örnekleriyle tanıştırdığı için önemlidir. Kısa öykü süreli yayınların yanı sıra radyo programlarının da katkısıyla 1940’ların sonundan itibaren hızla gelişerek yaygınlaşmaya devam etmiştir.

1.2.3. 1950 – 1960 Dönemi

1946 yılında çok partili sisteme geçiş yapan Türkiye’de 14 Mayıs 1950 tarihine gerçekleştiren seçimle Demokrat Parti iktidara gelir. 1950-1960 yılları arasında iktidarda kalan Demokrat Parti Dönemi’nde siyasi, sosyal ve ekonomi alanlarında olduğu gibi sanat ve edebiyat alanlarında da önemli gelişmeler yaşanır. Türk dilini diğer dillerin etkisinden kurtarmayı amaçlayan Türkçeleşme çalışmaları Türk öykücülüğündeki yansımalarını 1950’li yıllarda göstermeye başlar.

Nurullah Ataç'ın Arapça hikâye terimini Türkçenin dışına atmak için önerdiği 'öykün-' fiilinden türeyen öykü terimi edebiyat çevrelerinde 1950-1960 döneminde kullanılmaya başlanır ancak Ataç'ın tam anlamıyla amacına ulaştığı söylenemez çünkü öykü teriminin girişi hikâye terimini kullanımdan kaldırmak için yeterli olmaz, özellikle süreli yayınlarda hikâye ve öykü terimlerinin bir arada kullanıldığı gözlemlenir (Kahraman, 2022, s. 17).

Türklerin İslamiyet'i kabul edildiği yıllara kadar uzanan hikâye terimi Türk toplumunun içine yerleşerek o kadar Türkçeleşir ki onu dilden kovmak amacıyla türetilen öykü terimi başarıya ulaşamaz. Günümüzde öykü ve hikâye terimlerine bakış açısının iki yönlü olduğu gözlemlenir; iki terimi eş anlamlı kabul ederek birbirinin yerine kullanılmasını doğru bulanlar olduğu gibi terimler arasında ayırım gözetenler de vardır. Hikâye terimi yerel söyleyişlerin yanı sıra atasözleri ile deyimlerde varlığını sürdürmeye devam ederken geleneksel tahkiye anlayışından uzaklaşarak batıya yaklaşan modern kısa metinler için öykü terimi tercih edilir. Lekesiz öykü terimini karşılayan metinlerin ortak özelliklerini şöyle sıralar;

(...) yeni metinlerin başka bir dile dönüştürülemezliği, özetlenemezliği, anlatılamazlığı, sadece ve sadece okunularak nüfuz edilebilirliği nedeniyle giderek tür planında biricikleşmesi ve yeni sözcüğün bu yeni olanı tanımlama ihtiyacını gidermesiyle öykü, story, short story, short short story karşılığı olarak kendisine edebiyatımız içinde bir kullanım alanı açmıştır (Lekesiz, 2006, s. 20).

Herhangi bir bilimsel dayanaktan uzak olan terim ayrılıkları terminoloji sorununun büyümesine yol açar; İngilizce 'short story', Fransızca 'conte', Almanca 'kurzgeschichte' terimiyle karşılanan edebi tür Türkçede küçük hikâye, kısa hikâye, küçük öykü ve kısa öykü gibi farklı terimlerle ifade edilerek 21.yüzyıla kadar ulaşır. 1950 – 1960 dönemindeki terim çeşitliliği yazar ve eserler de karşımıza çıkar; Türk edebiyatında önceki yıllara kıyasla kısa öykü örneği ve kuramsal yazı sayısında önemli ölçüde artış gözlemlenir. 1950 – 1960 döneminde ilk kez yalnızca öykücülerden oluşan bir edebiyat grubu ortaya çıkar.

Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Adnan Özyalçın, Orhan Duru, Onat Kutlar, Ferit Edgü, Demirtaş Ceyhun ve Erdal Öz gibi genç ve kalabalık yazar kadrosundan oluşan 1950

kuşağı Sait Faik'in son dönem öyküleri rehberliğinde ilk öykülerini yayımlar. Edgü, Sait Faik'in 1950 kuşağı öykücülerini üzerindeki etkisinden bir söyleşide şöyle bahseder; *"Dostoyevski'nin 'Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan geliyoruz' dediği gibi, ben de benim kuşağımın öykü yazarlarının büyü bir çoğunluğu da Sait Faik'ten geliyoruz"* (Andaç,1999, s. 27). 1950 kuşağı öykücülerini Sait Faik'ten aldıkları öykü yaklaşımlarını Sartre, Camus ve Kafka gibi batılı yazarlar ile varoluşçuluk, yabancılaşma ve bunalım gibi kavramların etkisiyle geliştirerek Türk öykücülüğünde bir devrim yaratır.

1950-1960 döneminde kısa öykü türüyle ilgili yayımlanan kuramsal çalışmaların önceki yıllara kıyasla sayıca çok olmasının temel sebebi sürekli yayın faaliyetlerinin artmasıyla ilişkilidir. 1940-1950 döneminde 5 yeni edebiyat dergisinin yayımlanmasına karşılık bu dönemde 11 yeni edebiyat dergisi yayın yaşamına başlar (Özata Dirlikyapan, 2007, s. 41-42). *Hisar*, *Yeditepe*, *Yeni Ufuklar*, *Yenilik*, *Mavi*, *A* ve *Pazar Postası* gibi yeni yayınlanmaya başlayan edebiyat dergilerinde öykü türüyle ilgili çeşitli yazı ve incelemelerle karşılaşırız. Uçar'a göre Demokrat Parti Dönemi'nde her alanda görülen çoksesselik edebiyatı da etkisi altına almıştır; *Varlık* dergisinde köy edebiyatı, *Hisar* ve *Mavi* dergileri arasında toplumsal gerçekçilik ile Garip akımı, *Pazar Postası* ve *Yeditepe* dergilerinde İkinci Yeni konulu edebiyat tartışmaları yapılmıştır (Uçar, 2007, s. 8)

1950 – 1960 döneminde kısa öykü türüyle ilgili kuramsal çalışma yayımlayan yazarlar ile çalışmalarını yayımladıkları yıllar şöyle sıralanabilir; Umran Nazif Yiğiter (1950), Mustafa Nihat Özön (1950), Sabri Esat Siyavuşgil (1951), Muhtar Körükçü (1951-1954), Samim Kocagöz (1951-1952), Ayhan Hünel (1952), Ziya İhsan Zaimoğlu (1953), Orhan Hançerlioğlu (1954), Suut Kemal Yetkin (1954) ve Mustafa Necati Sepetçioğlu (1954), Baha Galip Tunalıgil (1956), Reşad Nuri Darago (1956), Muzaffer Erdost (1956-1957-1958), Demirtaş Ceyhun (1957), Cemil Sena (1957), Özdemir Hazar (1958), Tarık Dursun K. (1958), Erdoğan Tokmakçioğlu (1958), Cemalettin Aykın (1958) vb.

1.2.3.1. İlk Yıllar: 1950 – 1955

1950 – 1955 döneminde öykü türünü ele alan ilk yazılar *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde karşımıza çıkar. Öykü yazarı Umran Nazif Yiğiter derginin 1950 tarihli 4.cilt

36/37.sayısında yayımlanan “Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz” başlıklı yazısında öykü türüyle ilgili şimdiye kadar yapılmış tespitlere çeşitli eleştiriler getirir. Edebiyatımızda bağımsız bir tür olarak görülmeyen öykü türü çoğu zaman romana geçiş için bir aşama kabul edilmiştir; başarılı öykü yazarlarının romana geçmemelerinin sebebi sorgulanmış, kısa öykü türünde ısrar eden yazarlar yetersizlikle suçlanmıştır. Umran Nazif ise bağımsız bir sanat olarak gördüğü kısa öykü türünün romana geçişte kullanılması fikrine katılmaz;

Hikâye belki roman nevinin bir parçasıdır. Fakat behemehâl roman için bir basamak, bir başlangıç değildir. Bilakis edebî hikâye yazmak da bir sanat hem de oldukça güç ve müstakil bir sanattır (Yiğiter, 1950, s.59).

Umran Nazif’e göre başarılı bir kısa öykü yazarının roman türüne geçmemesinde herhangi bir sorun yoktur; onu yetersizlikle suçlamak anlamsızdır. Sanatçıların yarattıkları sanat eserlerinde amaçları aynı olabilir ancak amaçlarını gerçekleştirmek için kullandıkları yöntemler çoğu zaman birbirinden farklıdır; aynı konuyu ele alan öykücü, romancı ve ressam farklı sanat eserleri üretir. Edebi türler arasındaki fark tek bir unsurdan ibaret olmayıp konunun yanı sıra sanatçının konuları anlatım biçimi ile okuyucuya sunuş şekliyle ilgilidir. Konu veya hacim ölçütleri tür sınıflandırması yapabilmek için yeterli değildir; “(...) sanat şubeleri arasındaki fark sadece ifade şeklinde, mevzuda ve sanatkârın meseleleri okuyucunun tetkikine arz edişindedir. Yoksa sadece mevzu ve sadece hacim bir tefrik kıstası olamaz” (Yiğiter, 1950, s. 59).

Umran Nazif öykünün bağımsız bir sanat türü olduğunu tespitinden sonra öykücülüğümüzden söz açarak edebiyatımızda Tanzimat Dönemi’nden bugüne değin yalnızca öykü türünde uzmanlaşmış bir yazarın bulunmadığını dile getirir; öykü kurmaca yazarlar tarafından romana geçişten önce bir deneme tahtası işlevi gördüğü için Türk edebiyatında diğer türlerin aksine büyük bir gelişim gösterememiştir. Umran Nazif’e göre Tanzimat Dönemi’nde batılı eserleri taklit yoluyla edebiyatımıza dahil olan yeni edebi türler arasında tiyatro ve gazeteye önem verilmiş, öykü ve roman türlerinin gelişmesi ise sonraki dönemlere kalmıştır. Fransız edebiyatının etkisiyle tahlil, olay ve nüktenin ağırlık kazanırken öykü metinlerinde ahlak anlayışı ile şairane hayaller ön plana çıkar.

Servet-i Fünun Dönemi yazarları aracılığıyla gerçekçi gözlemlerin dahil olduğu öykü metinlerinde tahlil ve takdirin sınırlandırılması ile öykü türü masaldan kesin olarak

ayrılır. 1950’lerin öyküsünün kökü II. Meşruiyet Dönemi’nde yapılan çalışmalara değin uzanmaktadır. Umran Nazif çalışmasında öykü sanatının en yüksek derecesine ulaşmış olan dönemin genç öykü yazarlarının öykü anlayışlarının geçmişten çok farklı olduğunu dile getirir;

Bugün hikâyenin herhangi bir vakayı başından sonuna kadar anlatmak olmadığı kabul olunmaktadır. Kezalik behemehâl kuvvetli bir mevzua ve bir neticeye bağlı kalmanın da lüzumsuzluğu anlaşılmış bulunmaktadır. Bugünün hikâye yazarının endişe ve kaygısı mevzudan ve süslü üsluptan ziyade içinde yaşadığı cemiyete faydalı olmak ve güzele, iyiye ve insana doğru sanatkârca iyilebilmektir (Yığiter, 1950, s. 61-62).

Umran Nazif’in 1950’lerin genç öykü yazarlarının öykü anlayışlarıyla ilgili açıklamaları modern kısa öykü türüyle uyumludur. Öykü türü önceki dönemlerden farklı olarak olay odaklı giriş – gelişme – sonuç bölümlerini takip etmeyi bırakır; güçlü bir konu ile şaşırtıcı sonlar öyküde zorunluluk olmaktan çıkar. Konu ve üslup kaygısından ziyade topluma fayda sağlama kaygısı taşıyan öykü yazarı kaleme aldığı metinler aracılığıyla insana, güzele ve iyiye yönelir. Dengeli olması gereken öykü yazarı bir yandan masal anlatıcısı gibi hayalperestlikten uzak dururken diğer yandan bir fotoğrafçı gibi kalmaktan kaçınmalıdır. Umran Nazif dönemin öykücülerinin toplumun fotoğrafını çekmek yerine duygu ve düşüncelerini de katarak toplumun tablosunu yapmak için uğraştığının altını çizer; “(...)bugünün hikâyecisi cemiyetin fotoğrafını değil fakat tablosunu çizmekle iştigal etmektedir. Galip olan tarafları beşerî duygularıdır ki bu hasletleri hikâyelerine daimî bir hayatiyet bahşetmektedir” (Yığiter, 1950, s. 62).

1950’lerde öykü türünde uzmanlaşan yazar sayısının çokluğuyla gurur duyan Umran Nazif batıyı taklitte başlayan Türk öykücülüğünün batılı örneklerle yarışacak dereceye geldiğini belirterek yazısını tamamlar. Umran Nazif’in 3-4 sayfadan ibaret olmasına rağmen önemli bilgiler barındıran yazısı kısa öykü türüyle şimdiye kadar yapılan kuramsal çalışmalara haklı eleştiriler getirirken 1950’li yıllardaki öykü anlayışını da başarıyla yansıtmıştır.

Mustafa Nihat Özön *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 5.cildindeki 42/43.sayısında yayımlanan “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz” (1951) başlıklı yazısında genç öykü yazarları ile öykü metinlerini eleştirmiştir. Özön yazısına *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde

öykü yayımlayan pek çok genç yazar olduğunu belirterek başlar; genç öykü yazarları sayısındaki bolluk sayesinde yeni bir öykücü nesli yetişmesi olumlu bir gelişmedir ancak öykücülerin kaleme aldıkları metinlerin birbirleriyle benzerlik göstermesi sorundur. Aynı standarda sahip öykü metinleri aynı kişi tarafından yazılmış hissi verir; bir yazarın seçtiği konu ile konuyu anlatış biçimi diğer yazarı hatırlatmaktadır. Mustafa Nihat öykücüler arasındaki benzerliğin sebebini öykü anlayışının değişmesiyle açıklar; *“Bu standartlık, galiba, yirmi yıldır ‘Hikâyede konunun önemi yoktur, tasvire fazla yer vermemeli, hikâyeyi bir sonuca bağlamak doğru değil...’ gibi tekrarlanıp durmuş olan peşin hükümlerin etkisinde kalmaktan geliyor”* (1951, s.76).

Özön’a göre konu unsurunu öne çıkararak kapalı sonları kullanan geleneksel öyküler yirmi yıldır sürekli tekrarlanan görüşler doğrultusunda değişime uğrayarak konunun ikinci plana itildiği açık sonlu metinlere dönüşmüştür. Modern kısa öykü türünün Türk öykücülüğüne getirdiği ölçütlerin tek tipleşmeye yol açtığını düşünen yazar çalışmasında genç öykücülerdeki üslup sorunundan da bahseder; Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Yakup Kadri gibi yazarların öykülerinde üsluplarını öne çıkaran sözcükler ile cümle kuruluşları bulunurken genç öykü yazarlarının metinleri böyle bir kişilikten yoksundur. Özön bir öyküde kişiliğin nasıl sağlanabileceğini şöyle açıklar;

Hikâyeyi, (...) olayın geçtiği yer, şahıslar ve olay diye üç önemli öğeden meydana geldiğini kabul etmek zorundayız. Yazarlar, bu üç öğeden her hangi birine düşkün olmakla kendine bir kişilik sağlayabilir. Bunların temeli de tasvirdir. Tasvirden, vebadan kaçınılır gibi kaçınıyor (1951, s. 77).

Mustafa Nihat Özön’ün olay, kişi ve mekândan oluşan öykü tanımı modern kısa öykü türünü karşılamak için yeterli değildir. Ona göre genç yazarların olay, kişi ve mekân tasviri yapmaktan kaçınması, öykü metinlerinde ayırt edici bir üslup ile kişilik yaratılmasına engel olmaktadır. Mustafa Nihat’ın açıklamaları Memduh Şevket ile Sait Faik’in öyküleri göz önüne alınarak çürütülebilir; Memduh Şevket ve Sait Faik öykü metinlerinde olay, kişi ve mekân tasvirlerine sınırlı ölçüde yer vermesine rağmen kendilerine özgü bir üslup yaratan başarılı kısa öykü yazarlarımızdandır.

Mustafa Nihat Özön bakmak ile görmek arasındaki farkı bilemeyen genç yazarların öykü metinlerinde okuyucunun bir şeylerin eksikliğini hissettiğini düşünür. Yeni öykülerdeki

dikkat çekici cümleler çoğu zaman devamı gelmeden kesilir. Genç yazarlar öykü konularını eski yazarlardan farklı olarak yaşamın içinden seçtikleriyle övünmektedir. Oysa sanat türlerinin gerçeği birebir kopya etmek yerine gerçeğin içinden seçerek göstermesi gerekir; öyküyü masaldan, öykücüyü de masalcıdan ayıran bu yaklaşımdır. Mustafa Nihat genç öykücülerin Maupassant, Çehov ve Gorki gibi dünyaca ünlü yazarların eserlerinde kullandığı tekniklerden faydalanmalarını salık vererek yazısını tamamlar.

1950'lerin başında öykü türüyle ilgili kuramsal çalışmalardan ziyade öykücülerimizin eleştirildiği yazılarda artış gözlemlenir. Mustafa Nihat Özön'ün genç öykücülerini eleştirdiği yazısından sonra aynı yıl Sabri Esat Siyavuşgil *Varlık* dergisinin 1 Mayıs 1951 tarihli 370.sayısında "Hikâyecilerimizde Olmıyan Şeyler" başlıklı bir yazı yayımlar. Edebiyatın özellikle şiir ve çeviri türleriyle ilgilenmiş olan Siyavuşgil yazısının girişinde gurbetten döndükten sonra öykü türüne ilgi duymaya başladığından söz ederek genel bir değerlendirme yapar.

Edebiyatımız roman türünde son on yıldır güç kaybederek tefrika romancılığıyla sınırlı kalmıştır, tiyatro türünde örnekler çelimsiz veya taklitten ibarettir, eleştiri türünde eleştirmen eksikliğinden dolayı Muallim Naci bile anımsanmaya başlamışken fıkra, seyahat ve mizah türlerinde de durum iç açıcı değildir. Türk edebiyatını sıcak rüzgarlar altında kalan bir bahçeye benzeten Siyavuşgil'e göre edebi türler arasında yalnızca öykü umut vadetmektedir; "(...) tertemiz ve iç açıcı bir yeşillik renklerinde yurdun en canlı usaresi pırıldayan bir küme çiçek görüyorsunuz. İşte bu köşe, inanın bana, hikâyeciliğimizdir" (Siyavuşgil, 1951, s. 4).

Sabri Esat Siyavuşgil genç yazarların öykülerini hayranlıkla okuduğunu, yayımlanan her yeni öyküye sevinçe yaklaştığını belirttikten sonra genç öykücülerimizdeki eksikleri sıralamaya başlar. Yazara göre ilk eksiklik aşktır; aşktan bahsetmekten çekinen öykücüler aşık tipi çizemedikleri gibi konusu aşk olan bir öykü metni de yaratamamaktadır. Siyavuşgil genç yazarların sonu ölümle biten geleneksel aşk öykülerinden uzak kalmalarını haklı bulur ancak sıradan bir insanlık hali olan aşka taze ve yeni bir can vermelerini ister. Genç öykücülerin metinlerinde aşktan uzak durmalarını sebebini ise

şöyle açıklar; “Mevzua karşı çekingen ve ürkek davranmalarının sebebi de, şuur altılarında düğümlenen türlü baskılardır. Hemen her birinin ruhunda arzuya göre yaşanmamış aşkların buruk tortusu var” (Siyavuşgil, 1951, s. 4).

Geleneksel halk hikâyelerinin vazgeçilmez konusu olan aşk Tanzimat Dönemi’nden itibaren farklı yaklaşımlarla birlikte öykü metinlerinde temel konumunu sürdürürken özellikle 1950’den sonra giderek azalmaya başlar. 1950-1960 döneminde kaleme alınan öykülerde yalnızca aşk konusunu odaklananların oranı önceki yıllara kıyasla oldukça düşüktür. Öykü metinlerinde aşka olan ilginin azalmasını Sabri Esat Siyavuşgil genç yazarların psikolojileriyle açıklarken batıda farklı bakış açılarıyla karşılaşıyoruz. Poe’nun düşüncelerini sistematik hale getiren Matthews kısa öykü türünün ilk kuramsal çalışmalarından biri olan *Philosophy of the Short-story / Kısa-Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı eserinde, kısa öykü türünün romandan farklarını sıralarken aşk konusuna değinerek romanın aksine kısa öykü türünde aşkla ilgilenmeyi gerekli görmez; roman yazarı kaleme aldığı metne aşk katmakla yükümlü iken kısa öykü yazarının konu seçiminde özgürdür. Hiçbir okuyucu kısa öykünün aşk masalı anlatmasını beklemeyiz (Matthews, 1901, s. 18-19).

Matthews hacminin kısalığı ve konu seçimindeki esnekliğiyle kısa öykü türünün aşk duygusuna ihtiyacı olmadığı düşünür. Esasında kısa öykünün aşktan uzaklaşması modernizmle yakından ilişkilidir. Modern dünyada aşk duygusunun önemsiz hale gelmesi, modern bireyin huzursuz ve yabancılaşmış ruh haliyle aşka inanmaması, aşk ilişkilerini yüzeysel yaşaması modern kısa öykü türünde derin bir aşk masalı anlatılmasına engel olmaktadır.

Sabri Esat Siyavuşgil çalışmasında yeni öykücülüğümüzün eksiklerinden biri olarak “(...) gülüryüzlü bir ruh oyunudur, bir hayal seferidir, bir muhayyile macerasıdır” (Siyavuşgil, 1951, s. 4) şeklinde tanımladığı fanteziden de bahseder. Yazara göre yaşamı çok ciddiye alan genç öykücüler metinlerinde fanteziye istek duymamaktadır. Oysa bir uydurma veya bilmece olmayan fantezi gerçeğe renk ve ses ahengi vererek gerçekleşmesi mümkün olan farklı bir dünya yaratır. Günlük yaşamın tekdüzeliğinden bunalan insanların fanteziye sığınması bir ihtiyaçtır. İngiltere ve İrlanda gibi ülkelerde öykücüler ‘fantasque’ terimiyle

ifade edilen fanteziden hayalet, vampir gibi korku ve dehşet unsurları ile sıklıkla faydalanmaktadır. Olay ve üslup dengesi kurularak yapı ve biçimle birleştirilen başarılı bir fantezi öyküsü, korku ve dehşet öyküsü kaleme almak kolay değildir; aşırıya kaçan bir unsurun öykü metnine zarar vereceği kesindir. Türk öykücülerin metinlerinde fanteziye yer vermemelerinin sebebini aşırı gerçeklik endişesinin yanı sıra serbest üslup kullanmalarıyla açıklayan Siyavuşgil genç öykücülerin edebiyat anlayışlarının darlığından şüphe eder.

Sabri Esat Siyavuşgil çalışmasının devamında Türk öykücülüğünün memleket sınırlarını aşamamasını eksiklik olarak niteler; komşu ülkelerde dahi varlığı hissedilmeyen öykülerimiz İstanbul'u mekân seçmesine rağmen şehri ve şehirdeki insanların tamamını ele geçirememiştir. Türk öyküsü uzun yıllar boyunca Sait Faik'in İstanbul tasvirleriyle yetinmeye mecbur kalır. Siyavuşgil'in eleştirileri Türk öykü tarihini ele alan çalışmalarda karşılığını bulur; 1950'li yıllarda yabancı dillerdeki öykülerin Türkçeye tercümelerinde gözlemlenen artış Türk öykü metinlerinin yabancı dillere çevrilmesinde gözlemlenmez. Türk öykücülüğünde Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'in öncülüğünde yetişen toplumcu gerçekçi yazar Anadolu'yu canlılık ve derinlikten uzak yüzeysel sunar. 1950 kuşağı öykücülerinde ise İstanbul mekân seçilir ancak mekânla ilgili dair neredeyse hiç tasvir yapılmaz. Siyavuşgil yazısını sanat ve sanatkârla ilgili görüşlerini Türk öykücülüğüyle eşleştirerek bitirir;

Sanat, monotoniden kurtulma çaresidir. Her sanatkâr iç ve dış dünyayı alabildiğine kulaçlamadıkça, zaten rahat edemez. Fakat bir sanatkâr nesli, bütün imkânları denemek mecburiyetindedir. Kötü ve dar bir realizm endişesiyle hep aynı yola dökülmek, yolculuğu ve zevkini kısaltır (Siyavuşgil, 1951, s. 4).

Öykü yazarının yaşamın tekdüzeliğinden uzaklaşmak için yenilik ve denemelere açık olması gerekir; gerçeğin aynası olma endişesi öykülerin birbirine benzemesine yol açtığı gibi okuyucunun okuma isteğini de azaltmaktadır; Oysa Siyavuşgil'e göre genç öykücüler farklı denemelerle yeni yolculuklara çıkabilecek güce sahiptir. Yazarın Türk öykücülüğünün eksiklerini sıraladığı çalışması Samim Kocagöz tarafından eleştirilir. Hem kuramsal örnekleri hem de kurmaca yazılarıyla kısa öykü türü için önemli bir isim olan Kocagöz *Yeditepe* dergisinin 1 Haziran 1951 tarihli ilk sayısında yayımlanan

“Hikâyeciliğimizin Eksikleri” başlıklı yazısında Siyavuşgil’in öykücülüğümüzle ilgili sunduğu eleştirilere çeşitli açıklamalarda bulunur.

Siyavuşgil’in öykücülüğümüzde aşk olmadığı eleştirisine karşılık Kocagöz’e göre yeni neslin öykülerinde aşk değil memlekete ve memleket insanlarına karşı hissedilen sevgi vardır. Öykücüler ise ülkesini seven, mutluluklarını ve sıkıntılarını paylaştığı halkla birlikte perişan olan insanlardan oluşmaktadır. Yazar kendisinin de dahil olduğu toplumcu gerçekçi öykücülerine iki yönlü bakış olduğundan bahseder; kimi okuyucular tarafından cesur oldukları için övülürken kimileri tarafından da fesatçılık yaptıkları için eleştirilir. Amerikan öykücülerin sunduğu acı gerçekler zevkle okunurken yerli öykücülerden yumuşak yazmaları istenir. Toplumcu gerçekçi yazarlar yoksulluk, toprak kavgası ve göç gibi konuları ele aldığı için aşk macerası anlatmaktan kaçınmaları olağandır. Kocagöz’e göre 1950’lerin öykülerine yön veren sosyal yaşam aşka imkân tanımamaktadır; “*Çünkü, içinde yaşadığımız cemiyetin hayat ve yaşama zorluğu, bunu hatıra bile getirmiyor. Zaten ele alınan, alınması icap eden mesele ve tiplerin bu çeşit aşkı ele almaya tahammülü yok*” (Kocagöz, 1951, s.1).

1950’lerin ilk yıllarında genç öykü yazarları ile dönemin öykü anlayışı üzerine eleştiri yazıları çoğunlukta; kısa öykü kuramını Amerikan kısa öykücülüğü üzerinden ele alan çalışmalar karşımıza çıkar. Muhtar Körükçü *Varlık* dergisinin 1 Mayıs 1951 tarihli 370.sayısında yayımlanan “Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi” başlıklı yazısına Türk toplumunun kısa öykü türüne bakış açısını sunarak başlar;

Bizim geniş okuyucu kitlesinin umumiyetle küçük hikâye sanatı üzerinde esaslı bir fikri yoktur. Gereken ehemmiyeti vermezler. Hattâ küçük hikâye deyince, edebi bir sanat nevinden ziyade gazete ve mecmua doldurmak üzere yazılmış hoş şeyler akla gelir, hoş ve boş şeyler (Körükçü, 1951, s. 18).

Körükçü’ye göre Türk okuyucu kitlesi kısa öykü türünü bilmediği gibi yeni bir öykü sistemi geliştirmiş olan Amerikan öykücülüğü hakkında da bilgi sahibi değildir. Kısa öykü türü Fransız, Rus ve Alman edebiyatları aracılığıyla edebi sanata dönüşürken Türk edebiyatını da etkiler. Amerikan öykücülüğü ise edebiyatımıza yalnızca popüler magazin ve film öyküleriyle yansımıştır. Körükçü yazısının devamında Orhan Azizoğlu’nun *Amerikan Hikâyeleri Antolojisi* (1951) başlıklı eserinden söz açar; Irving’ten Sorayan’a

değin farklı dönemlere ait Amerikan kısa öykü yazarlarını ele alan antoloji dili ve içeriğiyle başarıya ulaşmıştır.

Körükçü yazısında geleneksel klasik öykü ile Amerikan öykücülüğünü karşılaştırır; yaşamdaki önemli ve dikkat çekici bir noktayı konu edinen geleneksel öykülerin aksine Amerikan kısa öykücülüğünde yaşamın sıradan ve önemsiz bir anına odaklanır. Amerikalı kısa öykü yazarları kaleme aldıkları metinlerde sıradan şeylerle basit olayları ele alırken yalnızca konuyu değil olay örgüsü yapısını da değiştirir; *“Hikâyenin bir başı, vakası, bir de sonu olması gerektiği yolundaki eski telâkki bırakılarak tıpkı bir filmin ortasından rastgele koparılmış parça gibi insanın hayatının her hangi bir parçası anlatılmağa başladı”* (Körükçü, 1951, s. 18).

Körükçü’ye göre Amerikan kısa öykücülüğünü takip eden Türk öykü yazarları da yeni öykü tarzına uyum sağlar. Yaşar Nabi Nayır’ın Haldun Taner, Orhan Barlas, Sait Faik ve Orhan Asena gibi farklı öykü yazarları ile öykülerine yer verdiği *Yeni Hikâyeler 1951* başlıklı antolojisi edebiyatımızda kısa öykü türünde yaşanan gelişmeleri göstermektedir. Körükçü, Sait Faik’in *Havada Bulut* ve Memet Fuat’ın *Yaşadığımız* başlıklarındaki eserlerinden bahsederek yazısını tamamlar; Sait Faik ilk öykülerinden itibaren Amerikan kısa öykü tarzını benimseyerek sıradan insanların günlük yaşamlarını projektör tutarak aydınlatır. Öykücülüğümüzde adını yeni duyuran Memet Fuat Amerikan öykü sistemini uygulamayı başarmıştır.

1950-1955 yılları arasında ilk kuramsal bilgileri Amerikan öykücülüğü aracılığıyla verilen kısa öykü türünün dünya ve Türk edebiyatındaki gelişimi üzerinde de durulur. Edebiyatımızda gazetecilik yönüyle tanınan Ayhan Hünalp *Yeditepe* dergisinin 15 Ağustos 1952 tarihli 19.sayısında yayımladığı “Küçük Hikâye Sanatı” başlıklı kapsamlı çalışmasında kısa öykü türüyle ilgili önemli bilgiler verir. Hünalp yazısının girişinde edebi tür sınıflandırmasından bahseder; sanat tarihçileri aralarında belirgin farklar bulunmayan eserleri sınırlandırmaya çalışırken sanatçılar yarattıkları eserlerle mevcut tanımları çürütür, eleştirmenler ise yeni eserle uyabilmesi için yeni tanımlar oluşturur. Yazara göre edebi tür tanımlarının geçerli olabilmesi için karşıtlıklardan uzaklaşmak şarttır; *“Yargılar, eserlerle değerlendirilmedikçe, faraziye taslağı olarak kalır. Sonuca*

varabilmek, 'hikâye şudur!' veya 'bu değildir!' diyebilmek için tezatlardan kurtulmak gerektir" (Hünalp, 1952, s.3).

Ayhan Hünalp çalışmasına farklı yazar ve eleştirmenlerin öykü tanımlarıyla devam eder; bir İngiliz sanat tarihçisine göre ilk cümlesinden itibaren bir hedefi izlemesi gereken öykünün olay ve yaşamla yakın ilişkisi vardır. William Saroyan biçim ve teknik mükemmellikle eşleştirdiği öyküde bütünlüğün öneminin azaltılması gerektiğinden bahseder. Julien Benda roman tanımında öyküyü kullanırken Maupassant öykü yazmak için belirli ölçütlerin olup olmadığını sorgular. André Gide ise *Dar Kapı* (1909) eserinin ön sözünde öykü türüne değinir. Hünalp'ın çalışması farklı alanlara ait dünyaca ünlü isimlerin öykü tanımlarına yer vermesinin yanı sıra öykü türündeki tanım çeşitliliğini gösterdiği için de dönemdeki diğer kuramsal yazılardan ayrılır.

Hünalp öykü tanımlarının ardından tür sınıflandırmalarından söz açar; roman – nouvelle – conte terimleriyle ayrılan Fransız edebiyatında sayfa sayıları arasında çok farklı olan eserler aynı türde kabul edilebilir. İngiliz edebiyatında da benzer şekilde novel – nouvelle – short story ayrımı yapılır ancak aynı türe ait örneklerin sayfa sayıları değişkenlik gösterir. Hünalp farklı eserlerin sayfa sayılarından örnekler sunarak hacmin tür sınıflandırmasında yetersiz kaldığını belirttiikten sonra zaman unsuruna yönelir;

Sayfa ölçüleriyle çerçeveleyemediğimiz hikâyeyi geçtiği zamana göre sınırlandırırsak, bundan da bir netice alamayız. Zaman mefhumun içinde, romanla hikâye kucaklaşmaktadır" (1952, s.3).

James Joyce'un romanı tek bir günde geçerken Hansjörg Schmitthenner'in öyküsü on bir dakikayla sınırlıdır. André Gide'in romanı bir adamın yirmi sekiz yılını ele alırken Nathaniel Hawthorne'un kısa öyküsünde bütün bir yaşam anlatılır. Hünalp verdiği örneklerle romanın uzun bir zamanı, kısa öykünün ise sınırlı bir zamanı ele aldığı görüşünü çürütür. Tıpkı sayfa sayısı gibi zaman unsurunun tür sınıflandırmasında belirleyici bir ölçüt kabul edilemez çünkü kısa öykü ve roman türleri ortak zaman aralıklarından faydalanmaktadır.

Ayhan Hünalp çalışmasında tür ayrımlarıyla ilgili batı edebiyatlarının yanı sıra Türk edebiyatında da örnek verir. Millî Eğitim Bakanlığının *Türkçe Metinler* kitabında öykü

türü roman ve masal türleriyle karşılaştırılarak tanımlanır. Hıfzı Tevfik Gönensay'ın dar bir zamanda sınırlı kişiler arasında geçen tek bir olay şeklinde ele aldığı kısa öykü Nahit Sırrı Örik'in çalışmasında da benzer şekilde sunulur. Halit Ziya Uşaklıgil'in edebi türler konusundaki görüşleri ise net değildir. Ali Canip Yöntem, Avrupa'da nouvelle terimiyle, edebiyatımızda ise küçük hikâye terimiyle ifade edilen türün olağanüstülük ile masalla iç içe olan şeklinin conte adını aldığı belirtmiştir.

Hünelp, Nahit Sırrı Örik'in edebi türlerin alt ve üst sayfa sayısı sınırlarını aktardıktan sonra Abdülhak Şinasi Hisar, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ve Oktay Akbal'ın eserlerinin türleri ile sayfa sayıları arasında farklılığı örnek gösterir. Hünelp çalışmasında batılı kuramsal kaynaklarda sıklıkla üzerinde durulan kısa öykünün tek bir tanıma ve hacim sınırlarına sahip olamayacağı görüşünü başarıyla yansıtmıştır. Yazar ana fikri sunarak çalışmasını bitirir; *“Bütün bu tanıtımlardan ve sayfa ayrılmalarından görüldüğü gibi, dünya ve Türk edebiyatında, üzerinde anlaşmaya varılmış genel bir hikâye anlatımı yoktur”* (1952, s. 8).

Kısa öykü türüyle ilgili 1950 – 1955 yılları arasında yayımlanan çalışmaların bir kısmı Hünelp'in “Küçük Hikâye Sanatı” başlıklı yazısı gibi farklı kaynaklara değinerek türün gelişmesine katkı sağlarken diğer bir kısmı çalışmalar yetersiz veya bilimsellikten uzak kalır. Semih Buğu, 1952 – 1953 yılları arasında toplam 9 sayı çıkan *Beraber* dergisinin 15 Ekim 1952 tarihli 4.sayısında yayımlanan “Hikâyenin Yapısı Değişti Mi?” başlıklı yazısında Orhan Azizoğlu'nun romanın yapısıyla ilgili görüşlerini eleştirirken konuşma tekniğinin romandaki işlevinden söz eder. Buğu'nun yazısının başlığında hikâye terimi kullanırken içerikte roman türünden söz etmesi ciddi bir eksikliklerdir.

Muvaffak Sami Onat ise Türkçenin en uzun soluklu dergilerinden olan *Türk Dili* dergisinin 1 Kasım 1952 tarihli 14.sayısında yayımlanan “Hikâye Denen Şey” başlıklı yazısında bilimsellik uzak bir dil kullanır. Onat, *“Hikâyeyi, hele küçük hikâyeyi ötedenberi anlamam, sevmem”* (1952, s. 7) ifadesiyle başladığı yazısında öykü türüyle ilgili öznel eleştirilerde bulunur. Öykü türünü gereksiz ve boşa harcanan bir çaba olarak gören Onat çoğu öykücünün de kendisiyle benzer düşüncede olduğunu savunur. Edebiyat dünyasına öyküyle giriş yaptıktan sonra romana geçen birçok yazar vardır; birçok öykü

yazarının hedefi romancı olmaktır. Edebi türler hiyerarşisinde öykü son sıralardadır; olay ve kahraman unsurları romanda, ahenk ve izlenimler ise şiir türünde bulunduğu için öykü türüne kimse muhtaç kalmamalıdır. Onat öykü türünün geçmişi ve bugünü arasındaki farktan da söz eder;

Eskiden hikâyede vaka, daha doğrusu hikâye içinde hikâye vardı. Okuyucular da bu masala kapılır, işin sonunu merak ederek okur, beğenirse ahabına anlatırdı (...) Bugünün hikâyesinde onlar da kalmadı. Kalmadığına iyi de oldu. Sanatın masal uydurup, vak'a icat etmekten öte bir yerde olduğu anlaşıldı. Daha çok da, hikâyenin roman parçalarından başka bir şey olmadığı ortaya çıktı (1952, s. 7).

Geçmişin geleneksel öyküsü ile bugünün modern kısa öyküsü farklıdır; geleneksel öykü uydurma olaylar aracılığıyla okuyucunun merak duygusunu tetiklerken modern kısa öyküde ne olay ne de merak vardır. Onat'a göre 1950'li yıllarda olay unsurundan uzaklaşan öykünün bağımsız bir edebi tür değil yalnızca romanın bir bölümünden ibaret olduğu fark edilmiştir. Yazar sanatçıyı karşılaştırdığı zanaatçıyı daha dürüst bulur; bir kunduracı çırağı mesleğinin bilincinde iken romancı çırağı kendisi öykü ustası olarak görmektedir. Zanaatçının bitirmediği bir kundura satışa sunulmazken henüz romana tamamlanmamış bir öykünün satılması tuhaftır; “(...) *tabansız kundura camekâna konmaz ama, roman parçası isim değiştirerek edebiyat pazarına çıkar*” (Onat, 1952, s.7).

Onat bir öykü metnin bitmemiş bir roman taslağın anlamına geldiği için saklanması gerektiğini belirterek yazısını tamamlar. Onun öznel ifadelerle dolu eleştiri yazısı Tanzimat Dönemi yazarlarının görüşleri anımsatır; pek çok yazar öykünün romanın kısaltılmış hali ve özeti olduğunu tekrarlamıştır ancak özellikle 1940'ların sonlarına doğru kaleme alınan çalışmalarla iki tür arasındaki fark açıkça ortaya koyulur. Onat'ın öykü türünü yarım kalmışlık, bitmemişlikle itham ettiği görüşlerinin dayanağı bulunmamaktadır.

1950 – 1955 yıllarında Muvaffak Sami Onat'ın yanı sıra Samim Kocagöz de öykü türüyle ilgili öznel görüşlerini ifade ettiği bir yazı yayımlar. Samim Kocagöz, 1952 – 1957 yılları arasında toplam 62 sayı çıkan *Yenilik* dergisinin 15 Ocak/15 Şubat 1953 tarihli 2.sayısında yayımlanan “Hikâye Yazmak Kolaydır” başlıklı yazısında “*Zaten oturup ilmi makale yazmak iddiasında da değilim*” (Kocagöz, 1953, s. 2) ifadesiyle bilimsellikten uzak olduğunun altını çizer. Memlekette öykücü, romancı veya şair olmak için bir okulun

olmaması insanları arayışlara yöneltmiştir. Kocagöz de kendisine fikirlerini soran genç yazarlar için öykücülükle ilgili birtakım bilgiler verir. Ona göre bir sanatçı içinde yaşadığı toplumun tarihini iyi bilmeli, bugünü iyi gözlemlemeli ve geleceği iyi değerlendirmelidir. Sanatçı yarattığı sanat eseriyle dönemini geleceğe taşıyabilir. Kocagöz’e göre kendisini yetiştirebilen öykü yazarının elinde öykü kalıbı hazır olduğu için malzemesini seçerek söze dökmesi gerekir;

Hikâye bir söz hareketidir. Tipleri, vak’aları sözle yürütmek mecburiyeti vardır. Bazen bütün hikâyede söylenecek söz, bir cümlelik fikir olabilir. Bu cümle, sahifelerin içinde erimelidir. Sonunda söylenmesi istenen o cümleyi, fikri, okuyucu farkına varmadan öğrenmelidir (1953, s. 2).

Kocagöz sanatçı ve sanat eserinden yola çıkarak öykücü ve öykü metnini kendi toplumcu gerçekçi anlayış çizgisi içinde yorumlarken kısa öykü türünün temel özellikleriyle ilgili bilgiler de verir; ana malzemesi insan olan öykü türünde kişilerden olaylara değin her şey sözcükle sunulur. Öykücü okuyucu üzerinde uyandırmak istediği etkiyi veya fikri açıkça söylemek yerine hissettirmelidir. Karagöz’e göre bir metnin öykü olabilmesi için bir olayı, insanı ya da fikri anlatması yeterli olmayıp öykü yazarının yönlendirmesiyle düzenlemesi gerekir. Öykücünün başarısı düzenlediği metni sonuna okutarak okuyucuyu ikna etmesine bağlıdır. Ancak öykücünün ikna için okuyucuyla doğrudan iletişim kurması yanlıştır; geleneksel öykülerdeki gibi yazar öyküye dahil olup okuyucuya seslenmemeli aksine düşüncelerini öykü kişileri aracılığıyla aktarmalıdır. Karagöz yazısında öykü türünün hacmi ile kuruluş şeklinden de bahsetmeyi ihmal etmez;

“Hikâye ne fazla ne de eksik olmalıdır. (...) Bir hikâyenin ilk cümlesini yazarken, son cümleinin aşağı yukarı ne olabileceğini kestirmek gerektir. Vak’anın muhtevasının tahammülü hesaplanmalıdır. Lüzumsuz tafsîlât okuyucuyu sıkar. Dikkati, alâkayı dağıtır” (1953, s. 2).

Karagöz’ün öykü hacmi ve kuruluşuyla ilgili açıklamaları modern kısa öykü türüyle eşleşmektedir. Kısa öykü türü belirli bir hacme sahiptir; hacmi çok kısaltmak da uzatmak da öykü metninin yapısına zarar verir. Poe’nun “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öykülerin İncelenmesi” (1842) başlıklı çalışmasında dile getirdiği görüşlerin Karagöz’ün yazısında da tekrarlandığı görülür; ilk cümlesinden son cümlesine değin bir plan dahilinde yazılması gereken kısa öykü metninde içeriğin kapsayacağı boyutlar hesaplanarak gereksiz ayrıntılardan kaçınılmalıdır.

Kocagöz'e göre öykü yazarı metinde ele aldığı konuya uygun kurduğu atmosferi bütün öykü kompozisyonuna serpiştirmelidir; başarılı bir öykücü atmosfer yaratmak için herkesin kullandığı yöntemlerden farklı orijinal yöntemler tercih eder. Karagöz yazısında öykü türüyle ilgili verdiği bilgilerin yazardan yazara değişiklik gösterebileceğini söyledikten sonra *"İşte böyle hikâye yazmak kolay bir iştir. Meleke sahibi, işinin erbabı her hikâyeci oturur hikâyesini yazıverir"* (1953, s. 2) ifadesiyle yazısını tamamlar.

1950 – 1955 döneminde kısa öykü örnekleri çoğaldıkça türle ilgili kaleme alınan yazılar da artış gösterir. Şair Ziya İhsan Zaimoğlu 1953-1959 yılları arasında toplam 69 sayı çıkan *Türk Sanatı* dergisinin Ağustos-Eylül 1953 tarihli 14/15.sayısında yayımlanan "Küçük Hikâye Üzerine" başlıklı Yaşar Kemal'e gönderdiği mektubunda kısa öykü türüyle ilgili daha önce kaleme alınmış yazılara değinir; *"(...) bugün edebiyatımızın en ziyade gelişme gösteren genişliğine, derinliğine inkişaf eden şubesi muhakkak ki küçük hikâyededir diyen Muhtar Körükçü ile aynı kanaattayım. Hikâyecilerimizde yeni bir ses, eserlerin de yeni bir hava var"* (1953, s. 4). Yazar, Körükçü'nün yanı sıra Sabri Esat Siyavuşgil'in genç öykücülerin aşk ve fantezi konularından kaçındıkları görüşüne de katılır; öykücülüğümüzde kimi yazarlar sürekli benzer konuları tekrar ederken kimileri de toplumsal konulara yüklenerek öyküyü sanatsallıktan koparmaktadır.

Zaimoğlu yazısında Hikmet Dizdaroğlu ile Suat Kemal'in düşüncelerini temel alarak yalnızca toplumu düzeltmeyi amaçlayan kaba bir gerçeklik anlayışının hem esere hem de okuyucuya zarar verdiğini belirtir; genç yazarlar öyküyü propaganda aracı yapmamalıdır. Yazar öyküde şive taklidine de karşı çıkarak Yaşar Kemal'i eleştirdikten sonra kısa öykü ile diğer türler arasındaki ilişkiden söz açar; Orhan Tahsin'in kısa öykü ve roman türlerini aynı yönde görmesine karşılık Muvaffak Sami Onat'ın kısa öyküyü bitmemiş roman saydığından bahsederek aklına gelen soruları sıralayarak yazısını tamamlar; *"Küçük hikâyeci çırak olursa büyük hikâye yazan kalfa mı olur? Bilmem. Yalnız küçük hikâye nedir? diye zihnimde bir istifham belirdi"* (1953, s. 9). Zaimoğlu'nun çalışması kısa öykü türüne yeni bir kuramsal bilgi katmaz ancak 1950'lerdeki kısa öykü türüyle ilgili kaleme alınan yazıları bir arada sunduğu için dikkate değerdir.

Muhtar Körükçü 1950'lerin başında kaleme yazısından yaklaşık üç yıl sonra *Varlık* dergisinin 1 Ocak 1954 tarihli 402.sayısında yayımlanan “Küçük Hikâyeciler” başlıklı yazısında da Amerikan kısa öykücülüğünü ele alır. Yazısının girişinde sanatçının geçimini sağlayabilmek için farklı meslekler yapmasına değinen Körükçü son aylarda yayımlanan telif ve tercüme eserlerin çoğunun kısa öykü olduğundan söz açar; 1955 yılına doğru Amerikan edebiyatının popüler hale gelmesiyle Türk edebiyatında Amerikan kısa öykü tercümelerinde artış gözlemlenmiştir; Amerikalı yazarlarından Hemingway çoğunlukta olmak üzere Caldwell, Steinbeck, Poe ve Saroyan'ın kısa öykü kitapları Varlık Yayınları tarafından Türkçeye çevrilir.

Körükçü'nün “*genç realist hikâye okulu*” (1954, s. 20) şeklinde tanımladığı batılı öykü yazarlarından Poe dışında kalanları modern kısa öykü türünün temsilcisidir. Klasik öykü anlayışından uzaklaşarak gelenekleri yıkmayı amaçlayan modern kısa öykü türü gerçeği ayrıntılardan arındırarak vermeye çalışırken mevcut manzarayı resim türündeki gibi kimi zaman açık şekilde kimi zaman da aşırıya kaçan abartılı canlandırmalarla sunar;

Gelenekleri yıkmak, gerçeği en çıplak şeklinde ve etrafındaki teferruattan sıyrılmış halde sunmak, tabloyu bariz ve hattâ mübalağalı çizgilerle canlandırmak, biraz fazla ışık ve renk vermek gibi müfrit ve mütebariz hususiyetlerini sıralayabileceğimiz bu gürbüz ve atak Amerikan hikâye sistemi (...) (Körükçü, 1954, s. 20)

Önceki yazısında Amerikan öykücülüğünün Türk edebiyatında fazla bilinmediğinde söz eden Körükçü bu yazısında fikrini değiştirerek sağlam ve atılgan bir yapıya sahip Amerikan kısa öyküsünün son yıllarda öykücülüğümüzü de etkisi altına aldığını belirtir. Körükçü'ye göre kısa öykü örneklerinde hareketli bir konu çoğu zaman durağan bir teknik kullanılarak yansıtılır; “(...) *statik bir hikâye sistemi ki aslında konular bakımında çok dinamik olmakla beraber tekniği, bir hali veya bir kişiyi veya bir zaman parçasını aydınlatmak üzerinde hulâsa edilebilir*” (1954, s. 20). Kısa öykü tekniğinin temel niteliğinin olaydan ziyade durum, an veya insana yoğunlaşmak olduğunun bilincinde olan Körükçü dilimize tercüme edilen Hemingway, Caldwell, Steinbeck, Sorayan, Karel Çapek ve Katherine Mansfield ile kısa öykü kitapları hakkında çeşitli bilgiler sunduktan sonra tercümeleri yapan mütercimlerle ilgili birkaç cümle söyleyerek yazısını tamamlar.

1940-1950 döneminin sonlarında İlhan Tarus'un kısa öykü ile halk hikâyeleri arasında kurduğu ilişki 1950-1955 yıllarında Orhan Hançerlioğlu aracılığıyla tekrar ele alınır.

Haçerlioğlu *Yenilik* dergisinin Mayıs 1954 tarihli 5.sayısında yayımladığı “Türk Hikayeciliğinin Kaynakları” başlıklı çalışmasında ilk olarak dünya öykü tarihinden açar; kökeni masallara kadar uzanan öykü türünün düzyazı şekli 14.yüzyılda İtalya’da Boccaccio’nun *Decameron* öykü kitabıyla verilir. Uzun yıllar boyunca *Decameron* etkisinde kalan öykü türü 16.yüzyılda Rabelais’nin *Gargantua ve Pantagruel* başlıklı eseriyle gerçekliğe yönelerek yaygınlaşmayı sürdürür. Haçerlioğlu Türk öyküsünün kaynaklarını ise şöyle sıralar;

Bizde de ilk hikâyeler halk arasında ağızdan ağıza anlatılırdı. Daha dokuzuncu yüzyılda ağızdan anlatılan Dede Korkud masallarına rastlıyoruz. Bu masallarda yer yer çok eski dünya masallarının ortak motifleri, temaları, hele Yunan Mitolojisi ile Homeros etkileri görülüyor (1954, s. 205).

Haçerlioğlu, *Dede Korkut Hikâyeleri* kitabındaki “Tepegöz” öyküsü ile Homeros’un “Kyklop Polyphemos” öyküsü arasındaki ilişkiden bahsettikten sonra Köroğlu masallarındaki tema ve motiflerin yer aldığı farklı ülkelerden örnek verir. 15.yüzyılda *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin yazıya geçirilmesinin ardından çeşitli masal ve öyküler de yazıya geçirilerek kalıcı hala getirilir. Haçerlioğlu, ilk düzyazı eserlerinden örnekler sıralayarak çalışmasını tamamlar.

1950-1955 yılları arasında yayımlanan kurmaca örnekler ile kuramsal yazılar incelendiğinde kısa öykü türünün diğer türlere kıyasla daha fazla tercih edildiği saptanmıştır. Deneme yazılarıyla ön plana çıkan Suut Kemal Yetkin, *Türk Dili* dergisinin 1 Temmuz 1954 tarihli 34.sayısında yayımlanan “Niçin Roman Değil De Hikâye?” başlıklı yazısında öykü türünün üstün tutulmasının nedenlerini araştırır. Çalışmasına edebiyatımızdaki öykü ve roman türlerinin güncel durumlarını kıyaslayarak başlayan yazar Türk öykücülüğünün en parlak yıllarını yaşadığını dile getirir.

Yetkin’e göre Türk öykücülüğü başarılı öykü örnekleriyle büyük bir gelişim göstererek batıda adını duyuracak olgunluğuna ulaşmıştır. Türk romancılığı ise gözle görülür bir verimsizlikle mücadele etmektedir. Yetkin romancı sayısı azalırken öykücü sayısı artmasının nedenini ilk olarak ekonomiyle açıklamak ister; “*Kalemleriyle yaşamak zorunda kalan sanatçılarımız, daha uzun bir emeği gerektirdiği için, romana gitmiyorlar; daha çabuk yazıldığı, yaşama şartlarına daha uygun düştüğü için hikâyeyi seçiyorlar*”

(1954, s. 565). Ancak öykü yazarlarının çoğunun geçinebilmek için farklı meslekler yaparken roman yazarlarının yalnızca eserleriyle geçinmesi ekonomik nedenleri çürüterek psikolojik nedenleri ön plana çıkarır. Kurmaca yazarın günlük yaşamı ufak olaylar, çaba ve mücadelelerin birleşmesinden ibaret görmesi roman yerine öyküye yönelmesinin temel sebebidir;

Hayatı büyük olaylardan çok yaşanmış küçük gerçeklerin topluluğu olarak gören ve birbirine benzeyen günlerin ortasında akıp giden yazarlar, bu görüşü daha iyi çerçevelediği içindir ki hikâyeyi benimsiyorlar. Roman bu görüşe uymaz, ona daha çok sarmaş dolaş olan olağan üstü olaylar yaraşır (Yetkin, 1954, s. 565).

Suut Kemal Yetkin öyküyü günlük yaşamın gerçekliğiyle, romanı ise olağanüstülükle eşleştirirken edebi akımları örnek gösterir; romantizm akımı büyük ve olağanüstü olaylarla bütünleşerek roman türünü; realizm akımı gerçeklikle birleşerek öykü türünü ön plana çıkarmıştır. Kısa öykü türünün ele aldığı olayların küçüklüğü zaman unsuruna göre değerlendirilmiştir. Ufak ve önemsiz görülen pek çok olayda büyük bir nokta bulunabilir; başarılı bir öykücünün görevi de bu noktaları tespit ederek okuyucuya sunmaktır. Yazara göre 1950’li yıllarda kısa öykünün öne çıkarken romanın geride kalmasının nedeni dönemin bakış açısıyla ilişkilidir; “(...) *bugünkü hikâyeciliğimizin roman zararına gelişmesini, zaman veya nefes darlığına değil, görüş özelliğine yormak daha yerinde olur*” (Yetkin, 1954, s. 565).

Yetkin çalışmasının devamında dünyaca ünlü yazarlardan örnek vererek öykü ve roman türleri arasındaki farkı belirginleştirmeyi amaçlar; Steinbeck gibi asıl başarısını öyküde göstermiş olan yazarların romanları gereksiz uzatılmış öyküler gibidir. Balzac ve Zola gibi terkipçi bir dil anlayışına sahip yazarlar ise roman türünde daha başarılıdır. Kısa öykü yazarının dili şairlerin diline benzer; ufak tefek konuları sınırlı bir alanda ele alırken titiz bir kullanır. Yetkin titiz bir dil kullandıklarını belirttiği Cumhuriyet Dönemi öykücülerinin Türkçenin yabancı sözcüklerden arınarak kendi özünü bulmasına olanak sağladığını belirterek yazısını tamamlar. Yetkin’in çalışması öykü türünün romana üstünlüğünün nedenlerini inceleyerek 1950’li yıllara ışık tutmuştur.

Türk edebiyatında tiyatro türüne katkılarıyla tanınan Metin And, 1954 – 1970 yılları arasında toplam 379 sayı yayımlanan *Forum* dergisinin 15 Temmuz 1954 tarihli

8.sayısında yayımlanan “Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeleri” başlıklı yazısında, öykü metinleri üzerinde toplu bir inceleme yapar. And, Varlık Yayınları tarafından 1948-1954 yılları arasında *Yeni Hikâyeler* başlığıyla yayımlanan toplam 98 öyküyü inceleyerek kısalık, anlatma yolu, dil, mekân, zaman, başlangıç ve bitiş, kişi, gerçekçilik, düzenleniş biçimi, tema yönünden tespitlerde bulunmuştur. Yazar çalışmasının amacını şöyle açıklar; “(...) son yıllarda büyük gelişme gösteren Türk Hikâyelerini kendi aralarında sayılarla çözümleyerek, çoğunlukla nasıl bir tipe yöneldiklerini belirtmek yolunda bir deneme” (1954, s. 17).

And, 98 öykü üzerinde gerçekleştirdiği incelemesinde ilk olarak öyküyü romandan ayıran temel özellik olarak kısalıkla başlar; çok uzun – uzun – az uzun – orta – kısa – çok kısa şeklinde altı derecede incelenen öykülerin 45’i kısa öykü türündedir. Tanık ben – ben – nesnel üçüncü kişi – yazar üçüncü kişiden oluşan anlatma anlatıcılar arasında 44 öyküyle en çok ben anlatıcı kullanılmıştır. Yazar bazı öykülerde anlatıcıların kesin çizgilerle ayrılmadığını da belirtirken ben anlatıcının öyküye samimiyet kattığından bahseder. Öyküler dil açısından şive taklidi ve sadelik ölçütlerinde incelenir; 48 öyküde şive taklidi hiç yoktur, 67 öyküde sade bir dil kullanılır.

And mekân konusunda öykülerin mekânının belli olup olmadığı, mekân belliyse nerede geçtikleri, mekân değişikliği yapıp yapılmadığı ve mekânın önemi şeklinde farklı sınıflandırmalar yapar; 82 öykünün mekânı bellidir, 52 öyküde mekân değişikliği vardır, 61 öyküde mekân önemlidir. Yazar Joyce’un *Ulysses* kitabına değinerek öykülerin zamanını akış hızı ile zaman sıçraması ölçütlerinde ele alır; orta hızda geçen 37 öykü vardır, 69 öyküde zaman sıçraması gerçeklemiştir (1954, s. 17)

And öyküleri başlangıç ve bitişlerine göre incelemeden önce dünyaca ünlü yazarların görüşlerini paylaşır; Çehov giriş ve sonuçlarının hiçbir öneminin olmadığını düşünürken Sedgewick’e göre öykünün en önemli kısmı başı ve sonudur. Öykü bitişleri yazarın yaklaşımı ile okuyucu üzerindeki etkisine göre sınıflandırılır; 58 öykü donuk bitirilirken 34 öykü okuyucuyu düşündürmüştür. Başlangıçta ise 60 öykü canlı şekilde başlar. Kişiler açısından 86 öyküde öykü kişisi meslek, yaş veya toplumsa statülerine göre tanıtılmıştır. Gerçeklik bakımından gerçekçi – gerçekçiliğe yakın – acı gerçekçi – gerçekçilik dışı

şeklinde yapılan derecelendirmeye göre 29 öykü gerçekçiliğe yaklaşmıştır. Yazar öykülerin düzenleniş biçimini şöyle sınıflandırır;

27sinde konu, olaylar, akla uygun bir sırada düşünülerek düzenlenmiş, başı, gelişmesi, sonu tabii bir sırada, 41i önemli değilmiş gibi gözükken başıboş ayrıntılardan meydana gelmiş bir hayat dilimi, 30u ise ikisine de yaklaşıyor. 69 hikâye birçok çeşitli, değişik ayrıntılardan meydana gelmiş, geriye kalanlar tek parça bir bütün (And, 1954, s. 18).

Modern edebiyatta sıklıkla üzerinde durulan cinsellik, kadın-erkek ilişkileri, toprak, varoluş sorunları, din, savaş ve yalnızlık gibi temalar incelenen öykülerde sınırlı ölçüde yer almıştır; temalardan birkaçı yalnızca 18 öyküde bulunur. And incelediği 98 öykünün birbirinden farklı olduğunu belirttikten sonra Maupassant, Çehov ve Hemingway gibi Haldun Taner, Sait Faik ve Ziya Osman Saba'nın da birbirine benzemediğini örnek göstererek yazısını bitirir. İlgili yazı dönemin kısa öykü örnekleri üzerinde toplu bir inceleme yapan tek çalışma olduğu için önemlidir; yalnızca çalışmaya bakılarak dönemin kısa öykü anlayışıyla ilgili çeşitli çıkarımlar yapılabilir.

1950 – 1955 yıllarının en kapsamlı çalışması tarihi romanlarıyla ün kazanan Mustafa Necati Sepetçioğlu tarafından kaleme alınır. Sepetçioğlu, *Türk Sanatı* dergisinin Ağustos-Eylül-Ekim-Kasım 1954 tarihli 26-27-28-29. sayılarında yayımlanan “Türk Hikâyeciliği ve Hikâyeleri” başlıklı kapsamlı yazı dizisinde öykü türünün tanımından öykücünün sorumluluklarına, Türk öykü tarihinden ünlü öykü yazarlarına değin birçok konuyu ele almıştır. Sepetçioğlu'nun öyküleri üzerine yüksek lisans tezi (2013) hazırlayan Mehmet Tat yazarın öykü türünü ele alan yazı dizisiyle ilgili *Route Educational and Social Science Journal* dergisinin 2. sayısında “Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Hikâye Türü ve Bazı Hikâyecilerimiz Hakkındaki Görüşleri” (2015) başlıklı bir makale yayımlamıştır. Sepetçioğlu çalışmasının ilk bölümüne öykü tanımıyla başlar. Öykünün en önemli unsuru olan insanı anlatmak toplumu anlatmakla eşdeğerdir; “(...) Hikâyede birinci unsur insan olmalıdır. İnsan bütün alemiyle hikâyede yer almalıdır. Hikâye ne açık bir mektuptur, ne de bir ideolojinin vasıtası. Hikâye insandır. İnsanın, sanat adamının dilince tefsiridir” (Sepetçioğlu, 1954a, s. 6).

Sepetçioğlu öykü yazarına ayrı bir anlam yükler; bir şair veya romancıdan çok daha fazla sorumluluğu olan öykücünün elinde sınırlı bir malzeme vardır; Van Gogh ve Picasso gibi

ressamlara benzeyen öykücü tek bir insanı inceleyerek topluma varabilmelidir. Öykü türünü insanı topluma ulaştıran bir araç olarak gören Sepetçioğlu öykücünün topluma yalnızca kaba gerçeklikle yaklaşmasına karşı çıkar. Bir toplumun perişanlıklarla dolu tek bir yönünü anlatmak öykü değildir; okuyucuları karamsarlığa sürükleyerek tiksindiren çirkefliklerden bahsetmek öykü yazmak anlamına gelmez. Bu tür metinler öyküden ziyade hatıra veya makale parçasına benzemektedir. Sepetçioğlu 1950’li yıllarda kaleme öykülerin çoğunu başarılı bulmaz;

Birkaç hikâyecimiz müstesna devrin hemen bütün hikâyecileri ya dar bir ideolojinin veya kitaplarını ve yazılarını basan patronların emrinde, iptidai bir fotoğrafçı azametiyle adeselerini süflî ve pis, düzensiz ve bedbaht yerlere çevirmektedirler (Sepetçioğlu, 1954a, s. 7).

Sepetçioğlu dönemin öykücü yazarlarını sınırlı ideoloji ile yayımcıların isteklerini karşıladıkları gerekçesiyle eleştirirken onlardan farklı bir çizgiye sahip öykücülerin de edebiyat çevreleri tarafından sanatçı sayılmadığını belirtir. Anadolu insanını anlattıklarını söyleyen öykücüler ise yabancı milletlerinin insanını kopyalamaktadır. Dönemin öykücülerinden bir kısmının kaleme aldığı öykü metinlerine kendi isimlerini çıkarıp Steinbeck ya da Hemingway gibi yazarların isimlerini eklemek herhangi bir farka yol açmaz. Sepetçioğlu yazısında Türk öykü tarihi üzerinde de durur; masal, efsane ve halk hikâyeleri gibi örnekler ile *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden sonra Türk öykücülüğü diğer edebi türlerde olduğu gibi Tanzimat Dönemi’nden sonra başlar.

Sepetçioğlu yazı dizisinin ikinci bölümünde de dönemin öykücülük anlayışını eleştirmeye devam eder. Öykü sayıları artış göstermesine rağmen yayımlanan öykülerin çoğu toplumun pislik ve iğrençlikle dolu tek bir yönünü ele aldığı için birbirlerine benzemektedir. Dönemin kimi zaman ufak farklarla ayrılan öyküler arasında kimi zaman hiçbir fark olmamasını öykücülerin kendilerine özgü bir kişiliklerinin bulunmamasıyla açıklayan yazar, Mustafa Nihat Özön’ün “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz” (1951) başlıklı yazısını anımsatır;

Hikâye bolluğunun arasında gerçek hikâyeci buhranı bu yüzden doğuyor. Hikâyeci bir şahsiyet sahibi olamadığı müddetçe yazılan hikâyeler hep aynı makinanın mamülleri olacaktır (Sepetçioğlu, 1954b, s. 10).

Öykücülerin ortak algıları üzerinde duran Sepetçioğlu'na göre İlhan Tarus, Tahsin Yücel ve Orhan Kemal gibi öykücüler toplumun geri kalmışlığını dinle ilişkilendirerek köksüz ve kalitesiz sanat eserleri üretmiştir. Oysa halkın batıl inançları ile geri kalmışlıklarının sebebi dinde değil içlerinde bulundukları çaresizlikte aranmalıdır. Mehmet Celal ve Abdullah Zühtü gibi Ara Nesil dönemi yazarlarıyla müjdelenen batılı öykünün asıl örnekleri Ömer Seyfettin aracılığıyla verilmiştir.

Sepetçioğlu yazı dizisinin üçüncü bölümünde İlhan Tarus'tan yola çıkarak öykücünün dava adamı gibi davranmasını eleştirir; farklı bir meslekle ve uğraşla ilgilenmesi sanatına zarar veren öykücü yalnızca sanat adamı olmalıdır. Öykücü kalemini toplumu düzeltmek için kullanmamalıdır. Bir marangoz bir odun parçasına istediği biçimi verebilir ancak bir öykü yazarının toplumu kendi istek ve ideolojileri doğrultusunda şekillendirmesi mümkün değildir; *“Çünkü hikâyeci bir marangoz değildir. Çünkü hikâyeci cemiyete istediği şekli vermek için yaratılmamıştır”* (Sepetçioğlu, 1954c, s.4). Yazar yazı dizinin son bölümünde Sait Faik'in öykücülüğünün dönemdeki diğer öykücülere olan üstünlüğünden bahsettikten sonra çalışmasını tamamlar. Sepetçioğlu'nun çalışması kısa öykü türüne kuramsal bir katkı sağlamaz ancak Türk öykücülüğünün geçmişinden 1950'li yıllara değin bir panoramasını sunarak çeşitli eleştiriler getirmiştir.

1.2.3.2. Son Yıllar: 1955 – 1960

Türk kısa öykücülüğü açısından 1955 – 1960 yıllarının önceki dönemlerden temel farkı Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Demir Özlü ve Ferit Edgü gibi 1950 kuşağı yazarlarının hem kurmaca örnekleri hem de kuramsal yazılarıyla edebiyat dünyasında belirgin şekilde varlık göstererek kısa öykünün her iki yönüyle ilgilenmiş olmalarıdır. Hikâye yerine öykü teriminin kullanımının arttığı bu dönemin kuramsal yazılarında Türk öykücülük tarihinden veya genç öykücülerle ilgili eleştirilerden ziyade öykü unsurlarına daha fazla ağırlık verildiği gözlemlenir. 1955 – 1960 yılları arasında olay, kişi, biçim ve dil gibi öykü unsurlarını ele alan çalışmalar çoğalmıştır.

1955 – 1960 yıllarında söyleşi türüne ilginin artması yazarların öykü türüyle ilgili çeşitli bilgiler vermesini sağlamıştır; gazeteci Mustafa Baydar *Varlık* başta olmak üzere *İnci* ve

Hayat dergileri ile *Vatan* ve *Dünya* gazetelerinde elliden fazla söyleşi yayımlamıştır. Baydar'ın farklı dergi ve gazetelerde yayımladığı söyleşiler *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* (1960) başlığıyla Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık tarafından kitaplaştırılarak basılmıştır. Baydar *Varlık* dergisinin 1 Ocak 1955 tarihli 414.sayısında yayımlanan “Haldun Taner Diyor Ki” başlıklı söyleşide öykü ve oyun yazarı Haldun Taner'in öykü türüyle ilgili görüşlerine yer verir. 1940'ların sonundan 1980'lere değin pek çok öykü kitabı yayımlayan Haldun Taner söyleşinde Türk öykücülüğündeki önemli isimlerden yola çıkarak önemli tespitler bulunur.

Memduh Şevket'i modern Türk öykücülüğünün kurucu ismi, Sait Faik Abasıyanık'ı ise bu öykücülüğün en ünlü temsilcisi olarak niteleyen Haldun Taner'e göre dünya öykücülüğünün Çehov tarzı ve Maupassant tarzı; Türk öykücülüğünün ise Sait Faik tarzı ve Ömer Seyfettin tarzı şeklinde ayrılması doğru değildir. Ona göre temel ayrım öznel ve nesnel yaklaşıma göre yapılmalıdır; “*Biri objektif, diğeri sübjektif olarak yazarlar. Biri insanları, diğeri kendilerini anlatır. Ortak vasıfları modern oluşlarıdır. Her ikisi de evvelkilerden gerek cümle yapış tarzları gerek hikâye kuruluşları bakımında daha gerçek, daha canlıdır* (Baydar, 1955a, s. 8).

Haldun Taner gerçek bir öykü yazarının hem öznel hem de nesnel bir yaklaşımla yazabileceğini belirttikten sonra açıklamaya girişir; insanın kendi hissettiklerini yazmasının daha önemli olduğunu düşünen modern edebiyat nesnel tarzı modası geçmiş olarak niteler. Oysa nesnel tarzdaki gibi bir öykücünün birbirinden farklı öykü kişilerini kendi düşüncelerini dahil etmeden konuşturabilmesi daha zordur. Öznel tarz benimseyen bir yazarın da her öyküsünde kendisini anlatması tekrar düşmesine yol açacaktır. Haldun Taner, Baydar'ın modern öykünün hangi özellikler taşıması gerektiği sorusunu cevaplandırır. Ona göre bireysel sorunların yanı sıra toplumsal aksaklıkları da ele alması gereken modern öykünün öykü yazarı üslubuna dikkat etmeli, kuru bir üslup kullanmamalıdır;

Sade şahsi plânda kalmamak, bugünün sosyal meselelerine de yönelme. Toplumun, çevremizin bütün tiplerinin kalıbına girebilmek, onları kendi ağızları ve düşünüş tarzlarıyla konuşturabilmek, bugünün dâvalarını ele almak, toplumun bir takım aksaklıklarını görerek realist tasvirle, gerek alaya alarak hicivle göstermek. Ve asıl önemlisi bunu sanatkârca yapmak (Baydar, 1955a, s. 8).

Mustafa Baydar, Haldun Taner söyleşisinden birkaç sayı sonra Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yla da bir söyleşi gerçekleştirir. Baydar, *Varlık* dergisinin 1 Kasım 1955 tarihli 424.sayısında yayımlanan “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor” başlıklı söyleşisinde yazara en sevdiği eserlerden bugünkü öykü ve roman anlayışına, Nurullah Ataç hakkındaki görüşlerinden kadın temasına değin çeşitli sorular sorar. Edebi yaşamının henüz başında II. Meşrutiyet Dönemi'nde *Bir Serencam* (1914) ve cumhuriyetin ilk yılında *Rahmet* (1923) başlıklı öykü kitapları yayımladıktan sonra roman türüne ağırlık veren Yakup Kadri edebiyata öyküyle başlayıp romanda karar kılmıştır.

Öykünün acemilik döneminde, romanın ise olgunluk döneminde yazıldığına inanan yazar söyleşide 1950'li yıllardaki öykücülüğün önceki kuşaklara kıyasla çok daha ileride olduğunu belirttikten sonra romandan söz açar. Ona göre bir yaşam görüşünün felsefesini yansıtan roman için uzun süreler boyunca çalışma yapmak gerekirken kısa öykü için böyle zorunluluk yoktur. Yakup Kadri'nin açıklamalarından romanla kıyasladığı kısa öyküyü küçümsediği açıkça hissedilmektedir;

Belki yanıliyorum, bugünkü telakkime göre roman, bir insan ve hayat görüşünün felsefesidir (...) Ve böyle bir eserin yanında küçük hikâye ancak bir impression'u ifade edebilir. Hepimiz edebiyata hikâye yazmakla başlamışızdır. Hayat tecrübelerimiz çoğaldıkça hikâyenin hududunu romanla genişletmek mecburiyetinde kalmışızdır (Baydar, 1955b, s.10).

İlk öykülerini II. Meşrutiyet Dönemi'nde veren Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip Adıvar gibi yazarlar edebiyatın ve edebi eserlerin toplumdan kopuk olmasını reddederek halka fayda sağlamayı amaç edinmiştir. Millî Mücadele yıllarında had safhaya çıkan toplum faydası 1930'larda toplumcu gerçekçi anlayışla bütün edebiyatı etkisi altına alır. 1955 – 1960 yılları arasında 1950 kuşağı ile bireysel içerikli öykü ön plana çıksa da toplumcu gerçekçi çizginin hız kesmeden varlığını sürdürmeye devam ettiği tespit edilir.

Öykü yazarının topluma karşı bir sorumluluğu olduğunu düşünen pek çok kişi gibi şair ve yazar Baha Galip Tunalıgil de 1935 -1956 yılları arasında kesintilerle birlikte üç dönemde toplam 163 sayı çıkan *Yücel* dergisinin Şubat 1956, Mart 1956 ve Nisan 1956 tarihlerindeki 4,5 ve 6.sayılarında yayımladığı “Olay Karşısında Öykücünün Ödevi”,

“Öykü Yazma Yolundaki Başka Ödevler” ve “Öykücü’nün Sorumlulukları” başlıklı yazılarında öykü yazarının kaleme aldığı öykülerde okuyucusuna karşı yerine getirmesi gereken ödev ve sorumlulukları olduğu üzerinde durmuştur.

Tunalıgil’e göre öykücüyü bir olay karşısında sıradan bir insandan ayıran anlatış biçimi dışında birtakım görevleri vardır; dönemin öykü yazarlarının güçlü öyküler yaratamaması da bu görevleri göz ardı etmesiyle yakından ilgilidir. Yazar öykücünün ödev ve sorumluluklarının olayı nasıl ele aldığına göre değiştiğini belirtirken son yıllarda kimi öykücülerin olayı en aza indirdiğinden bahseder; *“Günümüzün öykücülüğünde olayın an’a kadar inen bir zaman süresine kadar daraltıldığı oluyor. Daraltılan olay değil, olayın bir bölümü oluyor. Bu olayı kaldırıp ta, onun karşısında davranış veya düşünceler anlatan öykücüler var”* (Tunalıgil, 1956a, 230).

Tunalıgil yazı dizisinde üç sayı boyunca öykücünün ödev ve sorumluluklarından bahsettikten sonra kaleme aldığı yazılarda öykü türünün unsurlarına odaklanır. Yazar *Yücel* dergisinin Mayıs 1956 tarihli 7.sayısında yayımlanan “Öyküde Anlatış, Dil” başlıklı yazısında başarılı bir anlatışı öykücünün temel amaçlarından biri olarak kabul eder; anlatış biçimi aynı konuyu ele alan öykücülerini birbirinden ayırmayı da sağlar. Tunalıgil bir öyküde anlatışın kurulma biçimini şöyle sıralar; *“Görülen şeyi anlatmağa yönelirken, o şeye bakmanın, us’a yerleştirmenin, yerleştirdiklerimizi karşımızdakilere vermenin, bu yolda yapacağımız sıralamanın ve kullanacağımı tilciklerin²² tümü, bir bakıma anlatışımızı kuracaktır”* (Tunalıgil, 1956b, s.16).

Tunagil’e göre anlatacağı konuyu seçen öykücünün metnini okutabilmesi anlatış biçime bağlıdır; 1950’li yıllarda kaleme alınan öykülerin okuyucular ve eleştirmenler tarafından okunamaması anlatışın cazip bir kuruluştan olmamasıyla açıklanmalıdır. Kimi öykücüler gerçekçilik kaygısıyla gördüklerini anlatma zorunluluğu hissettiğinden özgür bir anlatış kuramaz, zamanı dokunulmaz sayan kimi öykücüler ise anlatışlarını zamana sığdırmayı amaçlayarak konuyla ilgili her şeyi bütün ayrıntılarıyla vermeye çalışır. Tunalıgil birkaç

²² Çalışmasında öz Türkçeci bir anlayış benimseyen Tunalıgil, yalnızca hikâye yerine öykü terimini kullanmakla kalmayıp kelime yerine de tilcik terimini kullanır. Öykü gibi tilcik de Nurullah Ataç tarafından türetilmiştir. Tilcikle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Tekin, T. (1958). “Ataç’ın Dilciliği ve Tilcikleri.” *Türk Dili*. Sayı 80, s.408-413

öyküden farklı metin örnekleri paylaşarak öykücülerin kullandığı gereksiz cümleleri, başvurdukları kolaya kaçma yöntemleri üzerinde durur. Bilinçli bir anlatış için çabalayan öykücüler ise mantık, sıra, zaman, dil gibi öykü unsurlarından yalnızca birine yönelerek diğerlerini önemsememektedir. Bir öykü metninde akıcılık ve sürükleyiciliği sağlayan birtakım yöntemler vardır;

Anlatışı kurma dile dayanır. Tilciklerin nerede kullanılacağını, seçmek, öykücünün ödevidir. (...) Akıcılık tilciklerin sıralanışı, aralarındaki ilginin kurulması ve yarattıkları uyumun sağlanmasıyla ortaya çıkar. Sürükleyiciliğe, geçişlerin batıcı olmamasıyla, ilgi bütünlüğünün sağlanmasıyla, okşayıcılıkla gidilir (Tunalıgil, 1956b, s.17).

Tunalıgil dönemin öykücülerini çeşitli yönlerden eleştirirken bilinmeyen sözcüklerden faydalanmalarına olumlu yaklaşır. 1950 kuşağı öykücülerinden bazıları öykü metinlerinde sözlüklerde bulunmayan yeni sözcükler kullanmıştır. Yazara göre mevcut sözcükler öykücünün anlatmak istedikleri için yetersiz kaldığında bilinmeyen sözcüklere başvurulabilir. Bir öykücünün diline hakimiyeti, dilinin bütün gücünü öykü metnine uygulayabilmesiyle orantılıdır. Dil ve anlatış konularında ilgisiz kalan öykücüler kaleme aldıkları öykü kitaplarının okunması için okuyucuyu yakalayabilecek bir anlatış biçimi bulmalıdır. Tunalıgil'in yazısı öykü türünde önceki yıllarda neredeyse hiç değinilmeyen dil ve anlatış konularını ele aldığı için orijinal ve yenidir.

Tunalıgil *Yücel* dergisinin Haziran 1956 tarihli 8.sayısında yayımlanan “Öyküde Kalıcılık Ögeleri” başlıklı yazısında, kalıcı eserlerin temel özelliklerinin ne olduğunu sorgulayarak öykülerde kalıcılığını sağlayan unsurlar üzerinde yoğunlaşır. Yazara göre öykülerinin önemli olduğuna inanarak kalıcılık için çaba gösteren öykücülerle birlikte herhangi bir çaba göstermeden yalnızca kalıcılık unsurlarını başarıyla kullandığı için geleceğe adını yazdıran öykücüler de vardır. Kalıcılığın ilk unsurlarından biri özdür; pek çok öyküde okuyucunun hafızasına önce öz yerleşir. Özün belirli bir kuralı yoktur; her öykünün özünün yazarının bakış açısına göre oluştuğu unutulmamalıdır. Öyküdeki özün gücüyle birbirinden çok farklı özelliklere sahip okuyucular bir arada toplanabilir; “(...) öz’e yaratıcı bir birleştirme gücüyle ya da bir ortak doğru bulmuş olmayla ulaşır. Öz içinde bir fayda kavramına yer vermiş olmak, etkiyi artırır” (Tunalıgil, 1956c, 82).

Tunalgil yazısında batılı kaynaklarda Poe'dan itibaren kısa öykü türünde sıklıkla ele alınan bütünlük kavramı üzerinde de durur; kalıcı öykülerde arzulanan bir nitelik olan bütünlüğe özle erişilmektedir. Öykü metninin bir düşünce, duygu veya problem çevresinde bütünlüşmesi, konuya ışık tutmaya fayda sağlar. Moliere'den örnek veren yazar cimriliğe ışık tutan *Cimri* oyununun okuyucu üzerinde bütünlük etkisi uyandırarak kalıcılığı sağladığından bahseder.²³ Tunalgil'e göre bir öykücünün savunduğu kişisel doğruları öykü metninde herkesin kabul ettiği doğruya yöneltmesi hem bütünlüğü hem de kalıcılığı sağlar. Öykücünün öykü metninde sınırlandırıcı veya çelişkili ifadelerle yer vermesi ise kalıcılığa zarar vermektedir. Tunalgil bir öykü metnini kalıcı kılan unsurlardan birini de ortak doğrulara ulaşmak şeklinde tanımlar; geçmiş, bugün ve yarında geçerli olabilen ortak doğrular okuyucu üzerinde ortak duygular yaratarak kalıcılığı sağlar. Yazar kalıcı bir öykünün kuruluş unsurlarının nitelikleri şöyle olmalıdır;

Öykümüzün kapsadığı olay, üzerinde gelişigüzel duruluvermiş bir olay olmamalıdır. (...) olaylara kalıcılık verecek onlara bakışımızdır. Bu yoldan tükenmez yönlerimiz ve amaçlarımız ortaya konmağa gidilebilir. Ondan sonra anlatış'ımız geliyor. Olay'ı anlatışımız, yaşadığımız süre için beğenilebilecek bir anlatış olmalıdır (Tunalgil, 1956c, 83).

Tunalgil öykünün kalıcılık unsurları arasında gerçeklik ve yaratıcılığı da sıralar; gerçekliğe yaklaştığı ölçüde kalıcı olabilen öykü metninde sürekli tekrarlanan aynı tiplerden ziyade yaratıcı kahramanlar bulunmalıdır. Roman ve tiyatro türlerinde kahraman yaratmak görece daha kolay iken öykü türünde oldukça zordur. Yazar Maupassant, Çehov ve Kafka gibi ünlü öykücülerin parçadan bütüne ulaşarak yaratıcı kahramanlar yarattığını belirtir. Öykücü kalıcılık konusunda diğerlerine kıyasla daha fazla sorumluluk alır; “*Kalıcı öykü yazmağa yönelmek, tehlikeyi göze almaktır bir bakıma. Önceleri beğenilmeme, kötü ya da yanlış anlaşılma tehlikesini. Bunda da istekli bir sorumluluk yüklenme vardır*” (Tunalgil, 1956c, s.83). Yazar dönemin öykücülerinin kalıcılığa yeterince önem vermemelerini eleştirerek yazısını tamamlar. Tunalgil'in yazısı Türk edebiyatında öykü türünün kalıcılığına odaklanan birkaç çalışmadan biridir.

²³ Tunalgil'in kalıcı eserlere örnek gösterdiği *Cimri* oyunu 17.yüzyılda Fransa'da yazılmış olmasına rağmen günümüzde tüm dünyada halen okunmaya ve oynanmaya devam etmektedir; İş Bankası Kültür Yayınları tarafından Ekim 2024'te 39. baskısı yapılan *Cimri* Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından 2024-2025 döneminde sahnelenmeyi sürdürmektedir.

Tunalıgil *Yücel* dergisinin Temmuz 1956 tarihli 9.sayısında yayımlanan “Öykünün Değerlendirilmesi” başlıklı yazısında bir öykünün sırasıyla kim tarafından nasıl değerlendirilmesi gerektiğiyle ilgili birtakım ölçütler sunar. Tunalıgil’e göre bir öykü metni ilk olarak yazar tarafından kendi beğeni ölçütlerine göre değerlendirmelidir. İkinci sırada yayımcılar vardır ancak yayımcıların kişisel tutumlarını değil bir değerlendirme ölçütünü göz önünde bulundurmalıdır. En nesnel değerlendirmeleri yapması gereken eleştirmenler üçüncü sırada yer alır; Türk edebiyatında birçok eleştirmen değerlendirme ve yargılama arasındaki farkı bilmedikleri için öykü türüne herhangi bir katkı sağlayamamıştır.

Özgürlüğün hâkim olduğu okuyucu değerlendirmesi dördüncü sıradadır; okuyucu istediği ölçütü kullanabildiği gibi neden sonuç ilişkisine bağlı da kalmayabilir. Son değerlendirme ise kalıcılık sağlayan öykülere yıllar sonra ulaşan kişiler tarafından yapılır. Yazara öykülerin para bakımından değerlendirilmesinin bir şey kazandırmadığını belirterek yazısını bitirir (Tunalıgil, 1956d, s.143). Tunalıgil’in yazısında ele aldığı öykü türünün modern kısa öykü olmadığı açıktır. Modern kısa öyküde yazar silikleştirilirken okuyucu ön plana çıkarılarak okuyucu değerlendirmesine yazar ve eleştirmene kıyasla daha fazla değer verilir. Oysa Tunalıgil ilk değerlendirme hakkını yazara verirken okuyucu son sıralara gönderir. Onun ele aldığı öykü türünün geleneksel öyküye yaklaştığı söylenebilir.

1955 yılından itibaren kısa öykü örneklerinin artış göstermesi pek çok gazeteci ve yazarın dikkatini çeker. Farklı dillerde sözlük çalışmalarını bulunan Reşad Nuri Darago *Yeditepe* dergisinin 1 Kasım 1956 tarihli 118.sayısında yayımlanan “Küçük Hikâyenin Zaferi” başlıklı yazısında kısa öykü türünün son yıllardaki gelişimini ele alır. Darago yazısına Türk edebiyatında kısa öykü türüyle ilgili olumlu ve olumsuz iki farklı görüş bulunduğunu belirterek başlar. Kısa öyküyü küçük sanatlar arasında değerlendirerek küçümseyici yaklaşan Darago, Tagore ve Rilke gibi isimlerin başarılı kısa öykü örnekleri kaleme almış olmalarını şairlik yönleriyle açıklar. Yazara göre önceki dönemlerde romanın bir parçası olarak kabul edilen kısa öykü 1950’lerin ikinci yarısından sonra bağımsızlaşarak popüler bir tür haline gelmiştir;

küçük hikâye bizde romandan da ayrılarak başlı başına bir edebiyat şubesi oldu. Yüzlerce küçük hikâye muharririmiz var ve o edebiyatımızda tenkit bulunmadığı, yani bir nevi zabıta teşkilatı kurulmadığı için hepsini edebiyata mal eyliyor (Darago, 1956, s.7).

1950'lerin ikinci yarısında çok sayıda kısa öykü metni yayımlandığı su götürmez bir gerçektir ancak Türk edebiyatında henüz eleştiri türünde önemli bir gelişme kaydedilmediği için hangi öykünün sanatsal değer taşıdığı ve edebiyata dahil edileceği tartışmalıdır. Darago eleştiri türüne tıpkı bir gümrük memuru gibi edebiyata uygun olmayan metinlerin dışarı atma görevi yükler; yazar ve eser sayıları çoğaldığı için aralarından hangisinin değerli olduğunu seçmek zorlaştığından eleştiri türüne önceki dönemlerden daha çok ihtiyaç duyulmaktadır. Kısa öykü ve eleştiri türleriyle ilgili düşüncelerinden sonra Orhan Kemal'e yönelen Darago, uzun ve yoğun romanlara yeteneği olan Orhan Kemal'in *Arka Sokak* (1956) başlıklı öykü kitabında başarılı kısa öykü örnekleri bulunduğundan söz eder. Darago'ya göre bir kısa öykünün değerini konuyu anlatma biçimi belirler. Kısa öykü bir konuyu özünü belirtecek şekilde ayrıntılarıyla sunmak anlamına gelir; "(...) küçük hikâye bir mevzuu etraflıca hülâsadan başka bir şey değildir" (1956, s. 7).

Kısa öykü konularından roman da oluşturabileceğini belirten Darago kalın hacimli roman bir yazmanın daha önemli olduğuna inanmakla birlikte bir konuyu kısa öykü türünün sınırlı hacmine sığdırmanın kolay olmadığını dile getirerek yazısını tamamlar. Darago etkileyici bir başlık seçtiği yazısında 1950'lerin ikinci yarısında kısa öykü türünün kazandığı popülerliği gösterirken Tanzimat Dönemi'nden itibaren sıklıkla tekrar edilen bir görüşü yeniden dile getirmiştir; geçmişteki pek çok yazar gibi o da bir edebi türün değerinin hacmiyle doğru orantılı olduğu düşüncesiyle geniş hacimli bir romanı dar hacimli kısa öyküyü kıyasla daha başarılı kabul etmiştir.

1955 – 1960 yılları arasında kısa öykü türüyle ilgili en çok kuramsal çalışma yayımlayan isim Muzaffer Erdost'tur. Türk edebiyatında İkinci Yeni şiir hareketiyle tanınan Muzaffer Erdost *Yücel* dergisinin Ocak 1956 tarihli 3.sayısında yayımlanan "Olay Karşısında Öykücü" başlıklı yazısına İspanyol yazar Miguel de Unamuno'nun *Sis* başlıklı romanından bir paragrafla başladıktan sonra öykü türüne yoğunlaşarak şimdiye kadar

yapılmış birçok öykü tanımı olduğundan söz eder; dar ve bireysel içerikli öykü tanımları öykücülerin metinlerinde kullandığı yöntem ve yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlar ancak nesnel bir tanıma ulaştıramaz. Erdost’a göre insanın karışık bir toplumda düzenli bir yaşam isteği öykücülerde de bulunmaktadır; “(...) öykücü de bu karışıklık, bu başboşluk içinde, düzenli bir kuruma erişmek ister. Bireylerden toplumlara doğru bağıntılar arttıkça, öykünün dar anlamda tanımı da darlaşır; öykü anlayışları giderek açılır” (1956, s. 141).

İlkçağlardan 20.yüzyıla değin her şeyin giderek çeşitlenmesi öykü türünü de etkiler; her yeni dönemde farklı bir öykücü tarafından yeni bir öykü anlayışı ortaya atılır. Erdost, öykü anlayışları değişikliğe uğrasa bile öykü türünün temel maddesinin olay olduğu gerçeğinin gözden kaçırılmaması gerektiğini belirtir. Öykünün olay unsuruna bakış açısı değişebilir; önceki dönemlerde gerçeğe yaklaştıkça önem kazanan olay son yıllarda öykücünün edebi anlayışına göre geri plana itilmeye başlamıştır. Erdost çalışmasında öykü yazarının bir olay karşısında nasıl bir tutum belirlemesi gerektiği üzerinde durur; eğlendirmeyi amaçlayan öykü yazarı okuyucuyu güldürecek veya meraklandırarak olayları tercih etmektedir. Kişisel dünya görüşünü aktarmak isteyen öykü yazarı ise olay unsurunun kendisinde uyandırdığı hisleri yansıtır. Erdost önceki dönemlerin öykücülerini ile bugünün öykücülerinin olay unsuruna yaklaşımını resim türü üzerinden açıklar;

Öykü, olayı belli bir yer üzerinde, düzenli bir zaman geçişi içinde ele alır. Öykücünün gözetlediği olay, bir resimcinin modelleri gibidir. Önceleri resimci karşısına bir kadın alıyor, o kadına benzer bir biçim kuruyordu. İleri anlayışta resimci, modellerine tıpatıp benzer bir biçim kurmağa gitmiyor (1956, s. 141)

Gerçekçi öykü yazarları günlük yaşamdaki olayları hiçbir değişikliğe uğramadan ele almaya çalışırken 20.yüzyılın ikinci yarısında sonra ortaya çıkan modern kısa öykü yazarları Picasso gibi gerçeğin kendilerinde uyandırdığı hislere yoğunlaşır; öykücü sanatsal yeteneğiyle olayı değiştirip bozabildiği gibi yeniden de kurabilir. Erdost farklı yazılarında da öykü türünün olayla ilişkisini incelemiştir; *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Ocak 1957 tarihli 60. sayısında yayımlanan “Hikâye Üzerine Bir Deneme” başlıklı yazısında Orhan Kemal, Ferit Edgü ve Adnan Özyalçın’ın farklı konulardaki öykülerinden yola çıkarak olay unsurunun öykü türündeki önemini vurgular. Farklı öykü anlayışlarına sahip yazarlar öykü kişilerini olayın sunulması için kullanmıştır; “Bu

hikâyeler nasıl bir kaygı ile kurulursa kurulsun, ön plâna olayın alındığını düşünüyorum. Önce olay düzenleniyor; daha sonra bu olayı yönetecek kişi alınıyor. Yani, kişiler bu hikâyelerde olayın birer aracı oluyorlar” (Erdost, 1957a, s. 15).

Erdost yazısında Türk öykücülüğüne birtakım eleştiriler getirmeyi de ihmal etmez; öykü yazarları bireyin karışık iç dünyasını yansıtmaktan kaçındığı için öykü kişileri çoğu zaman tiplere dönüşmemektedir. Kurmaca yazarların öykü kişilerinden olaylara ulaşması gerekirken olaylardan kişilere doğru bir gelişim çizgisi izlemesi eleştirilmelidir. Öykü türünde olay önemlidir ancak olayın öne çıktığı, kişilerin ikinci plana itildiği öyküler modern insanın iç dünyasını aydınlatma konusunda zayıftır. Öykülerin kalıcılığı olaydan ziyade tipler aracılığıyla sağlanmaktadır; Çehov ve Kafka gibi ünlü öykücüler yarattığı tipler aracılığıyla ölümsüzlüğe ulaşmıştır.

Erdost *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Şubat 1957 tarihli 61.sayısında yayımlanan “Hikâyenin Olay ile İlgileri” başlıklı yazısında 1950’li yıllarda hâkim olan öykü anlayışlarını doğa ve çevreye bağlılık açısından ele alır; öykülerin bir kısmında doğa kuralları ile çevre düzenine bütünüyle bağlı kalınırken diğer bir kısmında ne doğa kuralları ne de çevre önemsenir. Homeros ve Dede Korkut’a değin uzanan ikinci grup öykü yazarları bir efsane tipinin doğuşunu sağlamıştır ancak geçmiş dönem öykülerinin efsane tipi 1950’lerde küçük insanın efsane tipine dönüşmüştür; öykücülüğümüzde küçük insan farklı özellikleriyle çok yönlü şekilde ele alınmaktadır. Öykücüye konuya göre varlık ve öz yaratmak sorumluluğu yükleyen Erdost bir öykücünün cevaplandırması gereken soruları şöyle sıralar;

- 1.Kurduğu hikâyenin özünde dürülü fikir nedir?
- 2.Bu fikri, nasıl bir olay dizgisiyle en iyi anlatabilir?
- 3.Olayı etkinsel konuma geçirecek en iyi deyiş (üslûp), dil nasıl olmalıdır? (Erdost, 1957b, s. 64).

Erdost dergi sayfalarında karşılaştığımız öykü incelemelerinin çoğunlukla olay odaklı olduğunu, öykülerin anlatım biçimi ile dilinin görmezden gelinmesini eleştirir; farklı öykü metinlerinde aynı konu, düşünce ve olayların yer alması olağandır ancak bir öyküyü diğerinden ayırarak asıl değerini kazandıran bunların anlatım biçimidir; aynı konuya odaklanan öykü metinlerinden farklı sonuçlar çıkabilir. Bir öykü yazarı başka bir

öyküdeki aynı konuyu ele alabilir ancak onun anlatım biçimi ile dilini taklit etmemesi gerekir; Orhan Kemal özgün diliyle kalıcılığa ulaşırken ona özenen pek çok yazar kullandığı taklit diliyle unutulmaya mahkûm kalmıştır. Erdost'un olay unsuruyla ilgili düşüncelerinin bir yılda değiştiği gözlemlenmiştir; *Yücel* (1956) dergisindeki yazısında olayı öykünün hammaddesi şeklinde tanımlayan yazar *Seçilmiş Hikâyeler* (1957) dergisindeki yazısında asıl önemi dil ile anlatım biçimine yüklemiştir;

Hikâye demek, olay demek olsaydı, olaylardaki benzerliklerin, üst üste çakışmaların bir önemi olurdu. Olay hikâyenin içinde bir öğedir. Hikâye sanatı ise bir olay nakletmek değil, damgasını vurarak onu biçimlendirmek, onu etkinleştirecek bir dille, bir deyişle değerlendirmektir (1957b, s.65).

1955 – 1960 yılları arasında 1950 kuşağı öykü örneklerinin yanı sıra kuramsal yazılarıyla da karşımıza çıkar. 1950 kuşağının toplumcu gerçekçi çizgisinde örnekler vermiş olan Demirtaş Ceyhun, *Yeditepe* dergisinin 1 Mayıs 1957 tarihli 130.sayısı ile 15 Mayıs 1957 tarihli 131.sayısında yayımlanan “Hikâyede İnsan Problemi” başlıklı yazı dizisinde Çehov'un öykülerini Türkçeye çeviren Erol Güney'in öykü tanımına yer verdikten sonra kendisi bir tanım yapar; “*Konulu da olsa, konusuz da olsa hikâye bir akıştan ayrılmış bir parçadır; bir zaman içerisindeki bir olaydır; bir sahnedir; bir insandır*” (Ceyhun, 1957a, s.7).

Demirtaş Ceyhun, Erol Güney'in görüşlerinden faydalananarak öykü ve roman türleri arasındaki farkı, aynı insanı farklı şekillerde sunmak şeklinde açıklar. Haldun Taner'in öykü türünde insanın öznel ve nesnel olmak üzere iki farklı şekilde ele alındığı görüşüne katılmayan Ceyhun'a göre bir insan yaşamı somut/fizyolojik ve soyut/psikolojik yönlerin birleşmesinden oluşur. Türk öykücülüğü insanın psikolojik yönüne yeterince eğilemediği için çeşitli tartışmalara yol açmıştır.

Demirtaş Ceyhun çalışmasında farklı yazarların öykü kişisine bakış açılarına kısaca değindikten sonra insanın fizyolojik ve psikolojik yönlerinin öyküde ele alınma şekillerinden bahseder. Öykücü insanın fizyolojik yaşamını basit bir gözlemle tespit edebilirken psikolojik yaşamı için iki yöntem kullanır; öznel yöntemde insanın ruh halinin çözümü iç gözlemden yararlanılırken nesnel yöntemde deneysel yollara başvurulur. Öykü yazarı bir psikolog olmadığı için bütün bu yöntemleri kendisinden yola

çıkarak gerçekleştirir. Bir öykü yazarının başarısı kendisinin iyi şekilde tahlil ederek analiz yapabilmesiyle orantılıdır;

(...) bir hikâyecinin, insanların iç yönlerini verirken dayanacağı en kuvvetli yer, kendi tutkuları, kuvvetli heyecanları, dikkat halleri, derin düşünceleri, yani kendi ruhî halleri üzerinde yaptığı iç gözlemleridir. Hikâyecinin, önce kendi kendini çok iyi tanıması gereklidir (Ceyhun, 1957a, s. 7).

Demirtaş Ceyhun “Hikâyede İnsan Problemi” başlıklı yazı dizisinin ikinci bölümünde Muzaffer Erdost’un yazısından yola çıkarak öykü türündeki tip meselesi üzerinde durur; tipiklikten kaçınan genç yazarların öykü kişileri karakter özelliklerini kaybederek eksik kaldığı için öykü metinleri de anlaşılmaz ve belirsiz bir yapıya bürünür. Bir insanın bir olay yaratabilmesi birtakım özelliklere sahip olması gerektiğini düşünen Ceyhun’a göre öykü kişileri iki farklı şekilde kurulur; “1. O özellikler hiç göz önüne alınmadan olaylar yaratılabilir veya o olay için yeter derecede özelliği yoktur. 2. Yarattığı olaylara layıktır (Ceyhun, 1957b, s. 2). Türk öykücülüğünde yazarlar uzun yıllar boyunca öykü kişilerinin temel özelliklerini eksik bırakmasına rağmen çeşitli olaylar yaptırarak çelişkiye düşmüştür.

Ceyhun öykü kişilerinin ardından öz ve biçime yönelerek Türk öykücülüğünde hep öze önem verildiğini biçimin ise ikinci plana atıldığından bahseder; öz öykünün olay unsuruyla, biçimi de öykü kişileriyle eşleşir. Türk öykücülüğünün batı edebiyatı seviyesine ulaşabilmesi için özün biçimle, olayın insanla bütünleşmesi gerekir; “İnsan, nasıl hareketleriyle, konuşmalarıyla, bireysel yönsemeleriyle varsa, kişileştiği andan itibaren de, bütün bu özelliklerini taşıdığı gibi, belirli olan özün, yani yaptığı olayın kendinden beklediği karakteristik bütün özellikleriyle ortaya çıkacaktır” (Ceyhun, 1957b, s. 2).

Demirtaş Ceyhun, Orhan Duru’nun kimi öykücülerin gerçeklik anlayışlarının Osmanlı kaldığı görüşünü ele alarak Osmanlılıkla kastedilenin öz mü yoksa biçim mi olduğunu sorgular; Osmanlılık öykü kişilerinin ortaya koyuluşunda, yani insana bakış açısıdır. Alaturka bir toplum alaturka insanlar yaratacağı için öykücülüğümüzde ele alınan kişiler de alaturka özellikler göstermektedir. Demirtaş Ceyhun’un yazısı birtakım karışık ifadeler barındırmasına rağmen odağına öykü kişilerini yerleştiren birkaç çalışmadan biridir;

yazarın yalnızca kendi düşüncelerine değil kaynak göstererek farklı yazarların düşüncelerine yer vermiş olması da önemlidir.

1955 – 1960 yıllarında öykü yazarlarının roman yazarlarına kıyasla daha fazla olması, öykü kitaplarının romanlardan daha çok basılması ve sanat dergilerinde öyküyle ilgili kuramsal yazıların romanı geçmesi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirir. Kimi yazarların sevinçle karşıladığı öykü türünün gelişmesine kimi yazarlar şüpheyle yaklaşır. Yaşar Nabi Nayır *Varlık* dergisinin 15 Mayıs 1957 tarihli 454.sayısında yayımlanan “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu” başlıklı yazısına Türk öykücülüğünün gösterdiği gelişimi sorgulayarak başlar; on roman kitabına karşılık bir öykü kitabının yayımlandığı Fransız ve İngiliz edebiyatlarında ne yayınevi ne yazar ne de okuyucu öykü türüne önem vermektedir. Dünya edebiyat tarihlerinde yüzlerce ünlü roman yazarı varken öykü yazarları birkaç isimle sınırlıdır. Yaşar Nabi romana geçişten önce acemiliğin atıldığı bir tür olarak gördüğü kısa öykünün Türk edebiyatında ön plana çıkmasını eleştirir;

Sanatta Batı ölçülerini yeni örnek almaya başladığımız sıralarda yeni yetişen sanatçıların ileri bir teknik ve geniş bir soluk isteyen romana girmeye cesaret edemiyerek küçük hikâye alanında karar kılmalarını tabii karşılayabilirdik. Ama (...) dört başı mamur romancılar bırakmış bir edebiyatın yeniden çiraklığını yağmaya kalkışmasını açıklamak biraz zor oluyor (Nayır, 1957, s. 3).

Romanı edebiyatın temel taşı, kısa öyküyü ise küçük kulübe şeklinde tanımlayan Yaşar Nabi edebi türler arasında tercihi açıkça romandan yana kullanır. Ona göre sanatçıların roman türüne yönelmeleri için kısa öykü türü boykot edilmelidir; genç kurmaca yazarlar dergilerde şiir ve kısa öykü yayımlanmayı bırakmadıkça kalın hacimli romanlar yazamayacaktır. Öykücülüğümüzü 1940’larda etkisi altına alan gerçekçilik akımı toplumcu gerçekliği doğururken zamanla aşırıya kaçarak memleketin yalnızca çirkinliklerinin anlatıldığı öykülerin çoğalmasına yol açar.

Toplumcu gerçekliğin tam karşısında soyuta doğru bir yönelim görülür; gerçeküstücülüğün etkisinde zaman ve mekân gibi unsurların yol sayıldığı yeni bir öykü anlayışı ortaya çıkar. İlk örnekleri Sair Faik tarafından verilen yeni anlayışı kalabalık bir gruptan ziyade beş on genç öykü yazarı takip eder. Nayır’a göre öykücülüğümüzün gelişmesini engelleyen iki karşıt görüşün birleştiği tek ortak özellik belirli bir konuya sahip olan kusursuz öyküye önem vermemeleridir; “*Sosyal Gerçekçilerle*

gerçeküstücülerin birleştikleri tek nokta hep bildiğimiz, belli bir konusu olan dört başı mamur hikâyeyi küçümsemeleridir”(Nayır, 1957, s.4). Onlar O.Henry’den Maupassant’a, Pirandello’dan Çehov’a değin bütün başarılı öykü yazarlarının kaleme aldığı sıradan bir olay anlatan magazin öykülerini reddetmişlerdir.

Bir sanat eserinin yalnızca yeni olduğu için beğenilmesine karşı çıkan Yaşar Nabi öykücü ve şair arasındaki ilişkiden söz açar; bir sanatçının hem öykü hem de şiir yazması veya edebiyata şiirle başlayıp öyküde karar kılması olağandır; Sait Faik ve Kenan Hulusi gibi şair öykücüler ile Sabahattin Kudret, Necati Cumalı ve Ceyhun Âtuf gibi şiirden öyküye geçenler başarılı öyküler kaleme almıştır. Yazar edebiyatı ele geçiren kısa öykünün son yıllardaki durgunluğunun romanın gelişmesi için fırsat yaratmasını dileyerek yazısını sonlandırır. Yaşar Nabi’nin çalışmasında öykü ve roman türlerini karşılaştırarak romanın tarafında olduğu açıkça belli etmesi *Varlık* dergisinde kısa öykü türüyle ilgili yayımlanan yazıların diğer türlere kıyasla sayıca daha az olmasına yol açmıştır. Yaşar Nabi’nin aksine Salim Şengil ise öykü türüne ayrı bir önem verdiği için sahibi olduğu *Seçilmiş Hikâyeler* ve *Dost* dergilerinde kısa öyküyle ilgili önemli yazılar yayımlamıştır.

Felsefeci Cemil Sena²⁴, 1957 – 1973 yılları arasında toplam 175 sayı yayımlanan *Dost* dergisinin Ekim 1957 tarihli ilk sayısında yayımlanan “Hikâye Sanatına Dair” başlıklı yazısının girişinde sanatın niteliği ve sanat türleriyle ilgili yapılan tarif ve açıklamaların öznel olduğunu, dönemin değer yargıları ile toplumun zevklerine göre değiştiğini belirttikten sonra Alman filozof Hartmann’ın sanat türleriyle ilgili görüşlerine yer verir; Hartmann’a göre öykü ve roman türleri okuma şiirinin alt türleridir; öykü ve okunma oranları bakımından birbirinden farklı olmasına rağmen aynı değeri karşılamaktadır. Cemil Sena 20.yüzyılın ikinci yarısında yalnızca öykü türüne odaklanan bir kuram olmadığından söz açar; öykücüler kendi sanat görüşlerini öykülerinin ön sözlerinde, dergilerde veya çeşitli toplantılarda dile getirirken öykü türünün teknik ve yöntemlerini çoğu zaman görmezden gelmiştir. Cemil Sena çalışmasında öykü ve roman türlerini karşılaştırarak şu açıklamaları yapar;

²⁴ Felsefe, pedagoji, eleştiri, düşünce, psikoloji, sosyoloji, estetik ve edebiyat alanlarında çalışmaları bulunan çok yönlü bir aydın olan Cemil Sena Ongun çalışmalarında soyadını kullanmayı tercih etmediği için tezimiz boyunca Cemil Sena olarak ele alınacaktır.

Hakikatte, hikâye bir kısa romandır, bir dostun anlattığı fıkralar nev’inden bir kısa serüvendir. Roman ise, bir hayatın sürekli analizini ihtiva eden olaysal (phenomenale) bir tarihtir. Hikâyeler çoğu zaman bir defa okunur ve atılırlar; romanlar ise gerek hacimleri, gerek değerleri itibariyle birçok defa okunur ve okutulmak için saklanır (Cemil Sena, 1957, s. 20).

Cemil Sena kısa öykü türü ile roman arasındaki temel farkı içeriğin yanı sıra okuyucunun okuma sayısı ile açıkladıktan sonra bu farkların bir türün diğerine üstünlük sağlayamayacağını belirtir; okuyucunun romanı pek çok kez, öyküyü ise yalnızca bir kez okuması romanın öyküden daha değerli olduğunu göstermez; en çok beğenilen eserlerin en az okunduğunu düşünen insanlar da vardır. Öykünün okunma sayısı yayımlanma şekliyle de ilişkilidir; dergi sayfasında unutulmuş bir öykü metni okunmazken şiir niteliği yüklenerek kitap halinde basılan bir öykü metni defalarca okunabilir. Cemil Sena’ya göre 1950’li yılların öyküsü hem teknik açıdan romandan farklıdır hem de yazılması için uğraş gerekir;

Zira her hikâye yoğunlaşmış bir romandır. Bir hikâye sulandırıldığı vakit bir roman olur. Hikâyede artist, bütün dikkatini hayatın en orijinal gerçeğini yakalamaya ve onu sulandırmamaya çalışmak zorunda olduğundan, romancıdan daha az özgürlüğü vardır (Cemil Sena, 1957, s. 20).

Cemil Sena öykü yazarı ile roman yazarının insana, topluma ve doğaya bakış açılarının da birbirinden farklı olduğunu belirtir; romancı geniş bir panorama çizerken öykücü hacim sınırından dolayı sayısız konulardan yalnızca birini büyüteç tutarak ele almak zorundadır. Mantık ölçüsüne bağlı kalma mecburiyeti bulunmayan öykü yazarı metnini alışlageldik düzenden koparak beklenmeyene yöneltebilir; okuyucuyu anidenlik ve şaşırtıcılıkla baş başa bırakabilir. Cemil Sena’ya göre her öyküde sanat niteliği bulunmadığı gibi her öykü yazanda da öykücü niteliği bulunmamaktadır.

Edebiyat tarihlerinde öykücülüğüyle ön plana çıkmış olan yazar sayısı çok azdır. Öykü türünün kısırlığı ve baskısından bunalan yazarlar çoğu zaman daha özgür hareket edecekleri romana geçmektedir. Cemil Sena’ya göre bir öykü yazarında başarı ölçütü şöyle olmalıdır; *“Bir hikâyecinin bugünkü başarısı, okuyana az zaman kaybettirmesinden veya çok zaman kazandırmasından değil, tersine olarak çok zamanı az zaman içinde ve estetik bir dekorla yoğunlaştırabilmesindendir”* (Cemil Sena, 1957, s. 21). Cemil Sena hızın her alanda ön plana çıktığı 20.yüzyılda büyük aynalar yerine küçük aynalardan zevk

alan insanların kısa zamanda roman yerine öykü türüne öncelik vereceğini belirterek yazısını tamamlar. Cemil Sena'nın yazısı kısa öykü türünün yoğunluk, konu, hacim, anlatım biçimi ve dil gibi çeşitli ölçütlerine değinen kapsamlı çalışmalardan biridir.

Türk öykücülüğü 1960'lara doğru geleneksel çizgisinden hızla uzaklaşırken konu ve olay gibi unsurlar görmezden gelinmeye başlanır. Gazeteci yazar Özdemir Hazar, 1957 – 1977 yılları arasında toplam 240 sayı çıkan *Yelken* dergisinin Mart 1958 tarihli 14.sayısında yayımlanan “Hikâyede Konu ve Şekil” başlıklı yazısında biçiminin konunun yerine geçmesini eleştirir. Hazar'a göre genç öykü yazarlarının biçim bütünlüğüne odaklanarak konuyu geri plana itmesi öykü metnini değiştirmiştir; *“Konunun kaybolması okuyucu üzerinde şekil bütünlüğüyle orantılı olarak ortaya yepyeni bir konu meydana çıkarıyor”* (Hazar, 1958, s. 5).

Türk edebiyatında son yıllarda gerçek ve biçimin birbirine karıştığı öykü örneklerinin kaynağı Amerikan edebiyatıdır. Yazar ve okuyucunun iş birliği halinde olduğu Amerikan edebiyatında Amerikan halkı yaşamın hızı içinde kalın hacimli metinler okumak istemediği için Hemingway ve Steinbeck gibi yazarlar konu yerine biçime odaklanan öykü ve romanlar kaleme almıştır. Kurmaca yazarların öykü kişilerle ilgili ayrıntı bilgi vermekten kaçınmasıyla özgür bırakılan okuyucu zayıf konulu öyküyü istediği gibi yeniden şekillendirme imkânı kazanır. Hazar, kısa öykünün Amerikalı okuyucunun iç güdülerine seslendiği tercih edildiğini belirttikten sonra Türk öykücülüğüne yönelir. Hazar'a göre Türk okuyucusu Amerikan okuyucusundan farklı olduğu için biçim konusunda dikkatli olmak gerekir;

Bizde şekil üzerinde dururken okuyucuları düşünmemiz icap eder. Zaten çok az olan okuyucu kitlesi karşısına çıkarken onları ayırtmak veya gücendirmemek lazım. Bizim okuyucumuz okuyacağı sanat eserinde kendisine bir şeyler versin ister. Diğer okuyucular gibi gelip geçti bir okuma kanısında değildir (1958, s. 5).

Özdemir Hazar'ın çalışması, Türk okuyucu kitlesinin biçimi konuya tercih eden modern kısa öykü türüne yaklaşımını göstermesi açısından önemlidir; ayrıntılı bilgi ve açıklamadan kaçınarak belirsizliği ön plana çıkaran kısa öykü türü okuyucuya büyük bir sorumluluk yükler. Türk okuyucu kitlesi ise geleneksel öykü metinlerinin getirdiği alışkanlıkların etkisiyle yazardan bilgi almaya ihtiyaç duyar. Hazar, öykü metinlerinde

konu yerine biçimin önemsemesiyle öykü yazarlarının herhangi bir güçlük gerektirmeyen basit eserler vermesinden endişe eder. Resim ve tiyatro türlerinde de biçim konuya üstün tutulmaktadır ancak zayıf konu ve taklit biçim bilhassa öykü türü için tehlikelidir. Hazar son yıllarda çok önem verilen biçimin geçmiş yıllardaki karşılığının üslup olduğunu belirterek yazısını tamamlar.

Türk kısa öykücülüğü sürekli bir değişim halindedir; 1950'lerin başı ve ortalarında büyük bir gelişme kaydederek hem kurmaca örnekleri hem de kuramsal yazılarında büyük bir artışın gözlemlendiği kısa öykü 1950'lerin sonlarında ihtişamını kaybetmeye başlar. 1957 – 1958 yılları arasında yayımlanan kısa öykü sayılarının önceki yıllara kıyasla azaldığı kuramsal yazılarda da tekrarlanır. Öykü ve roman türlerinde pek çok eseri bulunan Tarık Dursun K. *Dost* dergisinin Mayıs 1958 tarihli 8.sayısında yayımlanan “Karalamaca: Küçük Hikâyenin Başına Gelenler” başlıklı yazısında Alangu’nun kısa öykü yazarlarıyla ilgili düşüncelerine değindikten sonra şu açıklamaları yapar;

Küçük hikâyenin ustaları, geçen yıllar bir yana, bir-iki yıldır susuyorlar. Hikâyeyi boşladıkları belli. Küçük hikâye bir köşelere itildi kaldı orda. Giderek, gözden düşüyor. Yeni girenler bile, hikâyeyi küçümsüyorlar, romanı, ille de romanı denemeye girişiyorlar (1958, s. 36).

Tarık Dursun K, kısa öykü türünün son yıllarda itibarını kaybederek ihmal edildiği, roman türüne ise ilginin arttığını belirttikten sonra hiç öykü örneği vermeden nasıl roman yazılacağını sorgular. Ona göre kalem alışkanlığı kazanmak için öykü türünde örnek verilmelidir. Tarık Dursun edebiyatımızda romanın kısa öyküye üstünlüğünü savunarak Kemal Tahir’i örnek gösterenlere öykü türünde başarılı olduğu halde romana geçince gücünü kaybeden Orhan Kemal ve Yaşar Kemal’i örnek verir.

Kısa öykü türü her zaman diğer türlerle mücadele halinde olmuştur; bir süre şiirle yarıştıktan sonra romanla karşılaşarak bir köşeye itilen kısa öykü türü kısa bir zamanda önemini kaybederek unutulmamalıdır. Bu dönemde kısa öykü türünden romana geçen yazarlarla kalem alışkanlığı kazanmadan roman yazmaya yeltenen yazarların başarılı olduğu söylenemez; Kemal Tahir’in romanları, öykülerinin genişletilerek güçlendirilmiş halinden ibarettir. Yıldırım Keskin, Fikret Arıt, Şahap Sıtkı’nın romanları ise bütünlükten uzak ve gereksiz sözcüklerle doludur. Tarık Dursun kısa öykünün son yıllarda ihmal edilmesinin sorumlusu olarak yayıncıları görür. Ona göre yayıncıların roman yayımlama

arzusu kurmaca yazarı kısa öyküden uzaklaştırarak romana yönlendirmektedir. Tarık Dursun'un yayıncılarla ilgili açıklamaları benzer yıllarda batılı kuramsal yazılarda da tekrarlanmıştır;

Edebiyatımıza, yazarlarımızdan, eleştirmecilerimizden çok, artık basıcılarımız yön veriyor. Bu yıl ne dilediler, roman mı? Roman yayınlıyorlar. Yazarlarımızı da roman yazmaya zorluyorlar. Küçük hikâyeyi bırakanlarımız, romana geçenlerimiz bu zorunluk karşısında duramayan kişiler (1958, s. 37-38).

Kısa öykü türünde son yıllarda gözlemlenen durgunluk farklı yazarların da dikkatini çeker; öykü, roman ve masal türlerinde eserleri bulunan Erdoğan Tokmakçioğlu, 1951-1952 ve 1956-1959 yılları arasında toplam 255 sayı çıkan *Pazar Postası* dergisinin 8 Haziran 1958 tarihli 23.sayısında yayımlanan “Kısa Hikâye Buhranı” yazısında, Tarık Dursun’a da gönderme yaparak gerçekten bir buhran olup olmadığını sorgular. Küçük hikâyeye terimi yerine kısa hikâyeye terimini kullanarak Kenan Halet’i anımsatan Tokmakçioğlu yazısının henüz girişinde bir kısa öyküde herhangi bir durgunluk olmadığını dile getirir; “*Bize göre geniş anlamda bir kısa hikâyeye buhranı yoktur. Çünkü, sayı bakımından ele alınacak olursa, son bir kaç yıl içinde yayınların adedi bundan önceki yıllara göre bir hayli fazladır*” (1958a, s.11).

Tokmakçioğlu yazısında Türk edebiyatında son yıllarda kısa öykü durgunluğu olduğu yanlış algısının sebepleri üzerinde durur; edebiyatımızda fazla değer atfedilen kısa öykünün batıyla eşit seviyede olduğu inancı, bu inancı yansıması olarak kısa öykü örneklerinin giderek çoğalması, kısa öykünün kolay yazıldığı düşüncesi, yayımcıların kısa öykü kitapları basmaktan kaçınması, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi yazarların kısa öyküden uzaklaşması, yeni kuşak öykü yazarlarının az sayıda eser yayımlamaları. Tokmakçioğlu sıraladığı sebepler yüzünden durgunluk olduğu düşünülen kısa öykü türünde asıl sorunu yayımlanan öykülerin niceliğinden ziyade niteliğinde görür; “*Ortada bir kısa hikâyeye değil ‘iyi hikâyeye’ buhranı vardır*” (Tokmakçioğlu, 1958a, s.12).

1955’ten sonra yayımlanan kısa öykü örnekleri sayıca fazla olmalarına rağmen edebi değer bakımından ne Sait Faik Abasıyanık’ın ne de Sabahattin Ali’nin öykülerine ulaşmıştır. Tokmakçioğlu kısa öykü buhranı algısının sebeplerini ünlü yazarların kısa öykü türünü bırakarak roman türüne yönelmeleri, dergi sayfalarında yeni yazarlara ait

öykülerinin çoğalmas ve yayınevlerinin öykü kitabı yayımlamadaki isteksizlikleri şeklinde sıralamaya devam ettikten sonra yeni kuşak öykücülerin henüz kendi içlerindeki yarışı tamamlamadıkları için önceki kuşakla yarışlarının henüz başlamadığı bildirerek yazısını tamamlar.

Tokmakçioğlu kısa öykü türünde buhran olup olmadığını sorguladığı yazısından sonra *Pazar Postası* dergisinin 22 Haziran 1958 tarihli 25.sayısında yayımladığı “Hikâye Üzerine Konuşmalar” başlıklı yazısında genç kuşak öykücülerinden olduğu belirtilen A ve B isimlerindeki iki kişinin karşılıklı konuşmasından yola çıkarak öyküdeki konu ve dil unsurlarını tartışmaya açar. Yazıda ilk önce konusuz öykünün olup olmayacağı sorgulanır. B kişisi konusuz da öykü yazılabileceğini düşünürken A kişisi karşı çıkar;

Konusuz hikâye olmaz gibime geliyor. Hikâyeci bir olayı, bir kimseyi, bir şey’i anlatmalıdır bence... Hikâyenin bir başı, düğüm noktası, ya da noktaları, bir bitişi, sonucu olmalıdır. Yoksa insan hikâye ile düz-yazıyı ayırtmakta güçlük çeker (1958b, s.11).

Konu ile olay örgüsünün varlığını savunan yazar konusuz bir öykü metninin diğer düzyazı türleriyle karıştırılacağından endişe eder. Tokmakçioğlu endişeleri gidermek için içinde öykü özü barındıran metinlerin konusuz olsa bile öykü türüne ait olduğunun anlaşılacağını dile getirir. Konunun yalnızca olay, insan veya gözlem gibi unsurlardan ibaret olduğu algısı yanlıştır; ağlayış, umut, bekleyiş gibi somut veya somut kavramlar da bir öykü konusu yaratabilir. Bu tür kavramlara odaklanan öyküler konusuz sıfatıyla yaftalanmamalıdır.

Tokmakçioğlu konudan sonra A ve B kişileri aracılığıyla genç kuşak öykü yazarlarındaki dil kullanımına yönelir. Öz Türkçe dil konusunda ortak görüşü olan genç öykücü nesli arasında aşırıya kaçarak metnini uydurma sözcüklerle dolduran yazarlar vardır. Küçük bir okuyucu kitlesine hitap eden bu yazarlar uydurma sözcüklerle yüklü dili amaç haline getirdikleri için kaleme aldıkları metinler deneme türüne yaklaşır; “(...) yazar bir araç olan dil’i bir amaç haline getirince, yazar olmaktan çok dilci durumuna düşüyor. Yazılan da hikâyeden, şiirden, romandan çok dil üzerinde kaleme alınmış bir deneme yazısı oluyor” (1958, s. 11).

Tokmakçioğlu yazısında öz Türkçeci anlayışa sahip genç kuşak öykücülerinin gelecek nesillere kalma ihtimali düşük olduğunu belirterek kalıcılık konusuna da değinir. Anlaşılabilirlik ve kalıcılık birbirlerini pekiştirir; Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin gibi şairlerin süslü dilleri 1950'lerin ortalarında anlaşılmadığı için anımsanmazken Karacaoğlu ve Pir Sultan Abdal'ın tertemiz dilleriyle yarattığı şiirleri yıllar geçse bile bellekte kalmayı sürdürür. Tokmakçioğlu genç öykü yazarlarının uydurma sözcüklerden kaçınarak halk şairlerinin dil düzenini benimsemeleri gerektiğini belirterek yazısını tamamlar. Erdoğan Tokmakçioğlu'nun *Pazar Postası* dergisinde yayımladığı yazılar kısa öykü türünün hem Türk edebiyatındaki 1950'lerde gelişimini gösterdiği hem de genç kısa öykü yazarlarının konu ve dil unsurlarına yaklaşımlarını ele aldığı için çift yönlü bir önem sahiptir.

1955 – 1960 yılları boyunca öykü türüyle ilgili yazıları sürdüren Muzaffer Erdost *Pazar Postası* dergisinin 29 Haziran 1958 tarihli 26.sayısında yayımladığı “Bir Hikâye Anatomisi Kurmak” başlıklı yazısında mevcut öykü eleştirilerinin bir eleştirisini yapar. Erdost öykü metninin gerçeğe uygun olup olmadığıyla sınırlanan güncel öykü eleştirilerinin konu, biçim ve anlatım gibi öykü türünün en önemli unsurlarını görmezden geldiğini düşünür. Yayımlanan eleştiri yazıları öykünün niteliğini ortaya çıkarmaktan çok uzak olduğu için Türk öykücülüğü birtakım karışıklıklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Erdost'a göre eleştiri insanın düşünmesi ve araştırmasına yol gösterirken öykü eleştirisi de çeşitli faydalar sağlar; “ (...) hikâyeyi anlatmaktan çok, hikâyeye dayanarak kafamızı işletmelidir. Bir hikâyenin teşhisi, bazı teşhis yöntemlerini bize öğretecektir. Bir meseleye nasıl, nereden bakılacağını öğretecektir” (1958, s. 8).

Erdost yazısında eleştiri türünün yanı sıra eleştirmen üzerinde de durur; başarılı bir eleştirmenin kapsamlı bir bilgi ve kültür birikimi ile zekâ ve sezgi gücüne sahip olması gerekir. Sokrates ve Sartre gibi eleştirmenler okuyucunun yeni bakış açıları kazanmasını, yeni değerlendirme ölçütleri geliştirmesini sağlamıştır. Türk edebiyatında ise henüz bir öykü kültürü ile öykü anlayışı olmadığı için öykü türünün niteliği belirlenememiştir; eleştirmen ve yazarların öykü bilgileri zayıf ve eksiktir. Erdost bir insanın anatomisini bilmeden hastalığının teşhis edilememesi gibi bir öykü anatomisi kurmadan öykü sorunlarının teşhis edilmeyeceğini dile getirerek yazısını tamamlar. 1950'lerin sonunda

öykü türündeki eksikliklerin yanı sıra öykü eleştirilerindeki eksiklikler de çalışmalara konu alınmaya başlar; öykü eleştirileriyle ilgili çoğu zaman olumsuz bir tablo çizildiği gözlemlenir.

Çeşitli dergilerde edebiyatın farklı alanlarında eleştiri yazıları kaleme alan Cemalettin Aykın, *Pazar Postası* dergisinin 19 Ekim 1958 tarihli 42.sayısında yayımlanan “Hikâyeyi Tanımlama Zorunluluğu” başlıklı yazısında kısa öykü tarihini ele alırken kısa öykü eleştirilerinden de bahseder. Aykın yazısına Türk kısa öykücülüğünün henüz batı seviyesine ulaşamadığını belirterek başlar; “*Gerçek ölçüleriyle küçük hikâyenin, bizde, Edebiyatı Cedideyle başlayan, kısa bir tarihçesi var. Batının bu alandaki ilerleyişini uzunca bir süre geriden izliyoruz. Çeviriler, benimsenen yeni akımlar, arayışlar bu açığı kapatamıyor*” (1958a, s. 10).

Aykın’a göre 1950’lerin sonunda dağınık ve sorumsuz bir görünüm sergileyen kısa öykü türünün gelişiminin gözlemlenebilmesi için tanımlama, sınırlama ve tespitler yapılması gereklidir ancak ne öykü eleştirmenleri ne de öykü yazarlarında böyle bir girişim gözlemlenmez, eleştirmenler kuramsal sorunlara ilgi göstermez, yazarlar öykülerinin temellerini anlatmaktan kaçınır. Oysa Türk öykücülüğü temel sorunları üzerinde yeterince durulmadığı için durgunluk yaşamaktadır; bilimsel yargılardan uzak bireysel ölçütlerle dolu tespitler yüzünden öykü türü kaybolma tehlikesi taşır. Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali ve Sait Faik gibi büyük yazarların öykü türünün sorunlarıyla ilgili verdiği ipuçları 1950’lerde yeterince iyi değerlendirilememiş, herhangi bir bütünlüğüne varılamamış, öykü türünün sınırları ve imkanları belirlenememiştir. Aykın dönemin öykü eleştirmenlerini şöyle eleştirir;

eleştirmecilerden bize, yazarlarla, yapıtlarıyla, çevreleriyle ilgili, tek yönlü yargılardan başka bir şey kalmadı. Yazarların kişilikleri dışında, bizi hikâyenin temel öğeleri, soruları üzerinde düşündürecek, hikâyenin ana çizgilerini belirtecek çalışmaları yıllardır bekliyoruz (1958a, s. 10).

Aykın öykü eleştirmenleriyle ilgili düşüncelerinden sonra öykü türünün diğer türlerle olan ilişkisinin henüz çözüme kavuşturulmadığından söz eder; öykünün röportaj, masal, fıkra ve şiir gibi türlerle ilişkisi, benzerlik ve farklılıkları üzerinde durulmamıştır. Öykünün yalnızca sınırlarının değil süre, olay, cümle, tema ve dil gibi diğer unsurlarının tespit

edilmesi eksik kalmıştır. Aykın, *“Hikâyenin değişmiyen yönlerini aramak, onu sağlam temeller üzerine oturtmak zorundayız”* (1958a, s.10) ifadesiyle öykünün bireysel yargılardan uzaklaşarak bilimsel ölçütler kazanmasının gerekli olduğu belirterek yazısını tamamlar. Erdost gibi Aykın da Türk edebiyatındaki öykü eleştirilerinin öznelliği ve eksikliği üzerinde durarak öykü türüne ait önemli pek çok unsurun henüz ele alınmadığını dile getirir.

Aykın öykü eleştirileriyle ilgili yazısından birkaç sayı sonra *Pazar Postası* dergisinin 9 Kasım 1958 tarihli 45.sayısında yayımlanan *“Hikâyenin Öğeleri”* başlıklı yazısında öykü türünün temel ve yardımcı unsurları üzerinde durmuştur. Aykın yazısının girişinde sanat akımlarından söz eder; bireysel ilişkilerin değişimiyle sanatçının gerçekleri aktarma için farklı imkânlar araması yeni sanat akımlarını ortaya çıkarır. Her yeni sanat akımıyla birlikte sanat türlerinin kimi unsurlarında birtakım değişimler gözlemlenirken kimi unsurlar da değişikliğe uğramadan aynı kalmaya devam eder. Sanat türleri akımların yüklediği unsurlar haricinde değişmeyen unsurlarla tanımlanabilir. Aykın’a göre öykü türü için özü koruyan, temel unsurlardan oluşan bir tanımlama yapılmalıdır; *“Ayrıntılar içinde öz olanı yitirmene, temel öğelerden bir tanımlamaya ve ana sorunlara gidebilmek için hikâyeyi de bu açıdan incelemek gerekiyor”* (1958b, s. 12)

Öykü türünün anlamına, temel ve yardımcı unsurlarına göre birbirinden ayrılmasının gerekliliğini belirten Aykın, Türk öykücülüğüyle ilgili çeşitli eleştirilerde bulunur. Öykücülüğümüzün öykü unsurlarını inceleyen ayrıntılı çalışmalardan yoksun olması yalnızca genel gözlemlerle yetinmeye mecbur bırakır. Tanzimat Dönemi ve Servet-i Fünun Dönemi’nde karşılaştığımız ilk öykü yazarlarımızın metinlerinde kuruluş ve biçim gibi unsurlarının rastgele kullanıldığı tespit edilmiştir ancak değişen ve değişmeyen unsurlar öykü türü açısından değerlendirilmemiştir. Aykın çalışmasının devamında bir öykü yazarının olay, zaman, mekân, konu, olay örgüsü gibi unsurları kullanarak eserini nasıl oluşturduğundan bahsettikten sonra öykü türünün geçirdiği değişim üzerinde durur. Geçmiş yılların öyküsü ile 1950’lerin öyküsü arasındaki en temel fark öykü unsurlarının özellikleri ile özelliklere yüklenen önemin değişmesiyle ilgilidir;

Eskiden zorunluluk olmadıkça bütünlüğü bozulmamıya çalışılan olay ve yer bölünmüştür. Konunun sert, kesin çizgilerle, plânlı olarak verilmesi anlayışından, dağınık yaşantıların anlatımına, çağrışımlardan yararlanmaya doğru bir kayma olmuştur. Artık olayların kesintisiz bir sıralanışı yerine seçimi ve bağlanması vardır. Gerçekleri olduğu gibi canlandırma anlayışını savunanlar azalmıştır (Aykın, 1958b, s. 12).

Aykın'ın geçmiş ve bugünün öykülerini göz önünde bulundurarak yaptığı kıyaslama geleneksel öykü ile modern kısa öykü arasındaki farkları gösterir; olay ve mekân unsurlarının bütünlük yerine parçalı bir yapı göstermesi, önemini ve keskinliğini kaybeden konunun çağrışımlara yaslanması, olay örgüsünde giriş – gelişme – sonuç düzeninin bozulması, gerçeğin değil gerçeğin uyandırdığı hislerin ön plana çıkması gibi birçok unsur modern kısa öykünün temel ölçütleri olarak karşımıza çıkar.

Aykın'a göre geçmişten bugüne değin değişmeyi sürdüren konu, olay ve mekân öykünün yardımcı unsurları; herhangi bir değişikliğe uğramadan aynı kalan tema, süre ve diyalektik ilişki ise öykünün temel unsurları olarak ifade edilebilir. Yazar bireysel eğilimler ile aykırı örnekler birtakım zorluklar bulunmasına rağmen tanımlama ve sınırlama gibi kuramsal çalışmaların yapılmasının faydalı olduğunu belirterek yazısını tamamlar. Aykın'ın kısa öykü türünün temel ve yardımcı unsurlarını ele aldığı çalışması dönem şartlarına göre oldukça yenilikçidir; önceki dönemlerde kısa öykü unsurlarıyla ilgili böyle bir sınıflandırmaya gidilmemiştir.

Önceki dönemlerde olduğu gibi 1955 – 1960 yılları arasında da öykü incelemelerini konu alan yazılarda Türk birtakım kuramsal bilgilere yer verilmiştir. Hikmet Dizdaroğlu, *Türk Dili* dergisinin 1 Mayıs 1959 tarihli 92. sayısında yayımlanan “Ahmet'in Kuzuları” başlıklı yazısında Samim Kocagöz'ün *Ahmet'in Kuzuları* (1958) öykü kitabını incelemeye başlamadan önce kısa öykü türüyle ilgili önceki yıllarda yapılan tartışmalardan söz eder; Atatürk Dönemi'nde *Hayat* dergisinde Nahit Sırrı Örik, İbrahim Necmi Dilmen ve Kenan Halet arasında öykü türünün çeşitleriyle ilgili tartışma yaşanmıştır. Nahit Sırrı'nın roman, büyük hikâye ve küçük hikâye şeklindeki tür sınıflandırması, İbrahim Necmi ve Nahit Sırrı tarafından kabul edilmeyerek eleştirilmiştir.

Samim Kocagöz'ün öykü kitabı için tanıtım yazısı yayımlayanlara göre kitapta iki büyük hikâye, üç küçük hikâye bulunmaktadır. Tür sınıflandırması için Nahit Sırrı'nın sayfa sayısı ölçütlerini kullanan Dizdaroğlu, Kocagöz'ün kitabındaki öykülerin Nahit Sırrı'nın verdiği sayfa sayısı ölçütleriyle uyuşmadığını dile getirir. Nahit Sırrı *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* (1933) başlıklı çalışmasında küçük hikâyenin en fazla 25 sayfa, büyük hikâyenin ise en fazla 60 sayfa olabileceğini belirtmiştir. Kocagöz'ün büyük hikâye olarak adlandırılan en uzun hikâyesi ise 23 sayfayı geçmemektedir. Dizdaroğlu, kurmaca örneklerle uyum sağlamadığı için tür sınıflandırması girişimlerini gereksiz bularak öykünün alt türlere ayrılmasına karşı çıkar;

Boş ve temelsiz uğraşmalar bunlar, Türkçede romandan sonra hikâye gelir, büyüğü – küçüğü, uzun – kısası hikâye adını taşır. Sayfa sayısı roman hacmini almadıkça, hikâyenin özünü değiştirmez (1959, s. 470).

Türkçede yalnızca öykü ve roman şeklinde iki tür sınıflandırma yapılabileceğini belirten Dizdaroğlu'na göre roman boyuta ulaşmayan bir metnin öykü olarak nitelendirmesi gerekir; sayfa sayısının çok veya az olması öykünün özünü etkilemeyeceği için büyük öykü – küçük öykü, kısa öykü – uzun öykü şeklinde sınıflandırmanın bir manası yoktur. Dizdaroğlu öykü türünün sınıflandırmasıyla ilgili görüşlerinden sonra *Ahmet'in Kuzuları* kitabındaki öyküleri içerik ve biçim açısından incelemeye tabii tutar. Kocagöz öykülerini belirli bir plan doğrultusunda alt bölümlere ayırmıştır. Dizdaroğlu'na göre ise bir romanın farklı alt bölümlere ayrılması olağanken öykü türünde böyle bir yöntem gerek yoktur.

Olay öykücülüğünü savunan Dizdaroğlu okuyucunun bir öyküyü yalnızca olay unsuru için okuduğuna düşünür. Öyküde sonuç bölümü önemlidir; sonuç bölümünün okuyucu tarafından tahmin edilmemesi gerekir. Okuyucuyu şaşkınlığa uğratacak şaşırtıcı ve kapalı sonlu öyküleri daha başarılı bulan Dizdaroğlu, Kocagöz'ün dil ve anlatımındaki dağınıklık ve rahatlığı eleştirerek yazısını tamamlar. Onun "*Hikâyenin sadece vaka ve sorunlardan ibaret olmadığı, iyi bir anlatımın temel şart sayılması gerektiği inancına vardığı gün, hikâyeciliğinin tam kıvamını bulacağını*" (1959, s.472) ifadesi yalnızca Kocagöz için değil Türk öykücülük tarihindeki pek çok öykü yazarı geçerlidir.

1870'lerden itibaren Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım gibi yazarlar tarafından tanımlanmaya çalışılan öykü türü Servet-i Fünun

Dönemi'nde Halit Ziya Uşaklıgil ve II. Meşrutiyet Dönemi'nde Ömer Seyfettin'in öykü örnekleriyle aracılığıyla romandan koparak bağımsız bir tür halini alır. Atatürk Dönemi'nde tartışmaya açılan kısa öykü ve uzun öykü türleri 1950'lerin başıyla birlikte farklı iki alt tür olarak kurmaca örnekler ve kuramsal yazılarda karşımıza çıkar ancak Dizdaroğlu'nun 1959 yılında yayımladığı inceleme yazısı kısa öykü ve uzun öykü türleri arasındaki ayrımın halen netleşmediğinin göstergesidir. Dizdaroğlu'nun öyküyü alt türlere ayırmanın yanlış olduğu inancı farklı yazar ve eleştirmenler tarafından da paylaşılmaktadır. Türk edebiyatında 1870'lerden 1960'lara değin önemli gelişmeler kaydeden kısa öykü türü 1960'tan sonra da tartışılmayı sürdürmüştür.



2. BÖLÜM

KISA ÖYKÜ KURAMI

2.1. TANIM – KÖKEN – TARİHÇE

Kısa öykünün birçok tanımı vardır. Geçmişten günümüze değin kısa öykü kuramıyla ilgilenen her araştırmacı kendi bakış açısına göre tür tanımlaması yapmaya çalışır. 19.yüzyılda Edgar Allan Poe ile başlayan kısa öykü türünü tanımlama girişimleri 21.yüzyılın ortalarına kadar devam eder. Kısa öykü türünün ilk kuramcı olarak kabul edilen Edgar Allan Poe çağdaşı Nathaniel Hawthorne’un öykü kitabı için yayımladığı “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” (1842) başlıklı yazısında roman türü ile karşılaştırdığı kısa öykü türünün ayırt edici niteliklerini sunarken farkında olmadan türün ilk tanımını yapmış olur;

Sıradan bir roman, uzunluğundan dolayı (...) sakıncalıdır. Tek oturuşta okunamadığı için bütünlükten sağlanan muazzam güçten kuşkusuz mahrum kalır. Okuma duraklamaları sırasında araya giren dünyevi ilgiler, eserin etkisini az ya da çok ölçüde değiştirir, bozar ya da etkisiz hale getirir. (...) Kısa öyküde ise yazar, ne olursa olsun amacının tamamını gerçekleştirme olanağına sahiptir. Okuma saati boyunca okuyucunun ruhu yazarın kontrolündedir. Yorgunluk veya kesintiden kaynaklanan dış etkiler yoktur (Poe, 1994, s. 61).

Poe’nun türler arası karşılaştırmasından yola çıkarak kısa öykü tek oturuşta okunabilen etki birliği ile bütünlüğe sahip kısa bir düzyazı türüdür şeklinde tanımlanabilir. Poe’nun tanımı uzun yıllar boyunca ufak değişikliklerle tekrarlanarak varlığını sürdürür; Brander Matthews, *Philosophy of the Short-story / Kısa-Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı çalışmasında kısa öykü tanımını, “*Kısa öykü tek bir etkidir, eksiksiz ve kendi kendine yetemdir*” (1901, s.17) şeklinde yaparken J. C. Lawrence, “*A Theory of the Short Story/ Bir Kısa Hikâye Kuramı*”nda²⁵ (1917) “*Kısa hikâye bir oturuşta anlatılabilecek veya okunabilecek kadar kısa bir hikâyedir*” (1989, s.207) şeklinde bir tanımda bulunur.

²⁵ J. C. Lawrence’ın “A Theory of the Short Story” başlıklı yazısı, Lale Demirtürk’ün çevirisiyle 1989 yılında Türk Dili dergisinin 454. sayısında “Bir Kısa Hikâye Kuramı” başlığıyla yayımlandıktan sonra *Hece Öykü* dergisinde Ayşe Demir’in çevirisiyle 2016 yılında “Kısa Öykü Kuramı” başlığıyla 3 bölüm halinde yayımlanmıştır.

Kısa öykü türünün kısalık, etki birliği ve bütünlük özelliklerini ön plana çıkaran ilk tanımların ardından eleştirmen ve yazarlar farklı tanımlara yönelir. Elizabeth Bowen *The Faber Book of Modern Stories* (1937) başlıklı kitabının girişinde türün ortaya çıktığı dönemi öne çıkararak 20.yüzyıla ait genç bir sanat olduğu üzerinde durur (1947, s.7). Kısa öykü türüne yapısalcı bakış açısıyla yaklaşan Susan Lohafer ise kısa öykünün yeni bir sanat olmasına rağmen yazının en eski sanatsal biçimlerinden doğan bir tür olduğunu belirtir; Poe, Gogol ve Turgenyev gibi yazarlar masalların fazlalıklarını atıp kırparak yeni bir biçim kazandırmıştır (1983, s.8)

Bernard Begonzi için kısa öykü indirgemeci bir türdür; insan deneyimini bir süzgeçten geçirip yenilgi ve yabancılaşma gibi unsurlara indirger. Alberto Moravia kısa öyküyü romanla karşılaştırarak tanımlar; temel bir tür olan kısa öykü romandan daha saf, daha lirik ve daha yoğunlaştırılmış bir sanattır. Güney Afrikalı kısa öykü yazarı Nadine Gordimer kısa öykü ile şiir arasında ilgi kurar; şiire daha yakın olan kısa öykü özelleştirilen ustalığa sahip bir biçimdir. Gullason da modern yazarların kullandığı tekniklerin kısa öyküyü şiire yaklaştırdığını düşünür. İngiliz kısa öykü yazarı V.S. Pritchett, türün arılaştırma özelliği üzerinde durur; kısa öykü gereksiz açıklamayı veya yanlış bir paragrafı kabul edemeyecek kadar damıtılmış bir türdür (Salman, Hakyemez, 1997, s.10-11).

Bütün edebi türler gibi kısa öykü türü de kaleme alındığı döneme ve yazarın bakış açısına göre değişen farklı tanımlara sahiptir; her bir eleştirmen ve yazar tarafından farklı bir noktası öne çıkarılarak tanımlanma gücü vardır. Kısa öykünün ‘kurmaca bir düzyazı türüdür’ veya ‘uzun olmayan öykü türüdür’ şeklindeki özelleştirmeden uzak yuvarlak ifadelerin dışında daha net ve belirgin bir tanımının yapılabilmesi için türle ilgili üzerinde durulması gereken birtakım sorunlar mevcuttur; kısa öykünün kökeni, diğer türlerle akrabalık ilişkisi, türler arası benzerlik ve farklılık gibi konuların açıklığa kavuşturulması tanımının yapılmasını kolaylaştıracakken belirsizliklerin günümüzde dahi varlığını sürdürmesi kapsamlı bir tanımın yapılmasına engellemektedir.

Tanım konusunda ortak bir fikir birliğine varamayan eleştirmen ve yazarlar kısa öykünün kesin bir tanımının yapılamayacağı konusunda hemfikirdir. Amerikalı akademisyenler

James E. Miller ve Bernice Slote *The Dimensions of the Short Story: A Critical Anthology / Kısa Öykünün Boyutları: Eleştirel Bir Antoloji* (1964) başlıklı çalışmalarının “Notes on Short Story/Kısa Öykü Üzerine Notlar” bölümünde hiçbir tanımın kısa öykü türü için kalıcı olmadığından bahseder. Kısa öykü ortaya çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar sürekli değişim içinde olduğundan değişmeyecek kesin bir tanımı yapılamaz. 19. yüzyılda içeriğiyle ön planda olan kısa öykü tanımlarının çoğunlukla konu ve etki birliğiyle ilişkili olduğu gözlemlenir. 20.yüzyılda ise modernizmle birlikte konunun önemini kaybetmesiyle var olan kısa öykü tanımlarının herhangi bir geçerliliği kalmaz; biçimle ilgili yapılan tanımlar tercih edilmeye başlanır. Geçmişten bugüne değin kaleme alınan bütün kısa öykü örnekleri için sınırlayıcı ve kapalı tanımlardan ziyade esnek ve açık tanımlara yönelmek gerekir (Miller, Slote, 1990, s.24).

Valerie Shaw *The Short Story: A Critical Introduction/ Kısa Öykü: Eleştirel Bir Giriş* (1983) başlıklı çalışmada kısa öykünün tanımlamama sorununu ele alır. Shaw’a göre kısa öykünün kökenlerini oluşturan fabl, anekdot, peri masalları ve diğer türlerle olan ilişkisinin saptanması henüz tamamlamadığı için sabit ve değişmez bir tanımını yapmak imkânsız gibidir; özet şeklindeki tanım cümlelerinden hiçbirisi öykü türünün hacmini ve farklı yaklaşımlarını içerecek kadar çok yönlü olamaz (2013, s. 20). Kısa öykü hem içerik hem de biçimce sürekli değişmeye devam ettiği için yapılan tanım cümleleri her geçen yüzyılla birlikte doyuruculuktan ve kesin çerçevelerden uzak kalır. Sınırlı hacmine rağmen romandan çok daha fazla geniş bir kapsayıcılığa sahip olan kısa öykünün esnek yapısı ve sayısız olanaklarıyla şöyle bir tanımı yapılabilir;

Kısa ya da uzun olsun; şiirsel olsun ya da olmasın; ister kurguya ister betimlemeye ağırlık versin; soyut ya da somut olgulardan söz etsin, kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür (Bates, 2005, s.9).

Kısa öykü üzerine tanımlamalar Amerika veya Avrupa edebiyatlarının yanı sıra Türk edebiyatında da karşımıza çıkar. Öykücülüğümüzde II. Meşrutiyet Dönemi’nde Server Cemal’in “Küçük Hikâye ve Âtisi” (1908), Atatürk Dönemi’nde Nahit Sırrı’nın “Roman, Büyük Hikâye ve Hikâye Hakkında Mülâhazalar” (1928) ve Kenan Hâlet’in “Kısa Hikâye Hakkında” (1928) başlıklarındaki öncü çalışmalarla başlayan kısa öykü türünü tanımlama girişimleri 1950’li yıllarla birlikte özellikle süreli yayınlarda artış gösterir. 1990’larda ise Türk araştırmacıların kısa öykü kuramı üzerinde eğilmeye başlamasıyla kısa öykü türünü ele alan kitaplar basılmaya başlanır; Aysu Erden, Lale Demirtürk, Semih

Gümüş ve Sevinç Özer gibi araştırmacılar kısa öykü kuramıyla ilgili çalışmalar yayımlarken çeşitli tanım girişimlerinde bulunur. Gümüş'ün "Kısa Öykü Okumak" başlıklı yazısında²⁶ yer verdiği kısa öykü tanımı ise türün hem içerik hem de biçim yönlerine dair birçok bilgiyi bir arada sunduğu için dikkat çekicidir;

Kısa öykü: bireyleşmiş insanın tekil varlığının ürettiği sorunlara bir bakma biçimi, eleştirel bir göz atış: küçük yaşantıların, gizleri çözülmemiş ayrıntıların dile gelişi: gerçekliğin, anlatının başka hiçbir biçimince dile getirilemeyecek biçimde oluşması... (Gümüş, 2008, s. 59).

Toplumdan ziyade insana odaklanan kısa öykü türü birey sorunlarını ele alırken gözlemci olmasının yanı sıra eleştirel bir yaklaşım da sahiptir. Kısa öykü büyük insanlar ile farklı yaşamlarına değil küçük insanlar ile sıradan yaşamlarına yoğunlaşırken kısa hacmine rağmen ayrıntıları göz ardı etmez. Kısa öyküyü diğer bütün edebi türlerden ayırarak özgün bir tür olmasını sağlayan unsur biçimidir. İnsan gerçekliğini diğer kurmaca türlerden daha farklı ele alan kısa öykü biçimi kendine özgü birçok ölçütü de beraberinde getiren özel bir biçimdir.

Kısa öykü, tanımı kadar olmasa da kökenlerinin ne olduğu sorusu birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Eleştirmenler arasında kısa öykünün kökenlerinin çok eskilere dayandığına ve görece yeni olduğu konusunda iki karşıt görüş karşımıza çıkar. İlk görüşe göre kısa anlatılardan evrilen en eski türlerden biri olduğuna inanılan kısa öykünün kökenleri mitlere, masallara ve fabllara kadar geri götürülür. İlk insan topluluğuyla başlayan sözlü gelenek kısa öykünün kökenlerini oluşturur. Mağarada veya bir ateş etrafında bir araya gelen toplulukların anlattığı kısa ve bütünlüklü öyküler gelişerek günümüzdeki kısa öykü örneklerinin temelini oluşturmuştur (Lawrence, 1989, s. 211).

Boccaccio'nun *Decameron* ve Chaucer'in *Canterbury Tales* eserleri başta olmak üzere nouvelle ve romanslar kısa öykünün kaynakları arasındadır. Kısa öykü türünün ataları ve akrabaları arasında anectode/fıkra, beast epics/hayvan destanları, bestiary/ hayvan meselleri, bylina, exemplum, fabl, fabliau/ koşuk masal, fabulation/ uydurmaca, fairy tale/ peri masalı, folk tale/ halk masalı, frame story/ çerçeve öykü, grotesk ve nouvelle,

²⁶ Gümüş'ün "Kısa Öykü Okumak" başlıklı yazısı Feridun Andaç editörlüğünde basılan *Öykücünün Kitabı* (1999) başlıklı kitabında yayımlandıktan sonra *Öykünün Bahçesi* (1999) başlıklı eserine dahil etmiştir.

novelette, novella gibi türler yer alır (Salman, Hakyemez, 1997, s.6-8). Kısa öykünün sözlü kültürden gelen izlerini geçmişten günümüze değin günlük yaşamda karşılaştığımız diyaloglarda rahatça görebiliriz; insanların neler yaptıklarını, nerelere gittiklerini, orada neler yaşadıklarını anlattıkları kısa konuşmalar kısa öykünün yansımalarıdır.

Kısa öykü insan deneyimini diğer bütün edebi türlerden daha fazla merkeze alan en doğal türdür. Kısa öykünün konuşma ve söze dayalı kökleri 20.yüzyılda edebi modernizm etkisiyle basılı metin örneklerinde kaybolmaya yüz tutarken edebiyat dışında yeni bir alanda varlığını sürdürür. Günümüzde oldukça popülerleşen ‘stand up’ gösterilerinde deneme, şiir veya roman değil kısa öyküler anlatılır. Eski zamanların ozan ve meddah anlatıcıları modern çağa ayak uydurup biçim değiştirerek var olmaya devam eder (Saroyan, 1969, s. 62). Kısa öykü türünün sözlü ve geleneksel kökleri çoğu zaman ilkel olmakla suçlanarak küçümsenir ancak kısa öyküyü geçmişteki bağlarından uzaklaştırarak güncel kimliğini kazandıran modernizmdir. Kısa öykü Katherine Mansfield, A.E. Coppard, James Joyce, D.H. Lawrence, Sherwood Anderson, V.S. Pritchett ve Ernest Hemingway gibi modern yazarlarla birlikte 20.yüzyıla damgasını vurarak önceki örneklerinden ayrılır.

Kısa öykü hem kuramsal yazıları hem de kurmaca örnekleriyle bağımsız bir tür olarak ilk kez Amerika’da ortaya çıktığı için Amerika’ya özgü ulusal bir tür olduğuna dair yaygın bir inanç söz konusudur. Amerikalı şair ve yazar Bret Harte’nin erken bir tarihte yayımladığı “The Rise Of The Short Story/ Kısa Öykünün Yükselişi” başlıklı çalışmasına göre İngiliz edebiyatının egemenliği altında bulunan Amerikan edebiyatı mizahi unsurlara sahip gereksiz sözlerden uzak, kısa ve öz, bireysel ve karakteristik, orijinal ve yeni bir öykü türü yaratır. Gazete edebiyatı da kısa öykü türünün yaygınlaşmasında temel bir rol oynar (Harte, 1899, s.3).

Romanın sınıf bilinciyle dolu töresel ve ağır hareket eden yapısına karşılık ateşleyici, demokratik, törensellikten uzak ve hızlı yapısıyla kısa öykü Amerika’nın yansıması bir ‘fastfood’ yemeğidir. Amerikan kültürü ve mentalitesi ile Amerikan edebiyatının misyonu kısa öykünün Amerikalılara ait bir sanat olduğunun göstergesidir (Özer, 1998, s. 86). Farklı kültürlerin bir arada yaşadığı Amerika’da gelenek, kök ve devamlılık

kavramları bulunmadığı için var olanı yıkarak yenisini inşa etmek ve yeniliklere adapte olmak kolaydır. Amerika kendine dönük bireyci yapısıyla kısa öykü türünün doğup yaygınlaşması için en ideal alanı oluşturmuştur. Türk edebiyatında da Amerikan kısa öykücülüğünü konu alan pek çok çalışma yayımlanmıştır.²⁷

Amerika’da kısa öykünün doğuşu ve yaygınlaşmasının köklerinin Almanya’ya kadar uzandığı düşünülür. Alman kısa öykücülüğünün ilk örnekleri Heinrich von Kleist, E.T.A Hoffmann ve Ludwig Tieck gibi yazarlarda karşımıza çıkar. Amerikan kısa öykünün babası sayılan Edgar Allan Poe’nun kuramsal çalışmalarını da Goethe, Schlegel, Tieck ve Hoffmann’ın kısa roman türüyle ilgili eleştirilerinden yola çıkarak oluşturduğu düşünülür. Poe’nun “A Review of Zinzendorff, and Other Poems by L.H. Sigourney/ L.H. Sigourney’nin Zinzendorff ve Diğer Şiirlerinin İncelenmesi” (1836) başlıklı yazısında Schlegel’in ilgi bütünlüğü kavramına gönderme yaptığı anımsanabilir (May, 1995, s.108). Nouvelle’nin yaygınlık kazandığı Almanya’da yazarların daha sıkıştırılmış ve yoğunlaştırılmış metinler kaleme alması, kısa öykü türünü karşılayan kurzgeschichte türünü ortaya çıkarır. Alman edebiyatında önemli bir yeri bulunan kurzgeschichte ile ilgili birçok kuramsal çalışma vardır; Ruth J. Kilchenmann’ın *Die Kurzgeschichte Formel und Entwicklung* (1978) başlıklı çalışmasının giriş bölümü Sadık Tural tarafından “Kısa Hikâyenin Şekil ve Gelişimi” (1982) başlığıyla yazı dizisi halinde *Doğuş Edebiyat* dergisinde yayımlanmıştır.

²⁷ Türk edebiyatında Amerikan kısa öykücülüğünü konu alan çalışmalar için bkz.

Adıvar, H. E. (1947). “Küçük Hikâye ve Yeni Amerikan Edebiyatı.” *Sanat ve Edebiyat Dergisi*. Sayı 18, s.1.

Adıvar, H. E. (1947). “Yeni Amerikan Edebiyatından: 25 Küçük Hikâye.” *Sanat ve Edebiyat Dergisi*. Sayı 19, s.1

Metin, G.-Harputlu, P. (Güz 2000). “Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü.” *Üçüncü Öyküler Dergisi*. Sayı 10, s. 117-121.

Mez, E. (2021). *Erken On Dokuzuncu Yüzyıl Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü Türü ve Gotik*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mez, E. (2023). “Erken On Dokuzuncu Yüzyıl Amerikan Yaşam ve Kültürüne Uygun Bir Edebi Tür Olarak Kısa Öykü.” *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 4/1-2, S. 43-55.

Özer, S. (1991), “Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım, Kısa Öykü Nedir? Ne Değildir?”, *Çağdaş Türk Dili*. Sayı 36, s.1157-1164.

Özer, S. (1998). “Küçük Öykünün Büyük İktidar Alanı: Amerikan Edebiyatı.” *Düşler Öyküler*. Sayı 6, s. 86-100.

Özer, S. (2002) “Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde Initiation, Yaşama Başlangıç Öyküsü.” *Adam Öykü*. Sayı 38, s.41-55.

Kısa öykü türünün gelişimi ile bağlı olduğu ülkenin tarihi ve edebiyat geleneği arasında yakın bir ilişki vardır. Amerika ve Almanya’da gelişip yaygınlaşacak özgürlüğü rahatlıkla bulabilen kısa öykü İngiltere’de uzun bir süre önemsenmez. Geleneklerine oldukça bağlı olan İngiliz edebiyatı süslü dili ve ağır hacmiyle roman türünün egemenliği altında kaldığından kısa öykünün izlerine rastlamak için uzun yıllar geçmesi gerekir. 19.yüzyılın ilk yarısından itibaren diğer ülkelerde etkisini hissettiren kısa öykünün İngiltere’de varlık göstermesi 19.yüzyılın sonlarını bulur. İngiliz edebiyatında Kipling ve Stevenson başta olmak üzere çeşitli kısa öykü yazarları ortaya çıkar.

Fransa kısa öykü türünün en çok yaygınlaştığı ülkelerin başında gelmektedir. Fransız edebiyatı da İngiliz edebiyatı ile benzer bir roman geleneğine sahip olmasına rağmen Fransız dergileri okuyucunun taleplerini karşılamak için bolca kısa öykü örnekleri yayımlar. 1850’lerde *nouvelle*’dan farklı olarak ortaya çıkan ‘*conte*’ türü kısa öykünün Fransızcadaki tam karşılığı olur. Musset, Gautier ve Mérimée ile başarılı örnekleri verilen kısa öykünün zirvesi Maupassant ile gerçekleşir. Maupassant’ın gereksiz hiçbir sözcüğün bulunmadığı kısa hacimli öyküleri basit kurulan ve hızlı ilerleyen yapısıyla kısa öykü sanatının başyapıtları arasındadır (Matthews, 1901, s. 65-68).

Amerika ve Almanya’da kısa öykünün, İngiltere’de ise romanın görece daha üstün tutulmasına karşılık Fransa ile birlikte Rusya’da da her iki türe ayrı bir değer atfedilir. Poe’nun Amerikan kısa öykücülüğüne katkısının benzerini Rus kısa öykücülüğü için Gogol gerçekleştirir. Şiirsel gerçekliği ve canlı tasvir gücüyle modern kısa öykü türünün kurucu isimlerinden olan Gogol kurmaca yazarın sıradan insan yaşamı üzerine çalışması gerektiğini salık vererek dünya genelinde birçok romancı ve öykücüyü etkisi altına almıştır (Bates, 2005, s.16-17). Turgenyev ile sadelik ve gerçekliğe yönelen Rus kısa öyküsü Tolstoy ve Dostoyevski’nin küçük desteklerinin ardından Çehov aracılığıyla tüm dünyada söz sahibi olur. Geleneksel olay örgüsü çizgisini değiştirerek modern teknikler kullanan Çehov bütün modern kısa öykü yazarlarının atası kabul edilir.

Rus edebiyatının Azerbaycan başta olmak üzere Kazak, Kırgız ve Türkmen gibi farklı Türk topluluklarının edebiyatı üzerinde önemli tesirleri olmuştur.²⁸ 1920’de Sovyet Rusya’nın egemenliği altına giren Azerbaycan’da Rus etkisi her alanda olduğu gibi edebiyat alanında ve öykü türünde de hissedilir. Rusça tahkiye ve anlatım gibi anlamlara gelen ‘повествование/povestvovanie’ sözcüğünden türetilen ‘повесть/povest’, Azerbaycan edebiyatında uzun öykü türünün karşılığı olarak kullanılır. Azerbaycan kurmaca düzyazı roman – povest – hekayə türlerinden meydana gelmektedir²⁹; yazarlar roman ve povest türlerinde başarılı örnekler verirken hekayə/hikəye türünün karşılığı olan kısa öyküyü uzun yıllar boyunca görmeden gelir. Küçük olanın değersiz varsayıldığı Azerbaycan edebiyatında sıklıkla tekrarlanırken büyük ve kıymetli olayların ancak büyük hacimli eserlerle anlatılabileceği düşünülür. 1980’lerden sonra geç bir tarihte gelişim gösteren Azerbaycan kısa öyküsü modern hayatın karmaşasını ve tüm renklerini yansıtmaya başlar (Morkoç, 2022, s. 96).

Kısa öykü konulu kuramsal çalışmalar türün temel özellik ve ölçütlerinin belirlenmesine katkı sağlar. İlk kısa öykü kuramcı sayılan Poe kısa öykü araştırmaları için başvuru olan ilk kaynak olur. Kısa öykü Poe çalışmalarından kısıklık – etki birliği – yoğunluk ölçütlerini alır. Poe, çağdaşı Nathaniel Hawthorne’un öykü kitabı için kaleme aldığı “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” (1842) başlıklı tanıtım yazısında Hawthorne’un öykülerini överken şiir ile düzyazı arasında yeni bir türün özelliklerini sıralar. Poe bu yeni tür için ‘tale’ sözcüğünü kullanır. Poe’ya göre yeni tür kafiyeli bir şiir dili ve kompozisyonunda kurulmalı ve tek oturuşta okunabilecek uzunlukta olmalıdır. Kısa öykü yazmak diğer türlere kıyasla zordur; yalnızca yaratıcı, özgün ve hayal gücünü kullanabilen yazarlar mükemmel kısa öyküler kaleme alabilir.

²⁸ Akademisyen ve yazar Ayvaz Morkoç Türk topluluklarında öykü türünün gelişimiyle ilgili Dün-Bugün Yayınları’ndan *Azerbaycan Edebiyatında Hikəye* (2022), *Türkmenistan Edebiyatında Hikəye* (2022), *Kazakistan Edebiyatında Hikəye* (2023) ve *Kırgızistan Edebiyatında Hikəye* (2023) başlıklarında çalışmalar yayımlamıştır.

²⁹ Azerbaycan edebiyatında edebi türlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.

Efendiyev, E. (1981). *Tenqid ve Edebiyyatımızın Problemleri*. Bakü: Yazıçı.

Əliyev, R. (2008). *Ədəbiyyat Nəzəriyyəsi*. Bakü: Mütərcim.

Salamoğlu, T. (2012). *En Yeni Azerbaycan Edebiyyatı Meseleleri*. Bakü: E.L.Nəşriyyat.

Poe, “The Philosophy of Composition /Kompozisyon Felsefesi” (1846) makalesinde ise şiir yazma süreçleriyle karşılaştırdığı kısa öykünün nasıl yazılması ve yazılmaması gerektiğine dair bilgiler verir. Poe’ya göre yazar önce okuyucuda yaratmak istediği tek etkinin ne olduğuna ve öyküsünün uzunluğuna karar vermeli, sonrasında öyküsünü oluşturmalıdır ancak öyküde her şeyi açıkça sunmamalı, ima ve çağrışımlara yer bırakmalıdır. Öykünün okuyucunun hafızasında kalabilmesi için ses tekrarları kullanılmalıdır. Sayan Özer, *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları* başlıklı çalışmasının “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun Tek Etki Kuralı” bölümünde, Poe’nun gelecek kuşak öykü yazarlarına kısa öykü kaleme alırken dikkat etmelerini istediği maddeleri sıralar;

1. Matematiksel bir ölçülülükle davranın.
2. Öykünün estetiğini yaratırken (güzellikleri yakalamada) şiir sanatından yararlanın.
3. Öykünüzün kalıcı olabilmesi için mutlaka aliterasyon (ses uyumu) sanatını kullanın. (Sayan Özer, 2018, s.25).

Brander Matthews’un *Philosophy of the Short-story / Kısa-Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı kitabı kısa öykü terimini ilk kez kullanan ve bütünüyle türe odaklanan ilk çalışmalardan biridir.³⁰ Matthews kısa öyküyü, kısa yazılan öykülerden ayırarak terim haline getirmek için eser boyunca büyük “S” harfi ve kısa çizgi ile “Short-story” şeklinde kullanır. Matthews, Poe’nun görüşleri üzerine kurduğu çalışmada kısa öykünün bütünlük, etki birliği, kısalık, yoğunluk ve aşk unsuruna ihtiyaç duymaması gibi özellikleriyle eşsiz bir tür olduğunun altını çizer. Kısa öykü türünün savunuculuğunu yapan Matthews kurama yeni bir bilgi sunmak yerine var olan bilgileri tekrar eder.

19.yüzyılda sınırlı olan kısa öykü çalışmaları 20.yüzyılın ortalarından itibaren her geçen yıl artış gösterir; Elizabeth Bowen’in *The Faber Book of Modern Stories/ Modern Öykülerin Faber Kitabı* (1937), H.E. Bates’in *The Modern Short Story: A Critical Survey/ Modern Kısa Öykü: Eleştirel Bir Araştırma* (1941), Frank O’Connor’un *The Lonely Voice: A Study of the Short Story /Yalnız Ses: Kısa Öykü Üzerine Bir İnceleme* (1963), Charles E. May’in *Short Story Theories / Kısa Öykü Kuramları* (1967), Ian Reid’in *The Short Story/ Kısa Öykü* (1977), Helmut Bonheim’in *The Narrative Modes Techniques of*

³⁰ Brander Matthews’un ilgili çalışmasının II, III ve VII. bölümleri Ümare Yazar tarafından Türkçeye çevrilerek “Kısa Hikâyenin Felsefesi” başlığıyla *Hece Öykü* dergisinin 6.sayısında yayımlanmıştır.

the Short Story/ Anlatı Biçimleri: Kısa Öykü Teknikleri (1982), Valerie Shaw'ın *The Short Story: A Critical Introduction/ Kısa Öykü: Eleştirel Bir Giriş* (1983), Susan Lohafer'in *Coming to Terms with the Short Story/ Kısa Öykü İle Yüzleşmek* (1983) ve *Short Story Theory At A Crossroads / Dönüm Noktasında Kısa Öykü* (1989), Clare Hanson'un *Short Stories and Short Fictions/ Kısa Öyküler ve Kısa Kurmacalar* (1985) ve *Re-reading the Shory Story/ Kısa Öyküyü Yeniden Okuma* (1989) ve Dominic Head'ın *The Modernist Short Story A Study In Theory and Practic /Modernist Kısa Öykü Teorik ve Pratik Bir İnceleme* (1992) vb. kısa öykü kuramını ele alan çeşitli çalışmalar yayımlar. Kısa öykü çalışmalarında, yayımlanan metinlerin kısa öykü tanımına uygun hale getirildiği tümevarım yöntemi ile tanımın kısa öykü metinlerine göre düzenlendiği tümdengelim yöntemi şeklinde iki yöntem uygulandığı gözlemlenir.

Hangi metinlerin kısa öykü türüne dahil edileceğinin karar verildiği tümevarım yöntemiyle kısa öykü türünün tanım, varsayım ve temel niteliklerinin doğrulanması amaçlanır. Mary Rohrberger, Valerie Shaw ve Charles E. May gibi eleştirmenler Poe'nun görüşlerinden yola çıkarak kısa öykü türüyle ilgili çeşitli açıklamalara girer ancak yeterli ölçüde örnek metin incelemedikleri için çalışmaları çoğu zaman tek bir özellikle sınırlı kalır (Friedman, 2003, s.49). Tümdengelim yöntemini kullanan kuramcıların başında ise Bonheim gelir. Bonheim 600 kısa öykü ile 300 roman örneği inceleyerek kısa öykü türünde kullanılan anlatı biçimleri ile başlangıç ve sonlarla ilgili çeşitli sonuçlara varmıştır (1982, ix). Kısa öykü çalışmalarında tek bir yöntem yerine tümevarım ve tümdengelim yöntemlerinin birlikte kullanması kısa öykü kuramına daha fazla katkı sağlayacağı muhakkaktır.

2.2. KÜÇÜMSENME SEBEPLERİ

Kısa öykü türünün edebi türler arasında ihmal edilip küçük görüldüğü bilinen bir gerçektir. Thomas Gullason "The Short Story: An Underrated Art/ Kısa Öykü: Küçümsenen Bir Sanat" başlıklı çalışmada, kısa öykünün neden hak ettiği değeri görmediğini sorgulayıp ihmal edilme sebeplerini araştırır; büyük insanların ve büyük fikirlerin doğup büyümesini sağlayan romanın aksine kısa öykü türü kısalığından dolayı

yaşamın küçük bir anına odaklanır, aksiyonu küçüktür, eylemin sonuna yakın bir yerde başlar ve her şeyi sunmak yerine eksik parçalarla yoruma açık bırakır.

Kısa öykünün tek boyutlu ve parçalı yapısı çoğu zaman küçümsenmesine yol açar. Yayınevleri roman yayımlamaya daha hevesli oldukları için yazarları kısa öykü yerine romana yönlendirir. Okuyucu öykü yerine roman okumayı tercih eder. Yazarlar ise hem kazancı daha yüksek olduğu hem de daha değerli sayıldığı için birkaç kısa öykü yazdıktan sonra romana geçmenin yollarını arar. İkinci sınıf bir tür olarak kabul edilen kısa öykü yalnızca yazmaya yeni başlayan çırak yazarlar için kullanışlı sayılır; *The Critic* dergisi (1887) kısa öykünün gençlik yıllarının acemiliğinde, romanın ise olgunluk döneminde deneyimler sonucu üretilmesi gerektiğiyle ilgili çeşitli yazılar yayımlamıştır (Gullason, 1964, s.21-22).

Kısa öyküde ustalığını kanıtlayan yazarlar arasında dahi türe olumludan ziyade küçümseyici bir bakış açısı söz konusudur. İngiliz edebiyatındaki sayılı kısa öykü yazarlarından biri olan V. S. Pritchett öykü ve denemeyi çalışmak için en uygun türler olarak görmesinin sebebini kısa nefesler alan bir yazar olmasıyla açıklar. Pritchett uzun nefesler alabilen bir yazar olsaydı kısa öykü yazmayacağını izlenimi yaratır. Zola, kısa öykü ustası Maupassant’a uzun vadeli çalışmalar yapması gerektiği uyarısında bulunur.

Toplum kısa öykü türünü yalnızca yazmaya yeni başlayan yazarlar için uygun bulur; kısa öykü acemi yazarlar için faydalı bir çıraklık ürünüdür, tecrübeli yazarların ise daha uzun türlere yönelmesi gerektiğine inanılır. Katherine Mansfield mesleğini soran Olgivanna Lloyd Wright’a yazar olduğunu söyler, arkadaşının drama mı, trajedi mi, aşk romanı mı yazdığını sorması üzerine ise sıkıntıyla yalnızca kısa öyküler yazdığını belirtirken kendisini kötü hissettiğini ve büyük metinler yazmayı her şeyden çok istediğini itiraf eder. Modern kısa öykü türünün önemli yazarların biri olan Mansfield roman gibi uzun türler yazamadığı için hayıflanmaktadır (Shaw, 2013, s.2).

Kısa öykü türünün neden ikincil konuma itilip küçümsendiği sorusu farklı yazarlar tarafından sıklıkla sorgulanmıştır. May, “Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read? / “Kısa Öyküler Neden Gereklidir ve Neden Nadiren Okunurlar?”

başlıklı çalışmasında Jorge Luis Borges'in romanın aksine kısa öykünün nereden bakılırsa bakılsın gerekli olduğuyla ilgili görüşünden yola çıkarak kısa öykü türünün gerekliliğin sebeplerini araştırır, yayınevleri ile akademisyenler tarafından hoş görülüp küçümsenmesinin sebepleri üzerinde de durur.

Kısa öykü türünün kısa hacmi ve kısalığın gerektirdiği sanatsal araçlar, tek bir deneyime odaklanmaya zorlar; türün odaklandığı deneyim, yaşamsal gerçekliğe meydan okunduğu kriz anlarında ortaya çıkar. Roman uzunluğuyla kriz anlarının üstünü örtüp gizleyebilirken kısa öykü özellikle bu anlara ışık tutar. Okuyucu romanı okurken rahattır; günlük yaşamın normal akışında devam ettiğini farkındadır. Ancak kısa öykü okuma eylemi farklıdır; kısa öykü okuyan okuyucu kendini ne rahat ne de güvende hisseder. Kısa öykü yazarı kısa süreliğine günlük hayatın akışı içinden çıkartarak kriz anlarına götürdüğü okuyucunun tedirginlik hissetmesine yol açar. Kısa öykü aslında günlük yaşamın birer parçası olan gerçek anlara odaklandığı için gereklidir ancak yine bu yüzden nadiren okunur (May, 2004, s. 25).

Kısa öykü okuma eylemi bireysel farklılık göstermekle birlikte hacimce kısalığından kaynaklı kolay okunduğu düşünülür. Tek bir kısa öykü metni okumanın kolay olduğu muhakkaktır ancak farklı kısa öykülerinin birleşiminden oluşan bir kısa öykü kitabı okumak son derece zordur. Hacim farklılığına rağmen bir romanın, bir kısa öykü kitabına kıyasla daha rahat okunduğu gözlemlenmiştir; roman alışkanlık ve süreklilik içinde akıcı şekilde okunabilirken kısa öykü kitabını kesintisiz okumak mümkün değildir. Kısa öykü kitabındaki her bir öykü metninde yeni kişiler, yeni olay ve durumlarla karşılaşılır; her seferinde yeniden başlama gücü bulmak okuyucu için yıpratıcıdır ancak kısa öykü metinlerinin verdiği zevkin diğer türlerden üstün olduğu unutulmamalıdır.

Roman geçmişte olduğu gibi bugünün de yükselen sanatı olarak bütün edebi türler arasında birinci sıradadır. Romanın ayrıcalıklı konumunda yayınevlerinin payı büyüktür; birçok yayınevi öyküye kıyasla roman yayımlamayı tercih ettiği için edebiyat dünyasına yeni girmiş bir yazarın ilk öyküsü ile ilk romanının yayımlatma süreci arasında fark gözlemlenir; ilk romanın basılması her zaman daha kolaydır, ilk öykünün basılma süreci ise son derece meşakkatlidir. Yayınevi sahipleri öykü türünde örnekler veren yazarlara

ne zaman romana geçeceğine dair sorular sorarak sıkıştırmakta, baskı altında kalan birçok yazar da dönemin yaygın anlayışına ayak uydurarak öykü türünü boşlayıp romancılığa yönelmektedir.

Yayınevi ve yazarlar aracılığıyla üstünlüğü desteklenen roman türü en büyük katkıyı okuyucudan alır. Okuyucu tarihin bütün dönemlerinde roman okumayı daha fazla tercih ederek kısa öykü türünün ihmal edilmesini yol açar. Toplum her kesimi tarafından okunan romana karşılık kısa öykünün yalnızca sınırlı bir kesim tarafından okunması okuma süreciyle ilişkilidir. Hacminin kısalığından dolayı öykü okumak romana kıyasla daha kolay olmasına rağmen kısa öykü türünün içinde barındırdığı belirsizlik ve açık uçluluk gibi nitelikler, rahatsızlık hissine yol açtığı için okuyucu tamlik ve kesinlik duygusuna sahip güvenli alanı olan romanı tercih etmektedir (Mungan, 1998, s. 72-73).

Kısa öykü yazarlarının yayınevlerinin talepleri ile okuyucunun isteklerinden yola çıkarak roman türüne yönelmesi büyük bir riski de beraberinde getirir; kısa öyküdeki başarı örneklerine rağmen romanda istediğine ulaşamayan pek çok yazar vardır. Kısa öykü türünde devrim yaratarak pek çok yazarı etkisi altına alan Çehov çevresi ve eleştirmenlerden gelen daha ciddi eserler üretme tavsiyelerini geri çevirmeyip uzun eserler yazmaya yönelmiştir ancak uzun öykü ve roman yazmaya çalışırken yaşadığı zorlukları mektuplarında şöyle dile getirir;

uzun şeyler yazmaya alışmadığım için aşırıya gidiyorum. Her sayfa kısa bir öykü gibi derli toplu çıkıyor, sahneler birikiyor, birbirine giriyor, birbirini engelliyor ve genel izlenimi yok ediyor (Zafer, 2002, s. 50).

Birkaç uzun öykü yayımlayan Çehov roman taslaklarını yayıma hazır hale getiremediği için yok eder. Çehov'un başına gelen durumla birçok kısa öykü yazarı daha karşılaşır. Maupassant'ın roman türünde yayımladıkları, kısa öykülerinin gölgesinde kalır. Türk edebiyatının önemli yazarları Memduh Şevket ile Sait Faik de kısa öykü türünde gösterdikleri başarıyı romanlarında devam ettiremez. Kısa öykü türünde başarılı olan yazarların roman türünde istedikleri başarıya ulaşamaması, kısa öykü ve romanın içerik ve biçimce bambaşka kuruluşlara sahip olmalarından kaynaklanır.

Poe ve Matthews gibi ilk kısa öykü kuramcılarında günümüze değin kısa öykünün romanla karşılaştırılmalı olarak ele alındığı gözlemlenir. Kurmaca anlatıların kısa ve uzun anlatılar olmak üzere ikiye ayrıldığı bilinmektedir. Tek bir olayı ele alan kısa anlatılardan peri masalları ve baladlardan sonra kısa öykü türü; daha karmaşık olan ve sunumu için bir dizi seans gerektiren uzun anlatılar destan ve epikten sonra roman türü doğmuştur. Kısa öykü ve roman türleri arasındaki fark temelde öze ilişkilidir; büyük ve küçük biçimler arasındaki temel ayrımın koşullandığı ilkesel bir farklılıktır.

Kısa öykü ve roman türleri arasındaki fark ontolojik ve epistemolojiktir; kısa kurmaca eserlerin kısa olmalarını sağlayan içinde barındırdıkları deneyim uzun kurmacaların sahip olduğu deneyimden farklıdır. Uzun kurmaca anlatılar kavramsal ve düşünsel bir deneyimden meydana gelirken kısa kurmaca anlatılar duygusal olarak yaratılan bir deneyim sonucu ortaya çıkar. Anlatılardaki hacim farkına göre roman temelde sosyal ve halka yönelik bir form iken kısa öykü mitik ve ruhsaldır. Romanın kavramsal ve felsefi çerçevesine karşılık kısa öykü sezgisel ve liriktir. Bir roman yazarı metnini günlük gerçeklik dünyasını yeniden doğrulamak için kaleme alır, oysa bir kısa öykü yazarı metninde günlük gerçekliği alışılmadık hale getirmeyi amaçlar (May, 1994, s. 131-133).

Kısa öykü ve roman türleri aynı düzyazı ortamını paylaştıkları için benzerlik gösterirken farklı sanatsal yöntemlerden faydalandıkları için birbirinden ayrılır. Kısa öykü türü romandan, kısa öykü yazarı da romancıdan çok daha fazla sanatla ilgilidir. Kısa öykü saf bir sanat türü iken romanın fiziksel bedeninin sahip olduğu özellikler sebebiyle sanatsal özelliğini kaybetme tehlikesi vardır (O'Connor, 1963, s.90). Kısa öykü ve roman türleri hacim farklılığının getirdiği anlatı yapılarından dolayı farklı türlerdir. Moravia, "Kısa Öykü ve Roman" başlıklı makalesinde romanın onu tepeden tırnağa bir arada tutan bir iskelete sahip olduğunu, kısa öykünün ise böyle bir kemik yapısından yoksun olduğunu dile getirir (2016b, s.7).

Romanın iskeleti ideolojiden oluşur; ideoloji belirsizlik ve çelişkiler barındırsa bile romanı ayakta tutar. İyi ve gerçek yazarlar romanlarının olay örgülerini birbirleriyle kaynaşan ya da çarpışan ideolojik izleklerden oluşturur; bu izlekler Dostoyevski'nin *Suç*

ve *Ceza*'sında olduğu gibi roman kahramanlarında karşılığını bulur. Romanın geniş hacimli olmasını sağlayan olay örgüsündeki ideolojik izlerin gelişimidir.

İdeolojiden uzak olan kısa öykü türünde ise olay örgüsü, duygu ve düşüncelerin sezdirilmesiyle meydana gelir. Kısa öyküde fikirler vardır ancak bu fikirler açıkça değil şiirsel şekilde ima yoluyla ifade edilir. Çehov ve Maupassant'ın kısa öykülerinde kahramanlar ideolojilerin değil şiirsel sezgilerin mahsulleridir. Kısa öyküde yazar tarafından sözcüklere dökülemeyen ve okuyucu tarafından anlatılamayan gizli bir çekicilik vardır. Moravia kısa öykünün bu cazibesini şöyle açıklar;

Burada hem yazar hem de okuyucu tarafından deneyimlenen anlatının kelimelere dökülemeyen ve anlatılamayan büyüünden bahsediyorum: romandan daha kat'ı, daha yoğun, daha şiirsel, daha temel ve sorgulanamayacak biçimde saf olan, gücünü edebiyatın sanat boyutundan alan, son derece karmaşık bir büyü (2016b, s.8).

Güney Afrikalı kısa öykü yazar ve kuramcısı Nadine Gordimer'in roman ve kısa öykü türlerine yaklaşımı farklıdır; Gordimer yazısında türlerin ölümünü sorgular; roman özellikle televizyon ve sinema gibi görsel medya araçların baskısı yüzünden egemenliğini kaybederek ölüm tehlikesi yaşamaktadır. Romanın ölümüyle ilgili 1950'lerden itibaren özellikle batı edebiyatlarında Lionel Trilling, "The Novel Alive or Dead" (1955); John Bath, *The Curious Death of the Novel Essays in American Literature* (1967) ve Ronald Sukenick *The Death of the Novel* (1969) gibi pek çok çalışma yayımlanır.³¹ Romana karşılık kısa öykü ise sağlıklı kimse tarafından önemsenmemesine rağmen yaşamaya devam eden bir çocuğa benzer; ölüm tehlikesi yoktur ancak sağlıklı da değildir.

Sürekli karşıtlıklarından bahsedilmesine rağmen roman ve kısa öykünün yazılı söz aracılığıyla insan deneyimi aktarma şeklinde materyali, materyal aracı ve amacı aynıdır. Roman ölüm tehlikesi yaşarken kısa öykünün varlığını sürdürmesi, iki tür arasındaki yöntem farklılığından kaynaklıdır. Romana karşılık kısa öykü daha geniş bir özgürlük ile daha sert bir disipline sahiptir. Kısa öykü, geleneksel veya deneysel bütün romanların uyması gereken her şeyden önce tutarlı olma zorunluluğu taşımamaktadır. İnsan gerçekliğindeki çoğulluk roman türüyle değil kısa öykü türüyle ifade edilebilir;

³¹ Türk edebiyatında roman türünün ölümü için bkz. Şahin, E. (2005). "Türk Romanının Ölümü." *Kibatek XI. Uluslararası Edebiyat Şöleni*. Kırbrıs. s.137-47.

Her birimiz ayrı ayrı bin tane yaşama sahibiz ve roman bunlardan yalnızca bir karakteri verir. (...) oysa ki temas, karanlıkta bir yanan bir sönen, bir orada bir burada parlayan ateş böceklerinin anlık ısıltıları gibidir. Kısa öykü yazarları bu parıltıların ışıyla görürler; onlarınki herkesin emin olabileceği tek şeyin şimdiki zamanın sanatıdır (Gordimer, 2007, s. 118).

2000’li yılların önemli öykü ve roman yazarlarından biri olan Ayfer Tunç edebiyatı bir aile, edebi türleri de aile üyelerine benzettiği “Öykü Edebiyatın Gayri Meşru Çocuğudur” başlıklı yazısında öykü türünün ikincil konumundan söz etmiştir. Tunç’a göre şiir ailenin duygulu ve meraklı çocuğu olup diğer üyelerin işlerine karışabilir, ailenin kibirli çocuğu roman çoğunlukla son sözü kendisi söylemeyi tercih eder. Ailenin bir üyesi olmasına rağmen roman ve şiirden farklı küçük bir evde oturan öykü ise edebiyatın gayri meşru çocuğu olarak görülerek çoğu zaman dışlanarak küçümsenmektedir (Tunç 2007, s. 40).

3. BÖLÜM

KISA ÖYKÜDE İÇERİK

3.1. BÜTÜNLÜK/ ETKİ BİRLİĞİ

Kısa öykü türünün en önemli ölçütlerinden biri bütünlük ve etki birliğidir. İlk olarak Edgar Allan Poe aracılığıyla ortaya atılan etki birliği ölçütü kısa öykünün diğer türlere kıyasla ayırt edici bir nitelik kazanmasını sağlar. Poe'nun birçok yazısında ele aldığı etki birliği ve bütünlük unsurları kısa öykü türünün yıllarca vazgeçilmez temel ölçütleri arasında yer alarak pek çok kısa öykü kuramcısı tarafından tekrarlanmıştır. Poe editörlük ve dergicilik kariyerine başladığı *Southern Literary Messenger* dergisinde Charles Dickens'in *Passage in the life of Mr. Watkins Tottle/Bay Watkins Tottle'in Hayatından Bir Kesit* başlıklı kısa öyküsü için kaleme aldığı "Watkins Tottle and Other Sketches/"Watkins Tottle ve Diğer Taslaklar" (1836) başlıklı yazısında "good brief article" olarak isimlendirdiği iyi bir kısa makalenin/metnin hazırlanma sürecinin ortalama hacimdeki bir romana kıyasla daha az yetenek gerektirdiği düşüncesine katılmadığını belirterek başlar.

Roman metninin yazımı için sürekli bir çaba gerekmesi azimle ilişkili olduğu için yazarın yeteneği ikinci sıradadır oysa kısa bir metinde yeteneğin etki birliğinden dolayı temel ve vazgeçilmez bir önemi vardır. Etki birliği ortalama bir zihin tarafından anlaşılamayan bir kavramdır; etki birliğini kavrayabilen yazarların da metinlerinde ona ulaşması kolay olmaz. Uzunluğu ve müstakil parçalarıyla takdir edilen romanda ise etki birliği söz konusu olmadığı için yazarın yeteneğine ihtiyaç duyulmaz (Poe, 1994, s.64-65).

Poe'nun edebi türlerle ilgili ilk yazısında öykü yerine makale/metin anlamına gelen 'article' sözcüğünü kullanması dikkat çeker ancak bu noktada metnin kaleme alınma tarihi göz önünde bulundurulmalıdır. 1830'lu yıllarda roman türünün karşısına koyulabilecek bir kısa öykü türü bulunmadığı için yazarın 'article' terimini kullanması olağandır. Poe yazısında etki birliği ile yeteneği eleştirerek etki birliğine sahip olan kısa metinlerin, roman gibi etki birliği bulunmayan uzun metinlere kıyasla daha fazla yetenek gerektirdiğini ve bu yüzden yazımının görece daha zor olduğunu ima eder.

Poe aynı yıl yine *Southern Literary Messenger* dergisinde Amerikalı şair Lydia Huntley Sigourney'in şiirleri için kaleme aldığı "A Review of Zinzendorff and Other Poems by L. H. Sigourney/L. H. Sigourney'nin Zinzendorff ve Diğer Şiirlerinin İncelenmesi" (1836) başlıklı yazısında şiir türünden yola çıkarak büyük hacimli eserler ile küçük hacimli eserleri bütünlük unsuru açısından kıyaslar. Büyük şiirler sorunludur; okuyucu zihni büyük şiirlerin bütününe kapsamlı inceleyemediği için şiirin tamamından değil yalnızca bir bölümünden memnuniyet hissedebilir. Oysa küçük hacimli şiirler mükemmeldir; okuyucu ilgi bütünlüğüne sahip küçük şiiri okuduğunda benzersiz bir zevk duyar. Küçük şiirlerin yarattığı etki büyük şiirlere oranla çok daha fazladır; bu etkinin boyutu şiiri oluşturan parçaların düzgün şekilde birleşmesine, şiirin bitişinin kusursuz olmasına ve özellikle de Alman akademisyen ve eleştirmen Schlegel'in 'totality of interest' terimiyle ifade ettiği ilgi bütünlüğüne bağlı olarak değişikli göstermektedir (Poe, 1994, s.65).

İlk yazısında kısa metin ile roman türünü, ikinci yazısında büyük şiirler ile küçük şiirleri kıyaslayan Poe etki birliği ve bütünlük unsurlarından yola çıkarak kısa hacimli metinlerin uzun hacimli olan metinlere göre daha başarılı olduğunu anlatmaya çalışır ancak makalelerde öykü sözcüğünü kullanmaması, kısa öykü türünün etki birliği ve bütünlük unsurları için faydalanılacak birer kaynak olmalarına rağmen türün ilk kuramsal yazıları arasında dahil edilmez.

Poe'nun Amerikalı kısa öykü yazarı Nathaniel Hawthorne'un öykülerini değerlendirmek için kaleme aldığı "Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öykülerin İncelenmesi" (1842) başlıklı yazısı kısa öykü türünün ilk kuramsal çalışması olarak kabul edilir. Poe çalışmasının girişinde kısaca Hawthorne'tan bahsettikten sonra öykü türünü diğer edebi türlerden üstün kılan nitelikleri üzerinde durur; öykü düzyazının geniş alanlarında yüksek yeteneklerin uygulanması için en elverişli ortamı sağlamaktadır. Yüksek deha ve yeteneğe sahip yazarlar kendi güçlerini en iyi şekilde bir saatte okunabilecek uzunluğu geçmeyen eserlerde gösterir.

Poe bütün edebi türlerin kompozisyonunda bulunması gereken temel niteliği "the unity of effect or impression" terimini kullanarak etki birliği olarak belirler. Bir eserin okuma süresinin bir saatten fazla olması bir oturuşta okunabilmesini engellediği için eserin etki

birliği korunamaz. Örneklerine şiirle devam eden Poe'ya göre okuyucu üzerinde heyecan yaratmayı amaçlayan şiir türünün hacmi çok önemlidir; şiir uzun hacimli olduğunda etki birliği korunmayacağı için okuyucuyu derinden etkileme gücünden yoksun kalır ancak şiir hacminin çok kısa olması da yoğun ve kalıcı bir etki yaratamadığı için insan ruhunun derinliklerine işleyemez (Poe, 1994, s.60).

Poe şiirde olduğu gibi düzyazı türlerinde de benzer ölçütleri geçerli görür; yarım saat ile bir saat arasında okuma süresine sahip kısa hacimli düzyazı türü olan kısa öykü de tıpkı şiir gibi yüksek dehanın taleplerini en iyi şekilde karşılayan bir kompozisyona sahiptir. Kısa öykü tek oturuşta okunabildiği için etki birliğinin en iyi şekilde karşılar. Kısa öykü yazarı da öykü metni aracılığıyla okuyucunun ruhunu kontrol altına alabildiği için amaçladığı etkiyi gerçekleştirebilir. Okuma süresinin kısa olması, okuyucunun fiziksel veya zihinsel yorgunluğunu engellediği için yazarın yaratmak istediği etkiyi bozacak herhangi bir kesinti yaşanmaz.

Poe'nun makalesindeki bilgiler kısa öykü türünün ilk kuramsal bilgilerini vermesinin yanı sıra edebi türlerin zirvesinde oturan ve hakkında olumsuz yorum yapılmayan roman türünün tahtını salladığı için önemlidir. Yazar, şiir ve kısa öykü türlerini etki birliği ölçütünü sağladıkları için överken roman türünü etki birliğinden yoksun olduğu gerekçesiyle eleştirir. Roman türünde yazılmış büyük hacimli bir eserin tek oturuşta okunması mümkün olmayacağı için ne etki birliği ne de bütünlük ölçütleri sağlanır.

Günlük uğraşların romanın okunma süresinde duraklamalara yol açması eserin okuyucu üzerinde yaratacağı etkiyi az veya çok ama mutlaka değiştir; etkinin yok olabileceği gibi tersine dönmesi de mümkündür. Ancak kesin olan şey okuma süresi kesintiye uğrayan romanın etki birliği ve bütünlüğünün bozulmasından dolayı edebi tür hiyerarşisinde hiçbir zaman kısa öykü türünün seviyesine çıkamayacak olmasıdır. Bütünlükten uzak parçalı yapısıyla geniş hacme sahip romanın okuyucuda çoklu etki uyandırmasına karşılık kısa öykü bütünlüklü yapısı, sınırlı hacmi ve yarattığı tek etkiyle her zaman daha başarılıdır. Poe'ya göre etki birliği ve bütünlük bir edebi türün başarılı olmasını sağladığı gibi yokluğu da başarısızlığa yol açan en büyük belirleyici güçtür.

Poe makalesinin devamında etki birliği ile öykü kurgusu arasındaki ilişkiden söz eder; bir edebiyat sanatçısının yeteneği okuyucu üzerinde uyandırmak istediği tek etkiyi planladıktan sonra öyküsünü kurgulamasıyla belli olur. Yetenekli ve akıllı bir yazar önce metninin yaratacağı etkiyi tasarlar, daha sonra öyküdeki olay örgüsünü, kişi, zaman ve mekân gibi unsurları meydana getirir. Poe öykü metnindeki bütün sözcük ve cümlelerin yazarın tasarladığı etki doğrultusunda kurulması gerektiğine inanır, tasarlanan etkinin dışında kalan hiçbir şey kısa öyküde bulunmamalıdır; *“Kompozisyonun tamamında, doğrudan veya dolaylı olarak önceden belirlenmiş bir tasarım eğilimi göstermeyen hiçbir kelime yazılı olmamalıdır”* (1994, s. 61).

Poe’nun çok önem verdiği etki birliğinin sağlanması kolay değildir; kısa öykünün başından sonuna değin etki birliğine uygun kaleme alınması gerekliliği birçok zorluğu da beraberinde getirir. Poe’ya göre bir metnin ilk cümlesinin yazarın tasarladığı etkiye katkı sağlamaması başarısızlıktır. Kısa öykü sahip olduğu etki birliği ve bütünlük unsurlarıyla okuyucu zihninde tatmin duygusu bırakır; kısa öykü sonları da romanın aksine yarattığı tatmin duygusuyla hafızada daha kalıcı bir yer edinir.

Poe birkaç yazısında kısaca bahsettiği etki birliği konusu “Review of Twice-Told Tales” makalesinde öykü türü üzerinden ele aldıktan sonra bir edebi tür kompozisyonunu nasıl kurduğunu anlattığı “The Philosophy of Composition/ Kompozisyon Felsefesi” (1846) başlıklı makalesini yayımlar. Yazarın farklı dillere de çevrilen ünlü makalesi “Kompozisyon Felsefesi” pek çok eleştirmen ve yazarın çalışmasına kaynak oluşturur.³² Yazar önceki yazılarında kısaca bahsettiği etki birliği fikrini detaylandırır. Ona göre bir öykü kompozisyonu oluşturmaya başlamadan önce ilk olarak yaratılacak etkiye karar verilmesi gerekir;

Kalbin, aklın, ya da (daha genelde) ruhun duyarlı olduğu sayısız etki ve izlenimlerden, bu defa hangisini seçeyim? Yeni ve canlı bir etki seçtikten sonra, bunun olaylarla mı yoksa tonla mı en iyi şekilde işlenebileceğini (...) düşünürüm, sonra bu etkinin oluşmasında bana en çok yardımcı olacak olay ya da ton bileşimleri için etrafıma (daha doğrusu içime) bakarım (Poe, 2001, s.79-80).

³² Carl H. Grabo’nun kısa öykü türünü ele aldığı *The Art of the Short Story/ Kısa Öykü Sanatı* (1913) başlıklı çalışması bütünüyle Poe’nun görüşleri referans alınarak oluşturulmuştur.

Poe eserinde yaratmak istediği etkiyi seçtikten sonra hacim konusuna yönelir; kompozisyonun bir oturuşta okunamayacak kadar uzun olması, etki birliğinin sağlanmasını engeller. İki veya üç oturuşta okunabilen bir eserde bütünlük unsuru araya giren duraklamalar yüzünden parçalanmak zorunda kalır. Poe’ya göre hacim büyüklüğü ve bir oturuşta okunabilirlik edebi türlerdeki etki birliği ve bütünlük ölçütlerini belirleyen en önemli terimlerdir. Poe etki birliğinin önemini üzerinde yeterince durduktan sonra etkinin seçimi konusuna eğilir. Ona göre şiir türündeki en yoğun, en yüksek ve en saf etki güzellik düşüncesiyle ortaya çıkar. Gerçek ve akılla ilgili etkiler ise şiirden ziyade düzyazı türünde daha kolay gerçekleşir (2001, s. 82) Etki birliğinin ardından etkinin tonu ve nakarat kullanımından söz açan Poe sıraladığı unsurları “The Raven/ Kuzgun” başlıklı şiirinde uygulamaya yönelir. Poe’nun kısa öykü ile şiir türlerini birlikte ele aldığı gözlemlenir; kısa öykü türüyle ilgili sunduğu kuramsal ölçütleri şiir üzerinde uygulaması dikkat çekicidir.

Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Poe’nun öykü yazarlığı ile şairliğinin yanı sıra bilimsel bir yönü de vardır. Poe, *Eureka: A Prose Poem/ Eureka: Bir Düzyazı Şiiri* (1848) başlıklı kurgusal olmayan eserinde maddi ve manevi evren hakkındaki görüşlerinden bahsederken birlik konusunu evrenin yaratılışı üzerinden tekrar ele alır; evrendeki her cisimdeki her atom arasında her yönde ve her durumda birlik söz konusudur (1994, s.71). Evren bir edebi eser gibi düşünülebilir; atomlar arasındaki birliğin bozulmasının evrene zarar vermesi gibi öykü yapısındaki birliğin bozulması da metnin bütünlüğünü tehlikeye atar. Poe’nun yalnızca kısa öykü ve edebiyatta değil bütün evrene birlik ve bütünlük kavramları açısından yaklaştığı görülür.

1830’lu ve 1840’lı yıllarda Poe tarafından ortaya atılan etki birliği ile bütünlük ölçütleri uzun yıllar boyunca farklı araştırmacılar tarafından ele alınarak geliştirilmeye devam eder. Brander Matthews, *Philosophy of the Short-story/Kısa Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı çalışmasında “Short-story/ Kısa-öykü” terimini ilk kez kullanarak Poe’nun düşüncelerini sistemleştirirken etki birliği konusu üzerinde de durur. Matthews, kısa öykü ile roman arasındaki farkı etki birliği ölçütü üzerinden ele alarak anlatır;

Kısa öykü tek bir etkidir, eksiksiz ve bağımsızdır; roman ise zorunlu olarak bir dizi bölüme ayrılır. Böylece Kısa-öykü, Romanın sahip olamadığı, Poe’nun deyimiyle ‘bütünlük’ etkisine, etki birliğine sahiptir (1901, s.17).

Matthews'un etki birliği ölçütüne verdiği önem, kısa öykü türünü tek bir etki olarak tanımlamasında açıkça görülebilir. O, Poe'nun tek etki hakkındaki düşüncelerini bir derece daha ileriye taşır; Fransız dramalarındaki üç birlik kuralından yola çıkan Matthews kısa öykü türünün uyandıracak etkinin yanı sıra olay, kişi, zaman ve mekân unsurlarında birlik olduğunu dile getirir; ona göre tek bir olayı, tek bir günde ve tek bir mekânda gösteren kısa öykü tek bir karakterle ve o karakterin tek bir durumuyla/duygusuyla ilgilenmektedir. Ancak bir kısa öyküde etki birliğini ölçütünü sağlamak bile yetenek gerektiren zor bir iş olduğu için olay, kişi, zaman ve mekândan meydana gelen bütün öykü unsurlarında aynı birliği koruyabilmek mümkün görünmez. Matthews'un görüşleri ne kısa öykü kuramcıları ne de kısa öykü yazarları arasında destek bulur.

19.yüzyılda ortaya çıkan kısa öykü türüyle ilgili kuramsal yazıların yaygınlık kazanması 20.yüzyıl ortalarında gerçekleşir. Özellikle 1950'den sonra artış gösteren kısa öykü çalışmalarında etki birliği ve bütünlük ölçütlerine sıklıkla yer verildiği gözlemlenir. Konuyu ortaya çıkaran etki birliğinin metnin hacmiyle yakın bir ilişkisi vardır; roman gibi uzun edebi türlerde hem okuyucu hem de yazar tarafından yaratılan esneklik kısa öykü türündeki gibi kusursuz bir etkiyi imkânsız kılar. Etki birliği ölçütüne yaklaşım şekli eleştirmenler arasında farklılık gösterir.

Poe ve Matthews'un hep olumlu bir kavram olarak yaklaştıkları etki birliğinin Miller ve Slote'a göre aslında olumlu ve olumsuz iki yönü vardır. Henry James gibi bazı yazarlar etki birliğinden dolayı kısa öykü türünü sınırlayıcı buldukları için tercih etmek istemez; onlara göre roman gibi uzun türleri birlik ölçütüne sahip olmasa da bünyesinde daha fazla imkân barındırır. Poe gibi bazı yazarlar ise etki birliği ve bütünlük ölçütlerini başarı anahtarı sayarak roman gibi parçalı ve çoklu etki barındıran türleri başarısız, kısa öyküyü ise başarılı kabul eder (Miller ve Slote, 1990, s.25).

19.yüzyılın sonunda Poe'ya ve ortaya attığı etki birliği ölçütüne önem veren eleştirmenler ilerleyen yıllarda modernizmin etkisiyle fikirlerini değiştirerek küçümseyici bir yaklaşım sergiler. Oysa Hemingway ve Faulkner gibi önemli modern kısa öykü yazarlarında da etki birliğiyse karşılarız. Etki birliğinin çeşitleri vardır; modern kısa öykü türünün etki birliği izleksel malzemesinde saklıdır. Bazı modern kısa öykü yazarları ise yüzeysel

bakıldığında birbirlerinden bağımsız görünen olay, kişi, bölüm veya üslupları metnin derin yapısında etki birliğiyle bir araya getirerek ustalıklarını kanıtlamış olur.

Poe'nun kısa öykü metnini etki birliği ölçütüne indirgeyerek matematik formülü gibi yaklaşması, kısa öykü türünün yaratıcı gücünü azaltarak robotlaşmasına sebep olur. Poe'nun ardından gelen birçok Amerikalı yazar yalnızca etki birliğini dikkate alarak özgünlükten yoksun öyküler kaleme alır; tek bir olay örgüsü yapısından tek bir etki uyandırmayı amaçlayan sayısız varyasyonlu öyküler oluşturulur. Poe'nun planda özen ve önceden planlanmış tek etki ölçütleri kısa öykü türünün esnekliğini göz ardı ederek katı ve sert bir biçime dönüştürür. Poe'nun makalelerini yayımladığı 1840'lı yıllardan 20.yüzyıla değin hem eleştirmen hem de okuyucular kısa öykü türünden zayıf bir birlikten başka bir şey beklemezler. Gullason'a göre O.Henry ve Maupassant gibi birçok yazar Poe'nun "Kompozisyon Felsefesi"nde öne sürdüğü mekanik formüle uygun öyküler kaleme almıştır;

Poe'nun matematiksel yaklaşımından etkilenen birçok eleştirmen ve antoloji yazarı, kısa öyküyü mekanik ve standart bir mesele haline getirdiler; olay örgüsünün tam hareketini göstermek için grafik ve eğriler ile belirli içeriklerle (ve halen sihirli sayı yedidir) bir öyküyü neyin oluşturduğu göstermek için faydalandılar (Gullason, 1964, s.20-21).

Farklı bakış açılarına rağmen etki birliği ve bütünlük ölçütlerinin kısa öykü türünü romandan ayıran niteliklerin başında geldiği unutulmamalıdır. Hacminin kısalığı sebebiyle kısa öykü türü için şart olan etki birliği roman türünde bulunmaz; olay örgüsünün uzun ve kişi sayısının fazla olduğu geniş hacimli romanlarda yazar birden fazla etki uyandırmayı amaçladığı için yalnızca tek bir etkiye odaklanmak romanın tekdüze kalmasına yol açabilir. Yazarların kısa öykü ve roman türlerini kaleme alırken farklı yöntemler izlemesi gerekir; kısa öykü yazarı metnini yaşamın tek bir yönünü tek bir etki yaratmak üzere kurgularken roman yazarı metnini yaşamın pek çok farklı yönü ile farklı etkiler uyandırmak amacıyla kaleme alır. Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'nde öykü türü romanın özetinden ibaret görüldüğü için kaleme alınan kısa öykü örneklerinin çoğu etki birliğinden yoksun kalmıştır. Etki birliği ölçütüne uygun öyküler kaleme alarak dönemindeki diğer yazarlardan ayrılan ilk öykücümüz Sami Paşazade Sezai'dir.

Sami Paşazade Sezai Türk edebiyatının ilk modern kısa öykülerinin yer aldığı *Küçük Şeyler* başlıklı öykü kitabını bütünlük ve etki birliği ölçütlerine uygun şekilde kaleme almıştır. *Küçük Şeyler* kitabındaki öykülerin tümü farklı olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân unsurlarıyla birlikte okuyucu üzerinde aynı etkiyi uyandırmayı amaçlar. Yazar öykü kitabının mukaddimesinde “*Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin?*” (1981, s.1) şeklinde belirttiği üzere öykülerinde küçük ve önemsiz bir konuyu güzel yazarak büyük ve önemli bir konu haline getirme hedeflemiştir. Sezai’nin öykülerinde hayal kırıklığı çerçevesinde ele alınan konular küçük olmakla birlikte belirli bir öneme sahiptir. Yazar öykü kişilerinin yaşadıkları hayal kırıklarını farklı şekillerde yansıtarak okuyucuda hüznün etkisi uyandırmak ister; kitaptaki öykülerin tamamının aynı tek etkiye uygun kurulması Poe’nun kuramsal yazılarında bulunduğu bilgilerin başarılı birer uygulaması olur.

Sami Paşazade Sezai’nin ilk kez 1981 yılında *Sami Paşazade Sezai’nin Hikâye – Hatıra – Mektup ve Edebi Makaleleri* başlığıyla Zeynep Kerman tarafından Latin harflerine aktararak yayımlanan *Küçük Şeyler* kitabındaki “Hiç” başlıklı öykü, kısa öykü türünün bütünlük ve etki birliği ölçütlerini sağlamaktadır. “Hiç” öyküsü Emin Nihat Bey’in *Müsameretnâme* ve Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* eserlerinde karşılaştığımız parçalı yapının dışında 1891 yılında Matbaa-i Ebüzziya’da *Küçük Şeyler* kitabının içinde basılmış olup biçim ve içerik açısından bütünlük sağlamaktadır. Kitaptaki diğer öyküler gibi “Hiç” de temelde hayal kırıklığı temasıyla okuyucu üzerinde acıma etkisi yaratmaya odaklanmaktadır (Aydın, 2008, s. 126). Sezai öyküsünün giriş bölümünden itibaren uyandırmak istediği etkiye uygun hareket ederek başkışısının yaşam karşısındaki durumunu şöyle betimler;

Yirmi yaşında idi. Kaderin kendi sa’y ve gayretine terk ve teslim ettiği validesiyle hemşiresinin iâşesi için, birbirlerinden evvel nâil-i emel olmak sevdâ-yı harîsanesiyle birbirilerini çiğneyerek meydan-ı menfaatte tehacüm-nümâ-yı tefavvuk olan insan akıntılarına girmiş, agrâz-ı beşeriyenin iltica ettiği muzlum³³ köşelere kadar sokulmuş idi (Sezai, 1981, s.4)

³³ Kerman, *Sami Paşazade Sezai’nin Hikâye, Hatıra, Mektup ve Edebi Makaleleri* (1981) başlıklı çalışmasında kullandığı ‘muzlum’ sözcüğünü *Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri 1* (2017) başlıklı eserinde karanlık anlamına gelen ‘muzlim’ sözcülüğüyle değiştirir.

Okuyucu öykünün henüz ilk paragrafında genç yaşına rağmen annesi ve kız kardeşine geçindirmek zorunda kalan başkişinin hırslı ve saldırgan kalabalığın arasına girerek kötü niyetli insanlarla dolu karanlık köşelere kadar sokulduğunu öğrendiğinde acıma hisseder. Yazarın başkişiyle ilgili söylediği her şeyin okuyucunun acıma ve merhamet duygularını pekiştirir; hassas bir kalbi olan başkişi acımasız yaşam mücadelesine karşı savunmasızdır, çalıştığı işlerde haksızlığa uğranıp azarlanır. Diğer gençlerin sevinçle eğlenerek dolaştığı Beyoğlu'na o hasta annesine ilaç yaptırmak için gider. Okuyucu bir vapur yolculuğu sırasında genç bir kızın tebessümüne âşık olan başkişinin evlilik hayallerine eşlik ederken sevinir ancak genç kızın tebessümünün gerçek sebebini öğrenmesiyle başkişinin hissettiği hayal kırıklığı okuyucunun acıma duygusunu zirveye çıkar. Okuyucunun metin boyunca yalnızca acıma ile merhamet hissetmesi, “Hiç” öyküsünün etki birliği ölçütünü başarıyla uyguladığı gösterir.

Sezai'nin “Kediler” öyküsü de bütünlük ve etki birliği ölçütlerini karşılamaktadır. “Kediler” öncelikle parçalı şekilde tefrika edilmeyip *Küçük Şeyler* kitabındaki öykülerden biri olarak yayımlandığı için biçimce bir bütünlüğe sahiptir. Sezai “Kediler” öyküsünü de “Hiç” öyküsüyle benzer şekilde okuyucuda acıma ve merhamet duyguları uyandırmak amacıyla kaleme almıştır. “Kediler” öncelikle diğer öykülerden farklı olarak kişi veya mekân tasviriyle değil bir diyalogla başlar; “ – Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler? – Kediler!” (Sezai, 1981, s.8). Bir kocanın hanımına kendisini mi yoksa kedileri mi tercih ettiği sorması ve hanımının kediler cevabını vermesi şeklinde kısa bir diyalogdan ibaret olan ilk cümleler doğrudan okuyucunun dikkatini çekmeye yöneliktir. Öykünün henüz ilk cümlesinde hanımın verdiği cevap karşısında kocaya acımaya başlayan okuyucunun duyguları yazarın açıklamalarıyla pekişir;

Zavallı koca! Hareminin, mutasarrıfa olduğu eve, celb ve cem'ettiği yirmi-otuz kedinin ta'cizat ve tasdiatından artık bizâr olmuştu. Evin içinde sâhibü'l beytten ziyade bir revîş-i âmirâne ile kuyruklarını kaldırıp bu bedbaht kocaya bir nazar-ı istihfâf ve istihkar atfederek dolaşan bu kibirli hayvanât kanepelerini istilâ etmiş (...) (Sezai, 1981, s.9).

Sezai zavallı ve bedbaht sıfatları kullanarak kocaya acıdığını açıkça gösterirken okuyucunun da aynı hisleri taşımasını ister; sayısı yirmi ile otuz arasında olan kediler bütün evi ele geçirerek ev sahibi gibi davranırken kocayı sürekli rahatsız etmektedir. Evinde oturacak bir alan bile bulmakta zorluk çeken koca bir sabah kahvaltı yapmak

istediğinde yine kedilerin gazabına uğrar. Kedilerin kocanın yaşamını zindana çevirmesi karşısında başta hanımı olmak üzere çevresindeki herkes umursamaz bir tutum içerisinde. Kedileri kaymakama şikâyet etmesi de sonuçsuz kalan kocanın yaşadığı çaresizlik okuyucunun acıma ve merhamet duygusunu artırır. Kediler yüzünden evini terk eden kocanın hissettiği yalnızlığa, yazarla birlikte doğa da merhamet hisseder; “*Otuz üç seneden sonra her yerde, her şeye karşı yalnız! Bu vâsi denize, bu durâdur ufuklara karşı yapayalnız! Hattâ semâ bile lâcivet gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu*” (Sezai, 1981, s.12).

Sami Paşazade Sezai’nin okuyucu üzerinde uyandırmak istediği acıma hissine gökyüzünü kişileştirerek ortaklık etmesi dikkat çekicidir. Sezai, Poe’nun etki birliğini ölçütünü, öyküsünde sağlayabilmek için çeşitli yöntemlerden faydalanmıştır. Kocanın evini terk etmesi sorunlarını çözmek için yeterli olmaz; parası olmadığı için yiyecek yemek ve kalacak yer bulamayan kocaya doğa evine gitmesini öğütler. Öykünün başından itibaren yavaş yavaş artış gösteren acıma hissini zirve noktası, evine geri döndükten sonra hıçkırarak ağlayan kocaya hanımından gelen uyarı olur; kadın kocasına kedileri korkutmamasını için haykırarak ağlamaması uyarısında bulunur. “Kediler” öyküsü ilk cümlesinden son cümlesine değin modern kısa öykü türünün bütünlük ve etki birliği ölçütlerine uygun şekilde düzenlenmiştir. Yazar okuyucu üzerinde acıma ve merhamet hissi uyandırma noktasında başarılı bir öykü kurmuştur.

Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi’nden Cumhuriyet Dönemi’ne kadar geçen süreçte kısa öykü ve roman türleri tam olarak birbirinden ayrıışmadığı için yazarlar arasında da kısa öykü yazarı ve roman yazarı şeklinde bir ayrım gözlemlenmez. Her iki türde de eserler veren yazarların kimi öyküde kimi de roman türünde görece daha başarılı olur. Halit Ziya Uşaklıgil ise her iki türde de başarıya ulaşan nadir yazarlarımızdan biridir; hem geniş hacimli romanlarıyla hem de birkaç sayfadan ibaret olan kısa öyküleriyle ilgili türlerin en güzel örneklerini kaleme almıştır. Ancak yazarın romancı sıfatının baskın çıktığı zayıf olarak nitelenebilecek kısa öykü metinleri de söz konusudur; romana eğilimli olan mizacı kısa öykülerine zarar vermiştir;

Yazarın romancı kişiliği, mizacının romana yatkın oluşu, küçük hikâyelerinden çoğunun roman gibi kurulmasına yol açmıştır; küçük hikâyede hayatın yalnız bir safhası ele alınmak gerekirken Halit Ziya'nın birçok hikâyelerinde, genellikle romanlarda olduğu gibi, hayatın bütünü, çeşitli yanlarıyla ele alınmıştır (Cevdet Kudret, 1977, s. 211).

Halit Ziya'nın “Sade Bir Şey”, “Mahalleye Mevkuf” ve “Ferhunde Kalfa” gibi birkaç kısa öyküsü, kısa anlardan ziyade uzun yaşam süreçlerini ele aldığı için roman kuruluşuna sahiptir; bu öykülerde etki birliğiyle karşılaşmayız. Ancak yazarın kısa öykülerinin çoğunun roman kuruluşuna sahip olduğunu söylemek haksızlık olur; anlık durum ve gözlemlere dayanan etki birliğinin zirvede olduğu “Haber-i Meş’um” gibi kısa öyküleri de mevcuttur.

Halit Ziya'nın 1914'te Muhtar Halid Kütüphanesi tarafından yayımlanan *Bir Şi'r-i Hayal* başlıklı öykü kitabının “Asıl Öyküler” başlıklı ikinci bölümünde, onuncu sırada olan “Haber-i Meş’um” öyküsü parçalı bir yapı göstermeyip tefrika edilmediği için bütünlük arz eder ve etki birliğine uygun olarak kaleme almıştır. Büyük bir olayın bulunmadığı öykü monolog tekniğiyle yazıldığından yazarın tek etki sağlamak için ekstra bir çaba sarfetmesine gerek kalmaz. Halit Ziya'nın öykülerinde en çok işlediği konulardan biri karı-koca ilişkileridir; Yazar öykülerinde karı-koca ilişkilerini çeşitli açılarda ele almıştır. “Haber-i Meş’um” öyküsünde karısından gelen telgrafi açmadan düşüncelere dalan bir adam vardır; adam bir yandan eşinin öldüğünü düşündüğü için üzülürken diğer yandan da yeni eş arayışlarına girer. Öykü okuyucuda kötü bir haberin kişinin gerçek düşüncelerini ortaya çıkardığı fikrini yansıtır. Öykünün başında eşinin ölüm haberini felaket, uğursuzluk sözcükleriyle açıklayan koca ilerleyen sayfalarda eşinin çirkinliğinden, kıskançlığından, hırçınlığından bahsettikten sonra beğendiği güzel kadınları anlatarak eşini tamamen unutmuş görünür.

Halit Ziya'nın “Tramvayda Gelirken” adlı öyküsü biçim ve içerik yönlerinden bütünlük ve etki birliğini sağlamaktadır. “Tramvayda Gelirken” başlıklı öyküsü, ilk olarak *Servet-i Fünun* dergisinin 1 Kanun-i Sani 1313/13 Ocak 1898 tarihli 357.sayısında “Hüseyin Suad Bey'e” notuyla yayımlandıktan sonra 1922 yılında basılan *Bir Hikâye-i Sevda* adlı dördüncü öykü kitabına dâhil edilmiştir. Parçalı değil bütünlüklü bir yapı arz eden öykünün başlığı da dahil olmak üzere ilk cümlesinden son cümlesine değin tramvayı odak

alması, içerikte sunulanların da birbirleriyle uyumlu olduğunu gösterir. Halit Ziya, tramvayda seyahat ederken yolcuları gözlemleyip tahminlerde bulunan anlatıcı kahraman aracılığıyla okuyucu üzerinde hayatın geçiciliği etkisini uyandırmak ister ancak bu etkiyi açıkça göstermeyip ima yolunu tercih eder.

Kısa öyküde etki birliği kuramını öne çıkaran Poe'ya göre (1994) bir öyküde etki birliğini bulmak kolay değildir; sıradan bir okuyucu öyküdeki tek etkiyi kavramakta güçlük çekmektedir. Halit Ziya'nın öyküsünde çeşitli çağrışım ve sembollerin arkasına gizlenen hayatın geçiciliği etkisinin okuyucu tarafından ilk bakışta anlaşılması zordur; bu etki özellikle öykünün sonuç bölümüne gizlenmiştir. Öykünün sonunda Galatasaray durağında inen anlatıcı yolculuğa devam eden tramvayın ardından hüznle bakar. Tramvay arabası yaşamın sembolüdür; yaşamın gelip geçiciliği ile her zaman ilerlemeye devam ettiğini gösterir.

Ömer Seyfettin'in öyküleri bütünlük ve etki birliği ölçütleri çerçevesinde kurulmuştur. Yazar öykülerinin çoğunda milliyetçilik, Türkçülük, kahramanlık gibi toplumsal bir etki yaratmayı amaç edinirken bir kısım öyküsünde de bireysel etki uyandırmak ister. Yazarın *Piyano* dergisinin 11.sayısında 25 Teşrinievvel 1326 / 8 Kasım 1910 tarihinde yayımlanan "Apandisit" başlıklı öyküsü 1999 yılında Dergâh Yayınları tarafından *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri – Hikâyeler 1* kitabının on üçüncü öyküsü olarak basılmıştır. Öncelikle bir dergide tek parçada halinde yayımlanıp kitap halinde basıldığından bütünlüklü bir yapı arz eden öykü kısa yapısıyla tek seferde okunabildiği için de etki birliğine sahiptir. Okuyucuda uyandırmak istediği etkide de herhangi bir bölünme olmaz.

Ömer Seyfettin "Apandisit" öyküsünde modern kısa öykü türünün vazgeçilmez unsuru olan insanı ele alır. Bütün öykü akşam yemeğinde erik çekirdeği yutan bir adamın evhamlılığı üzerine kurulur; anlatıcı başkişi çekirdek yüzünden hasta olacağına, apandisitinin zarar göreceğine, hatta ölebileceğine inanır. Adamın doktorla görüşüp çekirdek yemek ile hastalık arasında hiçbir ilişki olmadığını öğrenmesiyle rahatlama gerçekleşir. Ömer Seyfettin öyküsüyle okuyucuda evhamın gereksizliği etkisini uyandırmak ister; öyküyü okuyan okuyucular üzerinde evhamla ilgili benzer etkiler uyanır. Yazar öyküsünde evhamın yanı sıra batıl inanç konusuna da değinir. Anlatıcı

başkişi meyve çekirdeği yutmanın zararı ilgili toplumda batıl bir inanç söz konusu olduğu için evhamlanmıştır; evhamın gerekçesi toplumdaki yanlış inançlardır. Doktor ise meyve çekirdeği ile apandisit arasında hiçbir ilişki olmadığını söyleyerek yanlış inancı çürütür ve anlatıcının evhamının geçmesini sağlar.

Ömer Seyfettin kısa öykülerinin neredeyse tamamı bütünlük ölçütünü sağlamaktadır. Yazarın *Zaman* gazetesinin 285.sayısında 19 Kanunusani 1335 / 19 Ocak 1919 tarihinde yayımlanan “Nişanlılar” başlıklı öyküsü 1999 yılında Dergâh Yayınları tarafından *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri – Hikâyeler 3* kitabının on üçüncü öyküsü olarak basılmıştır. Bir bütün halinde yayımlanan öykü tek bir oturuşta okunabilecek kadar kısa olduğu için etki birliğinde herhangi bir bozulma meydana gelmez.

“Nişanlılar” öyküsünün odağında aşk ve evlilik kavramları çevresinde gözlemlenen bir çift vardır. Öykü başkişi aracılığıyla aşkın var olup olmadığı ve evliliğin aşkı öldürüp öldürmeyeceği sorusunu ele alır. Toplumda halk arasında evliliğin aşkın mezarına yol açtığı, aşkın bir rüyadan ibaret olduğu ve uykudan uyanıldığında aşkın biteceğine dair olumsuz görüşler söz konusudur. Öykünün anlatıcı başkişisi ise bu olumsuz görüşleri çürüten insanlar olduğuna inanarak yıllardır evli olduklarını düşündüğü bir çifti örnek gösterir. Öykünün okuyucu üzerinde uyandıracak etkinin aşkın varlığı ve evliliğin aşka zarar vermeyeceği olduğu düşünülür ancak başkişinin arkadaşı Camsap’ın çift hakkındaki açıklamaları uyandırılan etkiyi terse dönüştürür; Camsap çiftin uzun yıllardır evli değil nişanlı olduğundan bahsettiğinde başkişi evliliğin aşkla sürdürülebileceğine olan inancını kaybeder. Öykünün okuyucu üzerindeki asıl etkisi budur.

Ömer Seyfettin “Nişanlılar” öyküsünde temelde aşkın gelip geçici olduğu ile evliliğin aşka zarar vereceği etkisini uyandırmak ister ancak bu etki yazar için yeterli değildir. Poe’nun bir kısa öyküde okuyucu üzerinde yalnızca tek bir etki bulunmasını istediği ölçütü “Nişanlılar” öyküsü için geçerli değildir. Ömer Seyfettin, yaklaşık 790 sözcükle oluşturduğu kısa öyküsünde farklı amaç ve etkiler de gütmüştür. Mert’e göre evliliğin aşkı öldürdüğü tezi öyküdeki ikincil etkidir. Öykünün asıl tezi ve uyandırmak istediği etki ise genç kızların evlenecekleri erkeği seçme haklarıyla ilgilidir. Ömer Seyfettin kızın babası istemediği için evlenemeyip yıllar boyunca beklemek zorunda kalan çiftten yola

çıkarak kadınların istedikleri erkeklerle evlenememelerini eleştirir. Yazar öyküsü aracılığıyla o dönemde evliliklerde kadınların görüşlerine önem verilmediğini gösterir; *“Bu hikâyede, kadının ikinci sınıf insan görülmesi eleştiriliyor. Kendileri hakkında kendilerinin söz sahibi oldukları hatırlatılıyor”* (Mert, 2004, s. 376).

Ömer Seyfettin kısa öyküsünde, okuyucu üzerinde diğer kısa öykülerde sık rastlamadığımız birden çok etki uyandırmayı hedefler; aşk ve evlilikle ilgili düşünceleri ile kadının ikincil konumunun yanı sıra bir erkeğin para için göze aldıkları üzerinde durur. Muhsin Bey evlenebilmek için kızın babasının işe girip para kazanıp ev açma şartlarını sağlamaktan acizdir. Evlenmeyip nişanlı kalarak kızın babasının ölmesini ve paralarına sahip olmayı bekler ancak bu bekleyiş hayatından on yılı kaybetmesine yol açar. Ömer Seyfettin, Muhsin Bey aracılığıyla maddi çıkarlara fazla önem vermenin sonuçlarını üzerinde de durmuş olur. Öyküde Muhsin Bey ile ilgili yorumlar iki farklı şekilde gerçekleşir; anlatıcı başkişisi Muhsin Bey’in yıllarının boşa gittiğini düşünürken arkadaşı Camsap, Muhsin Bey’in para için yaptıklarını mantıklı bulur; *“Sen budalasın be! dedi. Yüz bin lira bu... Ben yirmi sene kavuk sallamaya, otuz sene kuru kuruya lafla sevişme angaryasına katlanırım be!”* (1999b, s.131).

Ömer Seyfettin’in “Nişanlılar” öyküsü, kısa öykünün en temel ölçütlerinden olan etki birliği konusunda net değildir. Öyküde bir çiftten yola çıkılarak aşk ve evlilik konularında farklı birtakım etkiler sunulur. Öykü okunduğunda okuyucu üzerinde aşkın geçiciliği, evliliğin aşkı öldürdüğü, kadınların evlilikte söz sahibi olmadığı, erkeklerin maddi çıkarlar için aşk ve evliliği geri plana attığı şeklinde farklı etkiler uyanır. Ömer Seyfettin öyküsünde tek bir olaydan farklı etkiler çıkarmayı tercih etmiştir. “Nişanlılar” modern kısa öykü türünün önem verdiği etki birliği ölçütünü sağlamamaktadır.

Türk edebiyatının en önemli kısa öykü yazarlarından biri Ömer Seyfettin (1884–1920), diğeri Memduh Şevket Esendal (1883–1952)’dir. İki yazar yakın dönemlerde yaşamalarına rağmen birbirlerinden çok farklı yaşamlara ve öykü anlayışlarına sahip olur. Askerlik yaparak savaşlarda aktif görevler alan Ömer Seyfettin öykülerinde olay ve hareketliliği ön plana çıkarırken büyükelçilik ve milletvekilliği yapan Memduh Şevket ise durum ve durağanlığa odaklanır. Ömer Seyfettin’in olay odaklı kurduğu kısa

öykülerinde olayın sebep ve sonuçlarından farklı çıkarımlara ulaşıldığı için bütünlük ve etki birliği ölçütlerini kimi zaman eksik kalır. Günlük yaşamdan bir kesit sunan Memduh Şevket'in öykülerinde ise bütünlük ve etki birliği daha fazladır.

Memduh Şevket'in öykülerini kaleme alma şekli, kısa öykünün babası sayılan Poe ile benzerlik gösterir. Yetenekli bir kısa öykü yazarı titiz olmak zorundadır; metnindeki her sözcük ve her cümleyi uzun uzun düşündükten sonra kaleme alır. Öykünün ilk cümlesinden itibaren etki sağlanmış olmalıdır (Poe, 1994, s. 61). Esendal da titiz bir yazardır; neyi nasıl yazacağını bilerek öyküsünü kaleme alır. Poe gibi okuyucu üzerinde etki birliği uyandırmak ister. Kolay yazılmış izlenimi uyandıran öyküleri için uzun uzun düşünmüş, öykü kahramanları üzerinde günlerce, hatta yıllarca durmuştur. Öykülerin okuyucuya kolay yazılmış izlenimi vermesinin sebebi, yazarın öykü üzerinde itinalı çalışmasından kaynaklanır (Dizdaroğlu, 1965, s. 548).

Memduh Şevket'in kısa öykülerinin neredeyse hepsi bir gazete veya dergi yayımlandıktan sonra kitap halinde basıldığı bütünlük ölçütünü yerine getirmektedir; *Meslek* gazetesinin 3 Mart 1925 tarihli 12.sayısında yayımlandıktan sonra 1946 yılında *Hikâyeler 1* kitabında basılan “Mebus Olursa” başlıklı kısa öyküsü hem bir bütün olarak yayımlandığı hem de kısalığı sebebiyle tek oturuşta okunabildiği için bütünlüğe sahiptir. Yazarın öyküsünde okuyucu üzerinde uyandırmak istediği etki de tektir; küçük insanların hayallerinden yola çıkarak bürokratik gerçeklere dair bir etki uyandırmak ister. “Mebus Olursa” öyküsünde, milletvekili olmanın hayalini kuran maliye vezne kalemi Sabri Bey'in memurlar için tüzük hazırlama arzusu başta Mustafa Hilmi Bey olmak üzere çevresindeki pek çok kişinin katılımıyla bürokratik engellere uğrar. Konuşmalara dayalı öyküde ilk cümleden son cümleye değin sürekli olarak bürokrasi ele alındığı için okuyucu üzerinde etki birliğini sağlamıştır.

Memduh Şevket hayatının farklı dönemlerinde milletvekilliği de yapmış olan bürokrasiyle iç içe bir yazardır. Yazar “Mebus Olursa” öyküsünde, içeriden biri olarak dönemin mevcut bürokrasisine ironik bir dille birtakım eleştiriler getirir. Eleştiriler Sabri Bey ve çayhanedeki diğer kişilerin konuşmaları aracılığıyla somutlaşır. Belirli bir tüzükleri olmayan memurların göreve son verme ve tayin etme gibi işleri keyfi şekilde

yapılmaktadır. Sabri Bey milletvekili olduğunda memurîn nizamnamesi ile memurları bir tüzüğe bağlamak ister ancak çayhanedekilere göre nizamname hükümetin işine gelmeyeceği için kabul edilmeyecektir; *“Hazır böyle serbest memur kullanırken, hükümet tutup kanunla kollarını bağlar mı?”* (Esendal, 1965, s.20). Sabri Bey gelen eleştiriler üzerine geri adım atarak hükümet ve meclisle ters düşmemek için önergesini geri alır. Memduh Şevket faydalı olabilecek önergelerin hükümet korkusuyla teklif edilemediğini eleştirir. Çayhanedekiler hükümetin takriri kabul etme ihtimali de düşünür ancak o zaman da mevcut hükümet düştüğünde, yeni gelen hükümetin bütün eski kanunları bozma olasılığı vardır.

“Mebus Olursa” öyküsünde yalnızca mevcut bürokrasi değil halk ve bürokratlar da eleştirilir. Sabri Bey’in milletvekilliğinden hiç anlamamasına rağmen hayal kurmaktan vazgeçmemesi, bürokratlığa özenen halka bir eleştiri niteliğindedir. Sabri Bey gibi pek çok kişi de ülkeye bir yardım sağlamak için değil yalnızca üst düzey memurluğun getirdiği ayrıcalıklardan faydalanmak istediği için mebusluğu hayal eder. Sabri Bey’in bakan olursa ne yapacağı sorusuna mantıklı bir cevap veremeyip büyük adam olacağı için küçük insanlarla konuşmayacağını söylemesinden vatan ve millet bilincinden yoksun olduğunu gösterir.

Öyküde mevcut bakanlara yönelik bir eleştiri de söz konusudur. Çayhanedekilerden biri olan Mustafa Hilmi Bey bir maliye bakanının yapması gerekenler arasında komisyon almayı sayar; maliye bakanları halka istikraz akdettikçe/ borç düzenledikçe komisyonu cebe atması adet olmuştur. İstikraz edilen para bütçe açığına koyularak harcanır. Memduh Şevket, öykü kişilerinden Mustafa Hilmi Bey’in açıklamalarıyla aslında suç olan komisyon almanın yaygınlaşarak normalleştirildiğini yansıtır. Öykünün sonunda çayhanedekilerden birinin, önceki mecliste mebusluk yaptığı ortaya çıkar. Yazar mebus olmanın çok da zor olmadığını vurgular; sarıklı hoca insan azlığında, hiçbir şey bilmediği halde birkaç arkadaşıyla birlikte mebusluk yapmıştır. Hocanın kanun maddeleri oylanırken hem lehte hem de aleyhte el kaldıran arkadaşları vardır. Memduh Şevket’in öykü boyunca bürokrasi ve bürokratlara getirdiği eleştiriler kısa öykünün etki birliğini ölçütüne yardımcı olur. Öyküdeki her bir soru ve cevabın, her bir diyalogun belirli bir amacı vardır. *“Okuru alır; kısa, kesin tümcelerle başlattığı olayın içine bırakır. Neyi*

anlatacağını, nasıl anlatacağını önceden belirlemiştir çünkü” (Hepçilingirler, 1996, s.120).

Memduh Şevket Esendal’ın *Meslek* gazetesinin 16 Haziran 1925 tarihli 27. sayısında yayımlandıktan sonra ilk kez 1946 yılında *Hikâyeler 1* kitabında basılan “Gençlik” adlı öyküsü bütünlüğe sahiptir. Öykünün dış yapısındaki bütünlük iç yapısındaki etki birliğini de etkiler. Yazar benzer konuları ele aldığı öykülerinde her zaman aynı etkiyi uyandırmayı amaçlamaz; konularının benzer olup etkisinin farklı olduğu pek çok öykü söz konusudur. Memduh Şevket’in en çok işlediği konulardan biri olan evlilik “Gençlik” öyküsünde de ele alınmıştır. Yazar “Gençlik” öyküsünde okuyucuya evliliğin, henüz yeni evlenen genç insanlar üzerindeki mutluluk verici etkisini göstermek ister.

“Gençlik” öyküsünün odağında başkişi Hayriye Hanım’ın uyuyan kocasına karşı hissettiği yoğun sevgi yer alır. Hayriye Hanım’ın kocasına olan sevgisi hal ve hareketlerindeki heyecan ve endişe aracılığıyla gösterilir. Hayriye Hanım sırasıyla kocasının kanepede uyurken rahatsız olacağından, ince bir yüz yastığı bulamayacağından, yastığı kocasının başına koyarken uyandıracığından ve kocasının hasta olmasından endişe duyarak heyecanlanır. Hayriye Hanım’ın hissettiği her bir endişe ve heyecan kocasına olan sevgisinden ileri gelmektedir. Onun sevgisi kocasını rahat ettirebilmek için verdiği çabanın yanı sıra iç monolog tekniğiyle de gözler önüne serilir;

“Bir kere böyle bir koca bulduktan sonra, onu kendi odasında, kendinin olmuş gördükten, onu sevdikten sonra onu -kim görse beğeniyor- kaybetmek... ondan sonra gene yaşamak var mı?” (Esendal, 1965, s. 99).

Yazar bütün evlilerin değil özellikle yeni evli gençlerin mutluluk hissini etkisini vurgulamak için genç çiftin yanına bir de yaşlı çift yerleştirir. Hayriye Hanım’ın annesi büyük hanım ve babası büyük efendinin uzun yıllardır devam eden evliliklerinde sevginin yerine sevgisizlik almıştır. Büyük hanım, kızı Hayriye’nin kocasına yastık bulmak için giriştiği çabadan hoşlanmayıp kendi evliliğinden bahseder; “*Şımart bakalım, sonra çok karşılığını görürsün! Hiç bir şey bilmiyorsan, babana bak! Benim ona yaptıklarımın acaba yüzde birini bana yaptı mı? Burada ölsem, başını çevirip bakmaz*” (Esendal, 1965, s. 98). Birbirlerine sevgi beslemeyen yaşlı çiftin öyküdeki temel görevi, genç çiftin yeni evliliğindeki sevgi hissini pekiştirerek etki bütünlüğünü artırmaktır. Öykünün başlığı da

evlilik ve yaş ilişkisinin altını çizer. Memduh Şevket'in "Gençlik" öyküsü, kısa öykü türünün bütünlük ve etki birliği ölçütünü sağlamaktadır.

Memduh Şevket Esendal'ın titiz diliyle bütün öykülerinde karşımıza çıkan bütünlük ve etki birliği ölçütleri Sait Faik Abasıyanık'ın savruk dil tutumuyla kimi zaman sekteye uğrar. Sait Faik'in birkaç öyküsünde bir konudan başka bir konuya atlayarak veya anlatıcı yazar konumunda söyledikleriyle çelişerek etki birliğini bozduğu gözlemlenmiştir. Yazarın "Bacakları Olsaydı" başlıklı öyküsü ilk olarak *Akademi Fikir Hareketleri* dergisinin 15 Mayıs 1946 tarihli 2.sayısında "Bacaklarımız Olsaydı" başlığıyla yayımlandıktan sonra 1948'de Varlık Yayınları tarafından *Lüzumsuz Adam* kitabının dokuzuncu öyküsü olarak basılmıştır.

Anlatıcı yazarın bir dilenci hakkındaki düşünce ve gözlemlerinden meydana gelen "Bacakları Olsaydı" öyküsünde etki birliği söz konusudur. Anlatıcı yazar İstanbul'daki bir semt ve sokak hakkındaki düşüncelerini dile getirdikten sonra sokaktaki takma bacaklı bir dilenciye gözlemlemeye başlar. Anlatıcı yazarın dilencinin gerçek bir bacağa sahip olduğuyla ilgili öykü boyunca kurduğu hayaller ile öykünün sonunda boyacıdan duyduğu gerçekler birbirleriyle çelişir. Öykünün okuyucu üzerinde uyandırmak istediği etki hayal ve gerçek karşıtlığıdır. Anlatıcı yazarın dilenci ile ilgili kurduğu hiçbir hayalin dilencinin gerçektir; anlatıcı yazara göre bacağı olsaydı koşacak, bir işte çalışmak isteyecek ve yüzüne garip garip bakan bir kızla yakınlaşacak olan dilenci gerçekte beyaz bir Yahudi kadınla evli olup çalışmayı sevmeyen biridir; sabahtan öğlene kadar yalnızca sallandıktan sonra evinde dinlenmeyi tercih eder. Dilenci gerçek hayatta topallamayacağı bir takma bacağa bile sahiptir. Öykü tek bir etki üzerine kurulmuştur. Sait Faik sınırlı sözcük sayısı ile sınırlı öykü unsurları ile hayal-hakikat zıtlığını öyküsünün başından sonuna değin başarıyla sürdürür.

Sait Faik'in öykülerinin neredeyse tamamı okuyucu üzerinde belirli bir etki uyandırmak üzere kurgulanmıştır. Yazarın hayatta iken yayımladığı son eser olan *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküler farklı olay örgüleri ile farklı kişiler ile farklı zaman ve mekân unsurlarına sahip olmakla birlikte ortak bir temanın beraberinde getirdiği bir etki birliği ile bütünlük duygusuna sahiptir. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabında yer alan on yedi

öykünün tamamı yalnızlık teması etrafında şekillenmiştir; Sait Faik bir kısmını daha önce dergilerde yayımladığı, bir kısmını ise ilk kez kitabına aldığı öykülerinde okuyucu üzerinde yalnızlık etkisi uyandırmayı amaçlar.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki bütün öyküler sınırlı kişi – zaman – mekân unsurlarıyla yazarın yalnızlık bakış açısı çerçevesinde kurgulanır. Kitapta Panco adlı ortak bir kişiye sahip olan “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan”, “Panco’nun Rüyası” ve “Yılan Uykusu” başlıklarındaki beş öykü, diğer öykülere kıyasla daha fazla bütünlük arz eder. İlk olarak Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabıyla başlayan kısa öyküleri etki birliği çerçevesinde şekillendirerek kitap halinde yayımlama isteği Sait Faik’in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabından sonra yaygınlaşır. 1950 kuşağı olarak adlandırılan Nezihe Meriç, Demir Özlü, Ferit Edgü gibi yazarların yayımladıkları öykü kitaplarının çoğunlukla tek bir tema ile etki birliğine göre düzenlendiği görülür.

Sait Faik’in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının genelinde karşımıza çıkan etki birliği ve bütünlük öykülerin özeline indiğimizde de varlığını sürdürmeye devam eder. Bütünlük ve etki birliğini sağlayan “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öykü Mart 1954’de Varlık Yayınları tarafından *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının ilk öyküsü olarak basıldıktan sonra *Panorama* dergisinin Mayıs 1954 tarihli ilk sayısında “Yağmurlu Hikâye” başlığıyla tekrar yayımlanmıştır.³⁴ “Öyle Bir Hikâye” anlatıcı başkışı sinemadan çıktıktan sonra Atikali’ye giden bir otomobile binmesiyle başlayıp Atikali sokaklarında gezindikten sonra Bomonti’deki evine dönmek için tekrar bir otomobile binmesiyle sona erer. Bir yol öyküsü olarak kurgulanan metinde uyandırılmak istenen temel etki yalnızlık duygusudur. Anlatıcı başkışı evinde kendisini kimse beklemediği için sokaklarda dolaşmayı tercih eder; sokaklarda karşılaştığı birbirlerinden farklı yaşamlara sahip her bir kişi anlatıcının yalnızlık hissini güçlendirmektedir. Sait Faik’in bütün yaşamı boyunca içten içe hissettiği

³⁴ Kavaz, *Sait Faik Abasıyanık – Yazar ve Eser* başlıklı doktora tezinde Sait Faik’in öykülerinin kronolojik listesine yer verirken ilgili öykünün ilk kez *Panorama* dergisinde “Yağmurlu Hikâye” başlığıyla yayımlandıktan sonra “Öyle Bir Hikâye” başlığıyla tekrar yayımlandığını belirtmiştir (1990, s. 325). Oysa *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının ilk basım tarihi Mart 1954; *Panorama* dergisinin ilk sayısının basım tarihi ise Mayıs 1954’dür. Öykü kronolojik olarak ilk kez “Öyle Bir Hikâye” başlığıyla basılmıştır.

ancak hastalığından sonra artış gösteren yalnızlık duygusu “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde dile getirilir;

“Öyle Bir Hikâye” bir yalnızlık öyküsüdür. Adaların birinde annesi ve köpeğiyle birlikte yaşayan anlatıcı kendini yalnız hisseder ve biriyle konuşmaya ihtiyaç duyar. Çevresiyle iletişim kuramayan, dışlanmış insanları seçer. Anlatıcı sesini arkadaşı Panco’ya duyurmak ister; ancak, aralarındaki iletişimsizlik yüzünden bunu başaramaz (Mengi, 2021, s.343).

Mengi’nin anlatıcının adaların birinde annesi ve köpeğiyle birlikte yaşadığı görüşü öykünün içeriğiyle çelişmektedir; anlatıcının “*Şişli’de Bomonti durağından yüz adım yürüsem evime varır*” (Abasıyanık, 1954, s. 3) ifadesi Bomonti’de yaşadığını gösterir. Anlatıcının annesi ve köpeği ise İstanbul adalarının birinde kendisinden uzakta yaşamaktadır. Anlatıcı başkışının karşılaştığı ilk kişi dostunu öldürdüğü için saklanmak isteyen Hidayet’tir. Hidayet anlatıcı başkışının paltosunun cebine büzülüp saklanırken susam helvası sattığından ve Pakize’ye olan aşkından bahseder ancak anlatıcı başkışı, Hidayet’in anlattıklarını bitirmesine fırsat vermeyip “*Ötesini ben uydururum*” (Abasıyanık, 1954, s.5) ifadesiyle kendisi tamamlaya girişir.

Hidayet’in yaşamını kurgulaması ve polisler tarafından sorgulanırken kâtip olduğu bilgisini vermesiyle anlatıcı başkışının Sait Faik’in kendisi olduğu hissettirilir. Hidayet’in anlatıcı başkışının öyküleme yeteneğini göstermesinin yanı sıra asıl işlevi kendisini Panco’ya anlatmasını istemesinde saklıdır; Hidayet, “*Ama anlat beni Panco’ya, emi?*” (1954, s.5) cümlesiyle Panco’yu tanıdığını gösterir. Anlatıcı başkışı de “*Panco’ya hazırda hikâye*” (1954, s.6) ifadesiyle Panco’ya öykü anlatabileceği için mutlu olur.

Anlatıcı başkışı ıslak bir yerde oturarak demokrasi, millet ve cumhuriyetle ilgili naralar atan bir adamla karşılaşır; adamın anlattıklarından ailesinin ve evinin pek çok olumsuz özelliğine rağmen içindeki yaşama sevinci vurgulanır; adam onca olumsuzluk, pislik ve çirkinlik içinde çimenlerin yeşilinden kibritin ışığına değin kainattaki her şeyden mutluluk duyar. O da tıpkı Hidayet gibi anlatıcı başkışiden Panco’ya kendisini anlatmasını ister. Anlatıcı başkışı ve adamın ev yaşamı birbirine karşıttır; tek başına yaşayan anlatıcı başkışı evinde bekleyen kimsesi olmadığı için evine gitmek istemez. Adamın ise evinde karısı, kızı ve oğlu olduğu için evine gitmek yerine gece vakti yağmurlu bir havada Fatih parkında ıslak yere oturmayı tercih eder.

Anlatıcı başkışı kimsesi olmadığı için Panco'ya gereğinden fazla bağlıdır; ona öykü bulabilmek için gece vakti sokaklarda dolaşır. Anlatıcı başkışının mutlu olduğuna ve hayatını sevdiğine hiçbir iz yokken karşılaştığı adam ailesindeki olumsuzlara rağmen yaşamaktan mutludur. Sait Faik anlatıcıyı adamla karşılaştırarak yalnızlığını ve yaşama karşı hissettiği hoşnutsuzluğu pekiştirir. Anlatıcı başkışının Zeyrek yokuşunun dibinde uyuklayan köpekle gerçekleştirdiği konuşma da adama karşıtlık oluşturur. İçinde yaşadığı dünyadan mutlu olmayan anlatıcı yazar başka bir alemin hayalini kurar. Bu yeni alemde yaşayan bütün canlılarda insan veya hayvan ayırt etmeksizin görev bilinci vardır (Kavaz, 1990, s.129). Anlatıcı başkışının hayalindeki dünyanın ahlak anlayışı da mevcut ahlak sisteminden çok farklıdır;

Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissi ile çarpan yüreklerle dolu bir âlemde yaşayacağımızı düşünelim. Bir ahlakımız olacak ki, hiçbir kitap daha yazmadı (Abasıyanık, 1954, s.10).

Anlatıcı başkışının karşılaştığı son kişi 'arabacı zampara' olarak nitelediği çok alkol aldığı için Atatürk Köprüsü'nde öğüren bir adamdır; arabacılık yapan adam evli bir Yahudi kadınla içerken kocasının geldiğinden ve üçünün birlikte içmeye devam ettiğinden bahseder. Arabacı genç çok içmenin kötü bir şey olmadığını söyleyen anlatıcı başkışıye yüzünde nur kalmadığını iddia eder. Anlatıcı başkışı ise dış görünüşün değil asıl için ruhun önemli olduğunu dile getirir; *"Nurum içimde oğlum, dedim, içim pırıl pırıl. İçim aşkla dolu, dostlukla dolu, hiç olmazsa bu akşamlik. Sen bakma o yüzdeki nura. Yalancıdır, aldatır"* (Abasıyanık, 1954, s.10).

Sait Faik'in "Öyle Bir Hikâye" öyküsü anlatıcı başkışının gece vakti gerçekleştirdiği gezinti odağında bir yol öyküsü olup iç içe geçmiş farklı metin halkalarından meydana gelmiştir; öyküde anlatıcı başkışının yanı sıra üç kişinin daha yaşamına dair parçalar sunulur. Anlatıcının haricinde farklı kişilere ait verilen bilgiler, bütünlük ve etki birliği ölçütlerine zarar veriyor gibi görünse de aslında her kişinin ve verilen her bilginin öykünün etki birliğine katkı sağladığı görülür. Yalnızlık çeken anlatıcı başkışı tek dostu Panco'ya öykü anlatabilmek için gece yarısı Atikali sokaklarında yürümektedir; karşılaştığı her kişi Panco'ya öykü anlatmasına vesile olur.

Sait Faik anlatıcı başkişi aracılığıyla yürüyüşü boyunca farklı kişilerle karşılaşarak içindeki yalnızlık duygusunu büyütür. Nitekim anlatıcı başkişi öykünün sonunda yalnızlıktan kurtulabilmek için tek arkadaşı olan Panco'nun evine kadar gider ancak sesini duyuramaz. "Öyle Bir Hikâye" başlıklı öykü iç içe geçmiş metinlerle okuyucu üzerinde yalnızlık duygusu uyandırarak etki birliğini ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik Abasıyanık'ın açtığı yolda yeni yazarlarla yeni içerik ve biçim denemeleriyle gelişmeye devam eden Türk öykücülüğünde karşımıza çıkan ilk isim Vüs'at O. Bener'dir. "Dost" başlıklı öyküsüyle edebiyat dünyasına adım atan Vüs'at O. Bener *Dost* (1952) ve *Yaşamasız* (1957) öykü kitaplarıyla öykücülük anlayışımızda önemli değişiklikler yaratır.³⁵ Modern bir yazarı olan Vüs'at O. Bener'in öykülerinin çoğunda modern kısa öykü türünün neredeyse bütün ölçütleri bulunmaktadır. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle bir öykü tanımı yapar³⁶; "*Öbür yazın türlerine teğet geçen, biçimi, içeriğiyle bütünlük oluşturduğuna inandırabilen, ama özünde ele avuca pek sığmaz, afacan bir yazın türüdür diyebilirim, öykü için*" (Karabulut, 1999, s. 15) Vüs'at O. Bener öykü tanımını batı edebiyatlarında sıklıkla tekrar edilen kısa öykü tanımlarını anımsatır. Yazar kullandığı öykü dili ile anlatım biçimlerinden öykülerine seçtiği konuya, okuyucuyu üzerinde uyandırmak istediği etkiye, öykü kişilerine, kısacası bütün öykü dünyasıyla yenilikçi ve özgündür;

Vüs'at O. Bener kendine özgüllüğü kuşkusuz yalnızca dilinden ötürü değildir; bir de anlatım biçimi, konuları, kişileri, kişilerini canlandırma biçimi, öyküye öykü olarak kazandırdıkları, olağanüstü ayrıntıcılığı, kılı kırk yararcasına gösterdiği titizlik, sağlam öykü yapısı ve bütün bunlardan sonra edindiği etkileyici öykü dünyası var (Gümüş, 1994, s.87).

Vüs'at O. Bener'in etki birliği ve bütünlük ölçütleri uygun şekilde kaleme alan öykülerinin birçoğunda yabancılaşma temasıyla karşılaşırız; İlk öykülerinde karşımıza çıkan sıkıntı ve huzursuzluk duygusu sonraki öykülerinde yerini sıkıntı ve huzursuzlukla

³⁵ *Dost* ve *Yaşamasız* kitapları 1977 yılında Milliyet Yayınları tarafından yazarın daha önce kitaplarına almadığı öyküleri de eklenerek *Dost-Yaşamasız* başlığıyla tek bir kitap olarak basılmıştır. *Dost-Yaşamasız* günümüzde de Yapı Kredi Yayınları (2021) tarafından tek kitap olarak yayınlanmayı sürdürmektedir.

³⁶ Özcan Karabulut tarafından "Öykü Sanatında Zenaat Adamlığı" başlığıyla *Düşler Öyküler* (1999) dergisinde yayımlanan söyleşi *İmge Öyküler* (2005) dergisinin 4.sayısında "Vüs'at O. Bener ile Söyleşi" başlığıyla tekrar yayımlanmıştır.

birlikte gelen yabancılaşmaya bırakır.³⁷ *Yaşamaz* başlıklı ikinci öykü kitabının “İlki” başlıklı ilk öyküsü yabancılaşma duygusuna odaklanmıştır. Genç bir çocuğun askeri okuldan evine dönüşünün anlatıldığı “İlki” öyküsü henüz ilk paragrafindan itibaren yabancılaşma duygusunu yansıtır. Adı verilmeyen öykünün başkişisi kahraman ben anlatıcı konumunda istasyondan kalkan bir arabaya binerek ailesinin evine giderken şehri tasvir eder. Anlatıcı başkişinin hissettiği yabancılaşma duygusu şehir tasviriyle başlayıp evle devam eder;

Aile gibi ailenin yaşadığı şehir ve ev de kahramana yabancılaşmıştır. Hiç özlem ifade etmeyen bir şehir tasviriyle girilir öyküye. (...) Doğup büyüdüğü kenttir belki de burası. Ne ki kahramanın evi de aynı ölçüde yabancılaşmıştır (Şen, 2007, s. 86).

Evinin önüne geldiğinde aradan bir yıl geçmiş olmasına rağmen kapının tokmağının biçimini, binek taşının varlığını, evinin kapısının boyanmış olmasını şaşkınlıkla karşılayan anlatıcı başkişinin yabancılaşma hissi ev içinde aile üyeleriyle karşılaştığında devam eder; annesi, babası ve kardeşini tasvir ederken “*Öteki, gözleri kamaşık kamaşık bakan çocuk...*” (1957, s.11) nitelemesiyle yabancılaşmanın en çok kardeşi üzerinde olduğu gözlemlenir; kardeşi için “o çocuk”, “onu”, “sarı çocuk”, “petit” gibi sıfat ve zamirler kullanır. Anlatıcı başkişi kardeşiyle arasındaki yabancılaşmanın bilincindedir; “*Bir ara bana ağabey demediğini, benim de daha onu adıyla çağırmadığımı düşünmüştüm*” (1957, s. 16). Askeri okul için evden ayrılacağı sırada babasının ellerindeki içine çektiği tütün kokusunu artık alamamasına şaşırarak anlatıcı başkişi geri dönüş tekniğiyle babasıyla daha önce yaşadığı çoğu olumsuz olan anılarından parçalar sunar. Anlatıcı başkişi dedesinin öldüğü, amcasının da ağır hasta olduğunu öğrendikten sonra öykü sona erer.

Modernizmin birey üzerinde yarattığı yabancılaşma duygusu modern kısa öykü türünde en çok kullanılan temaların başında gelir. 20.yüzyılın başından itibaren batı öykücülüğünde sıklıkla ele alınan yabancılaşma Türk öykücülüğünde 1950’lerin ikinci yarısından sonra özellikle 1950 kuşağı öykücülerini aracılığıyla ortaya çıkar. Türk öykücülüğünde yabancılaşma temasıyla ilgili çeşitli çalışmalar kaleme alınmıştır. Sait

³⁷ Vüs’at O. Bener’in ilk öykülerinde sıkıntı ve yabancılaşma duygusuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Antakyalı, B. (2018). “Vüs’at O. Bener’in ‘Dost’ ve ‘Dam’ Öykülerinde Sıkıntı ve Huzursuzluk.” *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*. Cilt 4, Sayı 1, s. 36-46. Odunkıran, C. (2020). “Yabancılaşma Kavramı Ekseninde Vüs’at O. Bener ve Dost Hikâyesi.” *Türkiyat Mecmuası*. Cilt 30, Sayı 2, s. 635-655.

Faik Abasıyanık ile 1950 kuşağı öykücülerini arasında köprü olan Vüs'at O. Bener *Yaşamamız* kitabında yer alan on beş öykünün çoğunda farklı konular çevresinde yabancılaşma duygusunu işlemiştir. Yazarın özel yaşamında taşıdığı izlerle otobiyografik öğeler barındıran “İlki” başlıklı öyküsü, yabancılaşma duygusunun en iyi işlendiği kısa öykülerin başında gelir.

“İlki” öyküsünü “Homecoming /Eve Dönüş” başlığıyla İngilizceye çeviren William Hickman “Notes on Language and Style in The Homecoming/Eve Dönüş’te Dil ve Biçim Üzerine Notlar” başlıklı çalışmasında öykünün evrensel bir tema olan ergen yabancılaşmasını ele aldığını dile getirdikten sonra şunları söyler; “*Bu öyküde aynı zamanda çocuğun ebeveynlerinden ve kardeşinden olan geçici yabancılaşması, fiziksel ve duygusal ayrılık ve bağımsızlık baskısı altında kan bağıyla olan bağların gevşemesi de mevcuttur*” (Hickman, 1977, s. 225). Vüs'at O. Bener “İlki” öyküsünde olay örgüsü, kişi ve mekân tasvirleri ile kullanılan dil bütünüyle yabancılaşma duygusunu sağlamayı amaçlamıştır. Öykü giriş paragrafından sonuç bölümüne değin yalnızca yabancılaşma duygusuna yoğunlaşarak etki birliği ölçütünü yerine getirmiştir.

ÖYKÜ ADI	TEK ETKİ	BİRDEN FAZLA ETKİ
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye	x	
Bacakları Olsaydı	x	
Gençlik	x	
Mebus Olursa	x	
Nişanlılar		x
Apandisit	x	
Tramvayda Gelirken	x	
Haber-i Meş'um	x	
Kediler	x	
Hiç	x	

Tablo 2: Etki Birliği Kullanımı

Türk öykücülüğünde önce dönemlerde karşımıza çıkan aynı öyküde birden fazla etki uyandırma girişimleri 1950’li yıllarla birlikte giderek azalır. Kısa öykü yazarlarının 1950 – 1960 döneminde çoğunlukla bir öykü kitabında tek bir etki uyandırmayı amaçladığı gözlemlenir. Kadın yazarlarımızdan Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) başlıklı ilk öykü kitabında birbirlerine benzer özellikler gösteren kadınların günlük yaşamlarından çeşitli anlar sunar. Yazarın “Susuz I – Susuz II – Susuz III – Susuz IV...” başlıklarını taşıyan on öyküden meydana gelen *Topal Koşma* (1956) başlıklı ikinci öykü kitabı ise bir uzun öykü veya roman oluşturacak ölçüde etki birliği ile bütünlük ölçütlerine sahiptir; öykülerde farklı isimlerle de olsa çevresi tarafından baskılanan kişilerin yaşadığı tedirginliğin etkisi yansıtılır (Öz, 2016, s. 52).

1950 kuşağı öykücülerinden Demir Özlü, Sartre’ın *Bulanık* (1938) başlıklı ilk romanını anımsatan³⁸ *Bunaltı* (1958) başlıklı öykü kitabındaki bütün öykülerinde okuyucu üzerinde aynı varoluşçu ve karamsar etkiyi uyandırmayı amaçlar. 1950 kuşağı öykücülerinde etki birliği ölçütüne en fazla önem veren öykü yazarlarımızdan biri Ferit Edgü’dür. Uzun bir öykücülük yaşamı olan Ferit Edgü 1950’lerin sonunda 2020’lerin başına değin altmış yıl boyunca öykü yazarak Türk öykücülüğünün kısa öykü türünden kısa kısa öykü/minimal öykü/küçürek öykü gibi farklı isimler alan yeni bir öykü türüne yönelişinin öncü ismi olmuştur.

Ferit Edgü *Kaçkınlar* (1959) başlıklı ilk öykü kitabında etki birliği ölçütünü bütün yönleriyle sağlar; “Kaçkınlar I” (Öndeyiş – Odada – Dışarsı – Sondeyiş), “Kaçkınlar II”, “Kaçkınlar III” ve “Kaçkınlar IV” başlıklarındaki dört öyküden meydana gelen öykü kitabında birbirleriyle benzerlik gösteren olay örgüleri ve benzer öykü kişileriyle okuyucu üzerinde yalnızlık, umutsuzluk, parçalanmışlık ve kaçış gibi izlekler uyandırmayı amaçlar.

İshak (1959) başlıklı tek öykü kitabıyla 1950 kuşağı öykücülerine arasına katıldıktan sonra sinemaya yönelen Onat Kutlar gerçeği yeniden kurguladığı kısa öykülerinde benzer

³⁸ Demir Özlü’nün *Bunaltı* öykü kitabı ile Sartre’ın *Bulanık* romanı arasındaki ilişki için bkz. Demir, M. (2016) “Açık Bir Etkileşim Örneği: *Bulanık* ve *Bunaltı* Adlı Eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefi Söylem Biçimi”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı 39, s.77-92.

etkiler uyandırmayı amaçlamıştır. Onat Kutlar'ın *İshak* öykü kitabında kullandığı gerçek dışı boyut çoğu zaman büyülü gerçeklikle eşleştirilmiştir. Büyülü gerçeklik Latin Amerikalı yazar Gabriel García Márquez'den çok daha önce Türk öykücülüğünde Onat Kutlar ile ilk örneklerini vermiştir³⁹ (Fethi Naci⁴⁰, 1995, s.40).

3.2. SIKIŞTIRMA

Kısa öykü türünü diğer bütün edebi türlerden ayıran özelliklerin başında sıkıştırma gelir. Kısa öykünün sınırlı hacmine öyküleme unsurlarının dahil olması sıkıştırma aracılığıyla gerçekleşir; sıkıştırma olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân ayırt etmeksizin bütün unsurlara uygulanır. Kısa öyküde sıkıştırma çoğu zaman romanla karşılaştırmalı şekilde ele alınır. Ortalama bir romanda ne kadar çok genişletme uygulanırsa ortalama bir kısa öyküde de o kadar sıkıştırma uygulanır. Roman türünde kalabalık bir kişi kadrosu, geniş bir zaman aralığında ve çeşitli mekânlarda ele alınırken kısa öykü türünde bir iki kişiden ibaret olan kişi kadrosu, sınırlı bir zaman aralığında, tek veya iki mekânda ele alınır. Romanın olay örgüsü detaylandırmaya ne kadar uygunsa kısa öykünün olay örgüsü de o kadar kısaltmaya ve sıkıştırmaya uygundur.

Brander Matthews, kısa öykünün ilk kuramsal çalışmalarından biri olan *The A Philosophy of the Short-story / Kısa Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı eserinde 'compression' terimiyle ele aldığı sıkıştırma kavramına ayrı bir önem atfeder; "*Kısa öykü yazarı özlü olmalıdır ve onda sıkıştırma, güçlü bir sıkıştırma esastır*" (1901, s. 22). Farklı sorumluluklar yüklenen kısa öykü ve roman yazarından beklentiler de farklıdır; acelesi olmayan romancının metni üzerinde dolaşabileceği bolca alanı vardır. Roman yazarının yaratıcılık yeteneğinden mahrum sıradan bir birey olmasında hiçbir sorun yoktur. Bir roman yazarı yalnızca gerçek yaşamdan bir kesit gösterdiği için eleştirmen ve okuyucular tarafından takdir edilebilir.

³⁹ Onat Kutlar'da büyülü gerçeklik için bkz. Özüm, A. (2013). "Onat Kutlar'ın *İshak* ve Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler." *Bilig*. Sayı 66, s. 179-204.

⁴⁰ Asıl adı İsmail Naci Kalpakçıoğlu olan Fethi Naci Kalpakçıoğlu çalışmalarında soyadını kullanmayı tercih etmediği için tezimiz boyunca Fethi Naci olarak ele alınacaktır.

Kısa öykü yazarı hızlı ve aceleci davranmalıdır, kısa öykü metninin sınırlı hacmi, özgürce hareket etmesine engel olur. Özgünlük ve yaratıcılık yeteneklerine sahip olması gereken kısa öykü yazarı sıkıştırma yöntemini de bilmek zorundadır. Matthews'e göre özgünlükten, yaratıcılıktan ve sıkıştırmadan yoksun olan hiçbir kısa öykü yazarı ve kısa öykü metninin başarılı olması mümkün değildir (1901, s. 23).

Kısa öykü türünün sıkıştırma ölçütü pek çok eleştirmen tarafından ele alınmıştır. H. E. Bates, Türkçeye de çevrilen *The Modern Short Story* (1941) başlıklı çalışmasında, yazar Joseph Conrad'ın roman ve uzun öykülerine kıyasla daha az kısa öykü yazmış olmasının sebebini konuşmayı çok fazla sevdiği için sıkıştırma ile az sözle çok şey anlatma yeteneklerinden mahrum olmasıyla ilişkilendirir. Onun özellikle *Heart of Darkness/ Karanlığın Yüreği* (1899) başlıklı eserinin türünün konusunda tartışmalar söz konusudur; Conrad sıkıştırma kullanmadığı için kaleme aldığı metnin türünün ne olduğu açıkça anlaşılmaz (2005, s.118). Conrad'a yapılan eleştirilerden yola çıkarak bir kısa öykü yazarının bir roman yazarından daha farklı yöntemler kullanması gerektiği, gevezeliğe kaçmadan, laf kalabalığı yapmadan, metnin yapısını sıkıştırma ölçütünü esas alarak kurmasının şart olduğu sonucuna varabiliriz.

Öykünün sınırlı hacmi, içeriğinin bütünüyle sunulmasına engel oluşturduğu için sıkıştırma kullanmak zorunludur ancak sıkıştırmanın gelişigüzel değil belirli kurallara göre yapılması gerektiği için kısa öykü yazarına büyük bir sorumluluk yüklenir. Kısa öykü yazarının metin üzerindeki hakimiyeti sıkıştırmanın başarısını belirler. Konusunu iyi bilen bir yazar metinde nelerin vurgulanması, nelerin atılması gerektiğini iyi bileceği için olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân unsurlarını doğru şekilde sıkıştırarak kısa öykü metnini güçlendirir. Oysa konusu hakkında bilgisi çok sınırlı olan bir yazar doğru sıkıştırmaları yapamayacağı için öykü metninin zayıflamasına yol açar. Bir kısa öykünün başarısı çoğu zaman yazarın metin üzerindeki yetkinliği ile sıkıştırmayı doğru şekilde uygulamasıyla ilgilidir (Hemingway, 1981, s. ?).

Geleneksel öyküyü modern öyküden ayıran temel nitelik sıkıştırmadır. Geleneksel çizgisini koruyan kısa öykü yazarı, bir öykü metni oluştururken bir ana olayı, çeşitli yan olaylarla birlikte kişi, zaman ve mekân unsurlarını genişleterek sunar. Oysa modern kısa

öykü yazarına göre genişletme metnin gerçekliğine zarar vereceği için sıkıştırma uygulanması gerekir. Modern yazar ise gerçeğe ulaşma isteğiyle bütün yapı unsurlarını sıkıştırır; “*Modern yazarın gerçekçilik arzusu, daha iyi keşfedilebilmesi ve anlaşılabilmesi için sınırlı bir zaman anına ya da sınırlı bir eylem alanına odaklanmasına neden olur*” (Bader, 1945, s. 88).

Modern yazarın sıkıştırma ve sınırlama talebi yalnızca kısa öyküde değil roman da dahil olmak üzere bütün kurmaca türlerde karşımıza çıkar; Joyce’un *Ulysses* başlıklı geniş hacimli modern romanının tek bir günde geçtiği unutulmamalıdır. Ancak sıkıştırmanın derecesi ve gerekliliği türler arasında değişkenlik arz eder. Virginia Woolf’un Joyce’un *Ulysses* romanındaki bilinç akışı tekniğinden etkilenerek kaleme aldığı “Mrs. Dalloway in Bond Street / Mrs. Dalloway Bond Caddesi’nde” başlıklı kısa öyküsü ile ilgili öyküyü genişleterek oluşturduğu *Mrs Dalloway* başlıklı romanı arasındaki sıkıştırma farkı modern kısa öykü türü ile modern roman arasındaki sıkıştırma farkını gösteren önemli iki örnektir.⁴¹

Modern romanda sıkıştırma ölçütü yazarın kişisel tercihinine bağlı iken modern kısa öyküde sıkıştırma türün biçiminin getirdiği bir zorunluluktur. Sıkıştırmanın romanın başarısı ile doğrudan bir ilişkisi bulunmazken kısa öykünün başarısı büyük ölçüde sıkıştırmanın doğru uygulanıp uygulanmadığına bağlıdır. Kısa öykünün değerini olay örgüsü başta olmak üzere kişi, zaman ve mekân unsurlarında yapılan sıkıştırma belirler.

3.2.1. Olay Örgüsü Sıkıştırması

Düzyazı kurmaca türlerinin hem en önemlisi hem de tanımlanamaz unsuru olay örgüsüdür. Eleştirmenler çoğu zaman kişi, zaman ve mekân tanımlarında benzer görüşler öne sürerken olay örgüsünün tanımı değişkenlik gösterir. Poe, *Graham’s Magazine* dergisinde yayımladığı “A Review of Night and Morning: A Novel by Edward Bulwer-Lytton/Gece ve Sabah Üzerine Bir İnceleme: Edward Bulwer-Lytton’un Bir Romanı”

⁴¹ Virginia Woolf’un “Mrs. Dalloway in Bond Street” kısa öyküsü ile Mrs Dalloway romanı arasındaki fark için bkz. Bulut, A. (1999). “Mrs. Dalloway’in Yarım Günü Kısa Anlatı, Bir Günü Uzun Anlatı Mı?” *Adam Öykü*. Sayı 22, s. 26-31.

başlıklı yazısında olay örgüsünün anlam belirsizliği üzerinde durur; bazılarının ‘complexity/ karmaşıklık’, bazılarının ise ‘intrigue/ entrika’ terimleriyle açıklamaya giriştiği olay örgüsünün doğru tanımı şu şekildedir;

“Hiçbir parçası, bütünü mahvetmeden yerinden edilemez. Tek bir tuğlanın konumunu değiştirmek tüm dokuyu devirecek kadar bağımlı bir şekilde inşa edilmiş bir bina olarak tanımlanabilir” (Poe, 1994, s.66).

Poe’nun bina ve tuğla benzetmesi, bütün edebi türler için olmasa da kısa öykü türü ve olay örgüsü arasındaki ilişki için geçerlidir. Kısa öykü türünün olay örgüsü diğer hiçbir edebi türde olmadığı kadar sıkıştırılmıştır; olay örgüsündeki her bir zincir halkası bir diğeriyle sıkıştırılarak bütünleştiği için birbirinden kolayca ayrılması mümkün değildir. Wright’a göre kısa öykünün olay örgüsünü oluşturan eylem dışsal olarak basit ve alt bölümlere ayrılamayacak kadar bütünleşmiş olmalıdır (1998, s.25).

Poe’nun benzetmesine geri dönersek bir binanın bir dairesinden bir tuğlayı atmak yalnızca daireye değil binanın tamamına zarar vereceği gibi sıkıştırılmış bir olay örgüsünden bir zincir atmak da yalnızca olay örgüsüne değil kısa öykünün bütününe zarar verir. Oysa roman gibi daha uzun türlerde olay örgüsündeki zincirler birbirlerine gevşek yapıyla bağlandıkları için bir zincir kaldırmak romanın bütününe zarar vermez. Geniş hacimli bir romanın bir sayfasındaki olaylar zincirinin kaldırılması romanın önceki ve sonraki sayfaları için bir sorun oluşturmazken kısa öykünün bir paragrafının dahi kaldırılması paragrafın öncesi ve sonrasını olumsuz etkiler. Olay örgüsünün bir kısmı çıkarıldığında bütünlüğü bozulmayan bir kısa öykü sıkıştırma ölçütünü gerektiği gibi uygulayamamış demektir. Cortázar kısa öykünün sıkıştırma ölçütünü fotoğraf sanatıyla, romanın gevşekliğini ise film sanatıyla eşleştirerek ele alır;

Film aslında roman gibi açık bir tür iken, başarılı bir fotoğraf kısmen kameranın yakaladığı sınırlı bir alanla sınırlama içinde olduğundan – ve bu şekilde fotoğrafçı bu sınırlamayı sanatsal bir biçimde kullandığından – dolayı roman ve kısa hikâye, film ve fotoğrafa benzetilerek karşılaştırılabilir (Cortázar, 2004, s. 52).

Kısa öykünde olay ağırlıklı ile durum ağırlıklı olmak üzere iki temel olay örgüsü biçimi karşımıza çıkar. Olay üzerine inşa edilen olay örgülerinde giriş – gelişme – sonuç şeklindeki klasik olay örgüsü kurgusu vardır; Maupassant’ın öncülüğünde gelişerek bütün dünyaya yayılan olay örgüsünde çoğu zaman merak duygusu ön plandadır. Durum

ve kesit üzerine kurulan olay örgüleri ise olaydan ziyade bireye ve bireyin yaşamdan bir kesite odaklanır; ilk olarak Çehov'un öykülerinde gözlemlenen durum ağırlıklı örgüler modern kısa öyküye dayanak oluşturarak Mansfield, Joyce ve Woolf gibi modern yazarlarda birtakım değişikliklere uğrayarak varlığını sürdürür.

Çehov ve Maupassant birbirlerine karşıt öykü anlayışları geliştirmelerine rağmen milli sınırları aşarak tüm dünyanın kısa öykü türünü tanımlarını sağlamıştır. Rusya, Fransa veya dünyanın herhangi bir ülkesinde kayda değer bir tür olarak görülmeyen kısa öykü onlarla birlikte önemsenmeye başlanır. Çehov'un özgün bir yazma biçimi olduğu fark eden Tolstoy ne kendisinin ne de Turgenyev ve Dostoyevski gibi bir romancının onun gibi yazamayacağını düşünür. Kısallığı prensip olarak benimseyen Çehov gerçeği tasvir etme yöntemiyle geleneksel roman ile uzun öykülerin egemenliğine son vererek figür, peyzaj, diyalog ve monolog kullanımıyla mevcut anlatı yapısını değiştirir (Zafer, 2002, s.45-46).

Kısa öykü türünün iki büyük ustası olan Maupassant ve Çehov gereksiz sözcük ile ayrıntılardan uzak, kısalık ve kısalığın getirdiği sıkıştırmanın zirvede olduğu öykü metinleri kaleme alırken farklı olay örgüsü yapısı kullanırlar. Maupassant'ın olay örgülerinde olayın, Çehov'un olay örgüsünde durumun ön planda olması, 'Maupassant tarzı olay öykücülüğü' ile 'Çehov tarzı durum öykücülüğü' başlıklarında iki farklı öykü türünün yaygınlaşmasını sağlar. Kısa öykünün sıkıştırma ölçütü ise her iki olay örgüsü türünde de mevcut olmakla birlikte sıkıştırmanın dereceleri farklılık gösterir. Olay eksenli olay örgülerinde giriş – gelişme – sonuç bölümleri eksiksiz bulunacağı için sıkıştırmanın derecesi düşük kalır; öykünün ele aldığı olay çoğu zaman kişi, zaman ve mekân unsurları çevresinde sunulur. Oysa durum eksenli olay örgülerinde giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden bir veya iki tanesinin eksikliği öykünün bütünlüğüne zarar vermeyeceği için sıkıştırmanın dereci yüksek tutulabilir; öykünün odaklandığı durum çerçevesinde olay, zaman ve mekân unsurları olmadan sunulabilir.

Kısa öykünün olay odaklı olay örgüsü ile durum odaklı olay örgüsü farklı eleştirmen ve yazarlar tarafından farklı terimlerle ele alınmıştır. Kısa öykü eleştirmeni Friedman "What Makes A Short Story Short? /Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?" (1958) başlıklı

makalesinde olay örgüsü için “action/eylem”, olay için dynamic/ dinamik/ devingen ve durum için static/statik/ durağan sözcüklerini kullanarak eylemin türü ile kısa öykünün kısalık ve sıkıştırma ölçütleri arasında ilgi kurar. Friedman’a göre durağan eyleme sahip öyküler, devingen eylemli öykülere kıyasla daha az bölüm barındırdığı için hacimce daha kısadır. Bir durum veya küçük bir epizottan meydana gelen durağan öykülerde kahraman bir veya iki farklı durumda sunulurken, devingen öykülerde ikiden daha fazla durumda gösterilir. Durağan bir öykünün, devingen bir öyküden daha kısa olmasının sebebi burada aranmalıdır (1998, s. 36). Bir olay öyküsüne kıyasla hacimce daha kısa olan bir durum öyküsünün sıkıştırma derecesi daha fazla olur. Geniş hacme sahip roman metninde çoğu zaman olay odaklı, devingen eylemli sıkıştırmanın bulunmadığı olay örgülerinin, dar hacimli kısa öykü metninde ise durum odaklı, durağan eylemli sıkıştırmanın fazla olduğu olay örgülerinin kullanılması olağandır.

3.2.1.1. Olay Öykülerinde Sıkıştırma

Türk edebiyatında kısa öykü yazarları olay örgüsünün sıkıştırma ölçütünü başarıyla uygulamıştır. Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öykülerde olduğu gibi “Hiç” başlıklı öyküsü de olay örgüsü yapısıyla sıkıştırma ölçütüne uygundur. “Hiç” öyküsünün olay örgüsü şöyledir; hâkim anlatıcının başkişinin fiziksel ve ruhsal özelliklerini tasvir etmesi, başkişinin annesinin hasta olup iyileşmesi, başkişi ve ailesinin doktor tavsiyesiyle Boğaziçi’ne taşınması, başkişinin İstanbul – Boğaziçi arasındaki vapur yolculukları sırasında kendisine tebessüm eden bir kıza aşık olması, başkişinin genç kızla evlenip mutlu olduklarına dair hayaller kurması, başkişi ve genç kızın vapur yolculuğunda tekrar karşılaşması, genç kızın başkişiye çeşitli sorular sorup onunla alay etmesi, başkişinin genç kızın yüzüne baktığında üst dudağının kısa olduğunu görerek sarsılması.

Sezai, karşılıksız bir aşk etrafında hayal kırıklığı duygusunu ele aldığı öyküsünün olay örgüsünde görece sıkıştırma uygulamıştır. Yazar birkaç paragraf boyunca mevcut fiziksel ve ruhsal durumu hakkında bilgi verdiği başkişinin genç kızla tanışıp âşık olduktan sonra ardından yaşadığı değişimleri ve genç kızla ilgili kurduğu hayaller üzerinde durmuştur. Sezai’nin amacı başkişinin aşk duygusuyla birlikte yaşadığı değişimleri göstererek

öykünün sonunda gerçekleşecek hayal kırıklığı etkisini artırmayı amaçlar. Olay örgüsü sıkıştırılmış şekilde sunulmuştur.

Sezai'nin "Kediler" başlıklı kısa öyküsünün olay örgüsü de *Küçük Şeyler*'deki diğer öyküler gibi basit ve sıradan eyleme sahip olduğu için sıkıştırılmaya uygundur. Öykünün olay örgüsü bütünüyle yaşlı bir adamın eşinin beslediği kedilerden kaynaklanan sıkıntıları üzerine kuruludur ve farklı alt bölümlere ayrılmaz. "Kediler" öyküsünün olay örgüsü yazıldığı dönemdeki diğer öykülerden farklı olarak düzenli bir vaka kuruluşuna sahip değildir. Öykünün olay örgüsü gelişme bölümünde "*Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler? -Kediler!*" (Sezai, 1981, s.8) diyaloguyla başlayıp yazarın başkışı ve evliliği hakkında bilgi vermesinden sonra geri dönüş tekniğiyle olay örgüsünün başlangıcına gidilir.

"Kediler" öyküsünün olay örgüsü şöyledir; Adı verilmeyen başkışı olan adamın kahvaltı hazırlaması, kedilerin adamın hazırladığı kahvaltıyı bozması, adamın hanımıyla tartıştıktan sonra kaymakama gidip kedileri şikâyet etmesi ancak kaymakamın önemsememesi, adamın hanımından tercih yapmasını istemesi, hanımın kedileri seçmesi, adamın evini terk edip sokaklarda yürümesi, adamın Yörükali koyuna vardığında acıkması ve akşam nereye gideceğini bilememesi, denizin dalgalarının, horozların ve kilise çanlarının adama karısına gitmesini söylemesi, adamın evine geri dönerek odasında hıçkırarak ağlaması, karısının kedileri korkutmama konusunda adamı uarması. "Kediler" öyküsü iki kişi ve kediler arasında kısa bir zaman aralığında geçen tek vakalı bir olay örgüsünden ibaret olduğu için olay örgüsünde sıkıştırma ölçünü sağlamaktadır.

Kısa öykü türünün sıkıştırma ölçütü Türk edebiyatında kısa öykü türünün diğer türlerden koparak bağımsızlık kazanmasını sağlayan Ömer Seyfettin'de karşımıza çıkar. Yazarın toplumsal ve bireysel içeriklerine göre ayırdığımız öykülerinin her iki gurubunda da sıkıştırma bulunur. Ömer Seyfettin, 1908-1920 yıllarına ait siyasi ve fikir hareketlerine yönelik kaleme aldığı öykülerinde olay örgüsünden kişilere, zamandan mekâna değin her unsuru fikirlerini temsil etmesi için aracı kullanır. Hikâye tekniğinin geri planda kaldığı bu öykülerinde yazar milliyetçilik ve Türkçülük hareketlerini az söz kullanarak güçlü bir sıkıştırma ile adeta bir düşünür gibi yansıtır. Ömer Seyfettin'in bireysel içerikli öyküleri

ise toplumsal öykülerine kıyasla hem daha az sözcüğe hem de daha fazla sıkıştırmaya sahiptir.

Kısa öyküde sıkıştırma ölçütü ile sözcük sayısı ters orantılıdır; sözcük sayısı azaldıkça sıkıştırma oranı artar. Ömer Seyfettin’in beş yüzden daha az sözcüğe sahip olan “Apandisit” öyküsü 500 sözcüğe bile ulaşmayan kısa hacmiyle, diğer birçok kısa öyküden daha fazla sıkıştırmaya sahiptir. Öykünün sıkıştırılmış olay örgüsü şöyledir; bir adamın erik çekirdeği yuttuğu için hasta olacağını ve apandisitinin zarar göreceğini düşünmesi, gece boyunca kasığı ağrması, hastalığını teşhis ettirmek için doktor arkadaşının yanına gitmesi, doktor arkadaşının bir restoranda kirazları çekirdekleriyle birlikte yuttuğunu görünce şaşırması, doktorun meyve çekirdeği ile apandisit arasında hiçbir bağ olmadığını söylemesi, adamın kasığının ağrının geçmesi. Öykünün olay örgüsünün, ayrıntılara girmeden farklı açılımlara yol açmadan sıkıştırılmış ve tek boyutlu kurgulandığı görülür.

Ömer Seyfettin’in kısa öykülerinin neredeyse hepsi sıkıştırma ölçütünü yerine getirmektedir; öykülerde olay örgüsü daraltılarak sıkıştırılmış şekilde sunulmuştur. Yazarın “Nişanlılar” adlı öyküsünde birbirine içine geçmiş iki öykü ile küçük eylemler söz konusudur. Anlatıcı başkişi ile arkadaşı Camsap arasında gerçekleşen ana öykünün olay örgüsü şöyledir; aşka ve aşkın evliliğe zarar vermediğine inandığını söyleyen başkişinin derin bir aşk romanı yazmak istemesi, uzun yıllar boyunca ayrılmamış bir çift gözlemleyip onların hayatlarını yazmaya karar vermesi, arkadaşı Camsap ile sarhoşluklarının dağılması için yolda yürürken çifti görmesi, Camsap’ın çiftin aslında evli olmadığını anlatması, başkişinin hayal kırıklığına uğrayıp aşkın varlığını sorgulaması. İki arkadaşın gezintileri sırasında konuşmalarından ibaret olan öykünün olay örgüsünde sıkıştırma söz konusudur.

“Nişanlılar” öyküsünün olay örgüsünde ana çekirdeğe bağlı ikinci bir olay örgüsüyle daha karşılaşırız. Başkişinin arkadaşı Camsap aracılığıyla aktarılan çerçeve öykünün olay örgüsü şöyledir; on beş sene önce Muhsin Bey ve ismi verilmeyen bir kızın birbirini severek nişanlanmaları, kızın babasının Muhsin Bey’in iş bulup para kazanma şartıyla nikâha izin vereceğini söylemesi, Muhsin Bey’in para kazanmak yerine kızın babasının ölümünü beklemesi. İkinci olay örgüsü geniş bir zamanı kapsamasına rağmen özetleme

yöntemiyle sunulduğu için sıkıştırmaya uygundur. “Nişanlılar” öyküsü çerçeve yöntemiyle birbiri içine geçmiş iki öyküden meydana gelmekle birlikte yazarın öyküleri kurgulama şekli, kısa öykü türünün olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır.

3.2.1.2. Durum Öykülerinde Sıkıştırma

Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabından etkilenecek kısa öyküye yönelen Halit Ziya’nın kısa öyküleri, romanlarının sıkıştırılmış haline benzer. Yazar kısa öykülerinde büyük olmayan bir olay, çekirdek aileden oluşan sınırlı kişi kadrosu, sınırlı zaman ile mekân unsurları kullandığı için olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır. Halit Ziya’nın olay odaklı dinamik ile durum odaklı statik olmak üzere her iki olay örgüsünün de kullandığı kısa öykülerinin sıkıştırma dereceleri aynı değildir. Halit Ziya’nın “Annemin Kızları”⁴², “Ekmekçinin Bârgîri/Ekmekçinin Beygiri”, “Sevdâ-yı Sengin/Çetin Sevdâ”, “Bir Eser-i Mesrûk/Çalınmış Bir Eser”, “Dört Yaprak”, “Ölümünden Sonra” vb. öykülerinde hareket unsurunun geri plana itilerek tahlil ve gözlemlerin öne çıkarıldığı gözlemlenir (Sazyek, 1989, s. 50-51). Yazarın adı geçen öyküleri hacimce daha kısa olmasının yanı sıra olay örgüsünün sıkıştırma derecesi de daha yüksektir.

Halit Ziya monolog tekniği kullanarak kurguladığı “Haber-i Meş’um” başlıklı kısa öyküsünün olay örgüsünde sıkıştırma kullanmıştır. Anlatıcı başkişinin monoloğundan ibaret olan öyküde olay sayısı çok az olduğu için sıkıştırma uygulanması diğer kısa öykülere kıyasla daha kolay gerçekleşmiştir. “Haber-i Meş’um” öyküsünün olay örgüsü ismi verilmeyen bir adama bir telgraf gelmesiyle başlar;

İşte bir telgraf ki hiç de iyi bir şeye benzemiyor. Kokusundan bir felâket, uğursuzluk kokusu yayılıyor. Demin beni uykudan uyandırıp da elime bunu tutuşturdukları zaman, hemen yüreğimde bir şey haber verdi: Ama! İçinde kötü bir şey var... Hâlâ onu açmak için güç bulamıyorum (Uşaklıgil, 1992, s. 231).

“Haber-i Meş’um” öyküsünün olay örgüsü başkişinin telgrafi açıp açmama kararsızlığı sırasındaki düşüncelerinden ibarettir; başkişinin kendisine gelen telgrafi eşinin ölüm haberini getirdiği düşüncesiyle açıp açmamak konusunda kararsız kalması, eşinin

⁴² *Hepsinden Acı* öykü kitabında bulunan “Annemin Kızları” metninin türü hakkında farklı görüşler söz konusudur; Hakan Sazyek, “Annemin Kızları” metnini yazarın statik vaka kuruluşuna dayalı öykülerine dahil ederken Zeynep Kerman, Ömer Faruk Huyugüzel ve Hanifi Aslan, ilgili metnin türünü öykü değil sohbet veya deneme olarak değerlendirmiştir.

hastalığı sebebiyle doktorların tavsiyesiyle Rodos’a gittiğini anlatması, eşiyle geçirdiği yirmi yılda birlikte neler yaptıklarını anlatması, eşinin hırçınlığından ve kıskançlığından şikayet etmesi, eşi ölmüş olan dul bir kadının, Kadıköy’deki evlerine komşu olan genç bir kadının ve evin dadısının küçük kızının güzelliklerinden arzuyla bahsetmesi, telgrafı açıp eşinin iyileştiğini öğrendikten sonra evin temizlenmesi gerektiğini fark etmesi. “Haber-i Meş’um” öyküsü tek bir vaka zinciriyle henüz açılmamış bir telgrafın anlatıcı başkişinin hissettiklerinden meydana gelir. Yazar, başkişinin eşi ve evliliği hakkındaki düşüncelerini monolog bir öykü haline getirerek sıkıştırılmış şekilde sunar.

Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” başlıklı kısa öyküsü yaşamın geçici olması gibi önemli bir konuyu bir tramvay yolcuğu içinde ele alarak kısa öykü türünün sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır. Öykü bir olaydan ziyade gözlemler üzerine inşa edildiği için olay örgüsündeki eylem sayısı oldukça kısıtlıdır; tramvay ve manzara üzerine düşünen başkişinin yürümek istemesi ancak tramvay arabasını görünce içine atlaması, tramvaydaki yolcuları birer gerçek olarak niteleyip gözlemlemesi, tramvaya yeni binen bir çiftin neden mutsuz olduklarıyla ilgili tahminlerde bulunması, şiir olarak nitelediği genç bir kızla ilgili yorum yapması, Galatasaray’da tramvaydan inmesi. Öykü gözlemlere dayalı tek bir çekirdekten oluştuğu için olay örgüsünün sıkıştırma ölçütünü sağladığı açıkça görülmektedir.

Memduh Şevket Esendal kısa öykülerinde sıkıştırma ölçütüne uygun olarak sınırlı olay örgüsü kullanmıştır. Yazarın sıkıştırma ölçütü kullanmadığı neredeyse hiçbir öyküsü yoktur; özellikle diyalogun ağırlıklı olduğu öykülerinin olay örgüsünde yoğun bir sıkıştırma göze çarpar. “Mebus Olursa” başlıklı öyküsünde olay örgüsünü oluşturan tek eylem konuşmadır. Öykü kişileri bir çayhanede oturup mebusluk ve bakanlık hakkında bürokrasiyle ilgili konuşarak öykünün olay örgüsünü meydana getirir.

Öykünün olay örgüsü şöyledir; Mustafa Hilmi Bey’in, Sabri Bey’e mebus olduğunda ne yapacağını sorması, Sabri Bey’in memurîn nizamnamesi yapmak istemesi, çayhanedeki herkesin sırasıyla nizamnamenin yapılamayacağıyla ilgili görüşler bildirmesi, Sabri Bey’in nizamnameden vazgeçmesi, Sabri Bey’e bakan olduğunda ne yapacağını sorulması, Sabri Bey’in cevap verememesi, Mustafa Hilmi Bey’in maliye nazırı olunca

komisyonları alması gerektiğini belirtmesi, Sabri Bey'in bakanlığı karışık bulup mebus olma isteğine geri dönmesi, Sabri Bey'in bir hocaya mebus olursa ne yapacağını sorması ve hocanın geçen mecliste mebus olarak görev yaptığını belirtmesi.

“Mebus Olursa” öyküsünün karşılıklı soru-cevaplardan oluşan olay örgüsünde sıkıştırma kullanılmıştır. Memduh Şevket öyküsünde tasvirlerle veya farklı eylemlere yer vermeyip yalnızca mebusluk hakkında konuşmaları yansıtmıştır. Yazarın öyküyü kaleme almasındaki amacı mevcut bürokrasiyi ve bürokratları eleştirmektir. Bu amaç doğrultusunda yüzlerce sayfadan oluşan kalın bir romanın da yazılması mümkündür ancak yazar kısa öykü türünü kullanarak söylemek istediklerini diyaloglarla sıkıştırarak altı sayfaya sığdırmayı tercih eder.

Memduh Şevket'in “Gençlik” başlıklı öyküsünün durağan yapıli olay örgüsü küçük bir eylem içerir. Bir kadının yastık simgesiyle uyuyan kocasına duyduğu sevgiye odaklanan olay örgüsünde sıkıştırma göze çarpmaktadır. Yazarın öykünün olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünden faydalandığını ana eylem dışında kalan hiçbir şeyi ayrıntılarıyla ele almamasında gözlemlenebilir. Öyküde kalabalık bir köşk söz konusudur ancak yazar köşkü ve içindeki kalabalığı yalnızca bir paragrafta bahseder. Geniş hacimli bir romanda ayrıntılarıyla anlatılabilecek köşk, kısa öykü formu içinde tek paragrafta sunulmuştur. Öykünün asıl verilmek istenen duygu sevgi olduğu için diğer duygulardan hiçbirli olay örgüsünde barınmaz. Hayriye Hanım'ın anne ve babası arasındaki sevgisizlik de sevgi duygusunu vurgulamak içindir.

Öykünün olay örgüsü şöyledir; evdeki insanların farklı mekânlara dağılması, büyükhanımın uyuklamaya hazırlanması, Hayriye Hanım'ın ütü yaptıktan sonra kocasının nerede olduğunu bilmediğini fark ederek araması, kocasına hissettiği sevgiyi düşünmesi, kocasının kanepede uyuduğunu görüp rahatsız olmaması için yastık bulmaya çalışması, yastık bulmak için büyük hanımı uykudan uyandırması, büyük hanımın sinirlenmesi, Hayriye Hanım'ın kocasını uyandırmaktan endişelenip yastığı koyamaması, kocanın uyanıp Hayriye Hanım'ın dizlerine koyması şeklinde tek bir vaka çizgisinde gelişir.

Türk öyküsünde Memduh Şevket ile başlayan olay unsurunun etkisini kaybederek durum ve anlara yoğunlaşma Sait Faik Abasıyanık ile yaygınlaşır. Memduh Şevket gibi Sait Faik de öykülerinin neredeyse tamamında kısa öykü türünün sıkıştırma ölçütünü sağladığı gözlemlenmiştir. Yazarın *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan “Bacakları Olsaydı” öyküsündeki gibi gözlem ve ruh hallerinden yola çıkarak yazdığı tek metin halkalı kısa öyküleri çoğunlukla iken iki veya daha fazla metin halkasından ya da iç içe geçmiş metin halkalarından meydana gelen kısa öyküleri de söz konusudur. Tek metin halkalı öykülerin olay örgüleri diğerlerine kıyasla sıkıştırılmaya çok daha uygundur.

“Bacakları Olsaydı” başlıklı öykünün olay örgüsü anlatıcı yazarın öykü mekânı olan Yüksekaldırım yokuşuyla ilgili duygu ve düşüncelerine yer verdikten sonra yokuşun ortasında bir bacağı olmayan bir dilenciye gözlemlemesiyle başlar; Anlatıcı yazarın, dilencinin bir bacağı olsaydı neler yapacağını hayal etmesi, anlatıcı yazarın hayalindeki dilencinin sürekli koşmayı arzulaması, bir işte çalışmak istemesi ve bir kıza hava atması; anlatıcı yazarın yokuştaki boyacıdan dilencinin hiç çalışmayıp öğlene kadar oturduğunu, sonrasında evinde dinlendiğini, karısıyla sinemaya gittiğini ve yumuşak lastikten yapılmış topallatmayan bir takma bacağı daha olduğunu öğrenmesi şeklinde gelişir. Öykünün olay örgüsü yalnızca anlatıcı yazarın gözlem ve hayallerinden meydana gelip hiçbir olay barındırmamaktadır; olay örgüsünde olayın bulunmaması yazarın sıkıştırma yapmasını kolaylaştırmıştır.

Sait Faik’in iki veya daha fazla metin halkasından veya iç içe geçmiş metin halkalarından oluşmuş öykülerinde sıkıştırma bütün unsurlarda görece daha az olur; *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının ilk öyküsü olan “Öyle Bir Hikâye” iç içe geçmiş metin halkalı öykü örneklerinden biridir; öyküde ana bir çekirdek metin halkası ile üç farklı yan metin halkası söz konusudur. Öykünün ana metin halkasının olay örgüsünde sıkıştırma açıkça gözlemlenir ancak yan metin halkaları olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünün sağlanmasını engeller.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün olay örgüsü şöyledir; adı verilmeyen anlatıcı başkışının sinemadan çıktıktan sonra Atikali’ye giden bir otomobile binmesi, Atikali’ye gitmeseydi evinde neler yapacağını düşünmesi, Atikali sokaklarında yürürken bir evden fırlayıp

kaçan bir adamı paltosunun cebinde saklaması, Hidayet adındaki adamla konuştuğundan sonra Panco'ya öykü anlatacağı için mutlu olması, Hidayet'in anlattıklarının devamını kendisine göre uydurması, polisler tarafından sorgulanması, Fatih parkında ıslak yere oturan bir adamı dinlemesi, Zeyrek'teki setlerin üzerinde otururken esrar çektiği zamanı anımsaması, uyuklayan bir köpeğe zengin ve yoksulların yaşamları arasındaki farkları anlatması, başka bir alemde yaşamayı düşünmesi, Atatürk Köprüsü'nde öğrenen bir adama yardım ederken içmesinin sebebini öğrenmesi, Panco'nun evinin önüne gidip karşılaştığı kişileri anlatması, Panco'ya seslenmesi ancak artık sesi ve hali kalmadığı için sesini duyuramaması ve Bomonti'ye giden bir otomobile binmesi.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün temel çekirdeğindeki olay örgüsü anlatıcı başkişinin bir süre Atikali sokaklarında gezdikten sonra Bomonti'ye geri dönmesinden ibaret olup kısa bir gezintiyi ele aldığı için kısa öykü türünün olay örgüsündeki sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır. Ancak anlatıcı başkişinin gezintisi sırasında karşılaştığı kişiler olay örgüsünün genişlemesine yol açar. Karşılaşılan kişilerin anlattıkları da küçük metin halkaları oluşturur, bu halkalar anlatıcı yazar aracılığıyla ana metin halkasına bağlanır. Anlatıcı başkişinin Hidayet adındaki karşılaştığı ilk kişinin metin halkası, dostunu öldürdükten sonra kaçıp anlatıcının paltosunun cebine saklanırken başından geçenleri anlatmasıyla oluşur; Hidayet'in susam helva satması, Pakize adlı sevgilisini düşünmediği bir dakikasının bile olmaması, aklına sürekli Pakize'nin gelmesi, akşamları şarap içerken Pakize'nin hayalinin karşısına çıkması... Hidayet'in oluşturduğu metin halkası anlatıcı başkişi tarafından durdurularak yarıda kesilir. Hidayet'in öyküsü anlatıcı başkişinin hayal gücüyle devam ettirilir.

Anlatıcı başkişinin karşılaştığı adı verilmeyen ikinci kişinin anlattıkları başka bir metin halkası oluşturur; adamın karısının ve kızının yüzünün çok çirkin olması, kızının, oğlunun ve evinin çok pis kokması, adamın oturduğu parktaki taşların, demirlerin, gökyüzündeki bulutların, fenerlerin güzelliğinin bahsetmesi, evinde değil parkta yatıp uyumak istemesi, yaşadığı için hayatta olduğu için mutlu olması. Evsiz adam Hidayet'ten farklı olarak anlatıcıyla diyaloga girmeyip yalnızca kendisi konuşur.

Anlatıcı başkişinin Atatürk Köprüsü'nde öğürürken yardım ettiği arabacı diğer kişilerin aksine başta konuşmak istemez ancak anlatıcı başkişinin ısrarı üzerine başından geçenleri anlatarak bir metin halkası oluşturur; Arabacının kocası Ankara'ya giden Yahudi kadınla içki içmeleri, kadının kocasının gece yarısı eve gelmesi, üçünün birlikte içmeye devam etmesi, çok içtikten sonra arabacının evden ayrılarak Atatürk Köprüsü'nde öğürmesi şeklindedir. “Öyle Bir Hikâye” öyküsü bir ana metin ile üç farklı yan metin halkasından meydana geldiği için olay örgüsünün genişlemesine sebep olduğundan kısa öykü türünün sıkıştırma ölçütünü sağlamamaktadır.

Türk öykücülüğü 1950'lerin ikinci yarısıyla birlikte bütünüyle durum öykücülüğü ile sıkıştırılmış olay örgüsüne doğru bir gelişim gösterir. Vüs'at O. Bener ile Nezihe Meriç ile başlayan bu yönelim 1950 kuşağı öykücülerıyla birlikte zirveye çıkar. Vüs'at O. Bener'in *Dost* (1952) başlıklı ilk öykü kitabına kıyasla *Yaşamamız* (1957) başlıklı ikinci öykü kitabında daha fazla sıkıştırma uyguladığı gözlemlenir. *Yaşamamız* kitabının “İlki” başlıklı ilk öyküsünün bütün unsurlarında olduğu olay örgüsünde de sıkıştırma söz konusudur.

“İlki” öyküsünün olay örgüsü şöyledir; anlatıcı başkişinin evine giderken geçtiği yerleri tasvir etmesi, evin önünde pek çok şeyi yabancıladığını fark etmesi, evde annesi, babası ve kardeşiyle çay içip konuşması, dedesinin öldüğünü ve amcasının ağır hasta olduğunu öğrenmesi. Öykünün olaydan ziyade durum ağırlıklı olan olay örgüsünde yüksek derecede sıkıştırma uygulanmıştır. Vüs'at O. Bener birkaç olaydan ibaret olan örgüsünde kullandığı her unsurun öykü içinde ayrı bir önemi vardır. Anlatıcı yazarın istasyondan evine giderken sokaklar, ağaçlar ve hava durumuyla ilgili yaptığı tasvirler öyküyü süslemek veya sanat yapmak için değil hissettiği yabancılaşma duygusunu pekiştirmek için belirli bir amaç doğrultusunda kullanılmıştır.

Vüs'at O. Bener öykü kitaplarında olay örgüsünü sıkıştırarak derinleştirmek için farklı tekniklerden faydalanmıştır; *Dost* başlıklı ilk kitabındaki öykü metinlerinde karşılıklı diyaloglar ağır basarken *Yaşamamız* kitabında monolog, iç monolog, iç çözümleme ve geri dönüş gibi teknikler karşımıza çıkar. Yazarın “İlki” başlıklı öyküsünde sıkıştırılmış olay

örgüsü geri dönüş tekniğiyle derinleştirilir. Anlatı başkışının istasyondan evine doğru giderken geçtiği yerler askeri okula gönderildiği ilk güne geri dönmesine yol açar;

Şehri yabancıyordum. Lisenin önünden geçtik. Bir yıl olmamıştı ayrılalı. Babamla bu yoldan terliyerek dönmüştük, kan ter içinde. Annemi geride bıraktığım istasyondan yolcu etmiştik. Annem sık sık içini çekerdi. Hep ağladığı sanılabildi. ‘Erkekler ağlamaz’ demişti babam. Ağlamamıştım (1957, s. 7-8).

Anlatıcı başkışı evine giderken başladığı geri dönüşlere evinin önüne geldiğinde ve hatta evinden içeri girdiğinde de sürdürür. Evinin kapısı ile sokağın uğradığı değişikliğe şaşırarak anlatıcı başkışı evine girip ailesiyle karşılaştığında geçmişe dönerek kardeşine uyguladığı eziyetleri, babası tarafından küçük görüldüğünü, dövüldüğünü, anne ve babası arasındaki kavgaları, askeri okula gitmeden bir gün önce babasının söylediklerini anımsar. 10 sayfadan oluşan “İlki” öyküsünün kronolojik olay örgüsü çizgisi 2 sayfaya ulaşmayacak derecede sıkıştırılmış iken anlatıcı başkışının geri dönüş tekniğiyle derinleştirilerek hacimce genişler. Vüs’at O. Bener’in diğer öykülerinde de olduğu gibi “İlki” başlıklı öyküsü de olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır.

ÖYKÜ ADI	Olay Örgüsü Sıkıştırması	Olay Örgüsü Genişlemesi
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye		x
Bacakları Olsaydı	x	
Gençlik	x	
Mebus Olursa	x	
Nişanlılar	x	
Apandisit	x	
Tramvayda Gelirken	x	
Haber-i Meş’um	x	
Kediler	x	
Hiç	x	

Tablo 3: Olay Örgüsü Kullanımı

1950 – 1960 yılları arasında ilk öykü kitaplarını yayımlamış olan 1950 kuşağı öykücülerinin tamamında olay örgüsünde sıkıştırma ölçütüyle karşılaşırız; Nezihe Meriç’in *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) başlıklı öykü kitaplarında yayınlanan öykü metinleri hiçbirinde geniş bir olay örgüsü yoktur. Yazar bütün öykülerinde büyük ve önemli olaylardan ziyade sıradan an ve durumlara odaklandığı sıkıştırılmış bir olay örgüsü kullanmıştır.

Demir Özlü’nün *Bunaltı* (1958) başlıklı öykü kitabında yer alan “Bağırsız” ve “Bunaltı” başlıklı öyküler 30 sayfayı bulan geniş hacimleriyle uzun öykü türüne yaklaşmasına rağmen olay örgüsünde sıkıştırma ölçütünü yerine getirir. Yazar *Bunaltı* kitabındaki bütün öykülerde an ve durumlara odaklanırken olay zinciri, kişi, zaman ve mekân gibi unsurları sıkıştırarak en aza indirger; öykülerin çoğunda belirli bir olay örgüsü çizgisi yerine duygusal izlenimler ön plandadır (Bezirci, 1980, s. 91).

Demir Özlü ile benzer bir öykü anlayışına sahip olan Ferit Edgü, *Kaçkınlar* (1959) başlıklı öykü kitabında modern bireyin mücadele ettiği varoluş sorunları ile yaşamın anlamsızlığına odaklandığı öykülerinde sıkıştırılmış bir olay örgüsü kullanır. *Kaçkınlar* kitabındaki öykülerin görece uzun hacimli olması sıkıştırma ölçütüne zarar vermez; öykülerin hacmini arttıran olay örgüsü değil bireyin ruh halini yansıtan iç konuşma ve bilinç akışı teknikleridir. Onat Kutlar, *İshak* (1959) başlıklı kitabındaki öykülerde gerçekliğin farklı boyutlarını büyümlü gerçekliğe açılan bir olay örgüsü çizgisiyle sunarken sıkıştırma kullanır. *İshak* kitabındaki öykülerde olay örgüsü sıkıştırması çoğu zaman Kutlar’ın boşluk ve belirsizlikleri ön planda olduğu dil kullanımdan ileri gelir. Kutlar olay örgüsünde boşluklar açarak sıkıştırma uygularken okuyucuya sorumluluk yükler.

3.2.2. Kişi Sıkıştırması

Kısa öykü türünde olay örgüsünde olduğu gibi kişi unsurunda da sıkıştırma söz konusudur; kısa öykü yazarı metnini en az kişi sayısı ile kurmaya çalışır. Roman türünün kalabalık kadrosunun aksine kısa öykünün kişi kadrosunda bir veya iki kişiyle karşılaşırız. Modern kısa öykü ustalarından Çehov, ağabeyi Alex. P. Cehekhov’a yazdığı 10 Mayıs 1886 tarihli mektubunda öykü yazma konusunda tasviyeler verirken kişi

kadrosuna da değinir. Çehov bir kısa öyküde, kişilerin ruhsal durumlarının tasvirinden ziyade hareket ve davranışları aracılığıyla yansıtılmasını önerdikten sonra kişi sayısı üzerinde durur; *“Birçok karakterin ayrıntılı resmini çizmek gerekli değildir. Cazibe merkezi iki kişi olmalıdır: onun (erkek) ve onun (kadın)...”* (2004, s.141-142).

Çehov kendi kısa öykülerinde uyguladığı yöntemin kuramsal bilgisini verir. Sıkıştırılmış bir kişi kadrosuna sahip olması gereken kısa öykünün ağırlık merkezinde bir kadın ve bir erkekten oluşan iki kişinin bulunması yeterlidir. Çehov ağabeyine verdiği tavsiyeleri kendisi de uygular; yazar uzun ve ayrıntılı ruhsal tasvirlerin yer almadığı öykülerinde bir veya iki kişiden meydana gelen bir kişi kadrosu kullanmıştır.

Bir kısa öykü metninin kişi kadrosunun kaç kişiyle sınırlandırılması gerektiğiyle ilgili farklı görüşler söz konusudur. Matthews’a göre bir kısa öyküde birçok kişi bulunsan bile yalnızca tek bir karakterle ilgilenecek odak noktasına onu alır (1901, s.16). Bates ise daha ileriye giderek bir kısa öykünün kişi kadrosu olmadan da varlık gösterebileceğini düşünür; bir romanın hiçbir karaktere sahip olmaması çoğunlukla sıkıcı veya başarısız gibi niteliklerle yaftalanmasına yol açarken hiçbir karakterin bulunmadığı başarılı kısa öykü örnekleri mevcuttur. Kısa öyküde var olan bir karakterin metin boyunca hiç konuşmaması da olağandır. Adı, yaşı, mesleği veya nerede oturduğu bilinmeyen bir karakter tek bir cümle etmeden kısa öykü içinde var olabilir (Bates, 2005, s.10). Kısa öykü kişi kadrosundaki sıkıştırmaya rağmen deneysele açık yapısıyla diğer edebi türlerde göremeyeceğimiz birçok yeniliğe olanak sağlar.

Kısa öykünün gücü kişi sıkıştırmasında saklıdır; öykü metninin tek bir başkışıye odaklanması etki birliği ile bütünlük ölçütlerini güçlendirir. Kısa öykü yazarının anlatım vurgusunun başkışıye değil yardımcı kişilere yönelmesi veya hem başkışinin hem de yardımcı kişilerin eşit şekilde ağırlık vermesi, bütünlüğe zarar vererek öykü metninin uyandıracığı etkinin zayıflamasına yol açar. Bir kısa öyküde birden fazla kişinin ön plana çıkması başka bir öyküye kapı aralamak anlamına gelir (Tosun, 2004, s.75). Kısa öykü yazarının kişi sıkıştırmasına önem vermesi gerekir; anlatım vurgusunu dikkate alarak sıkıştırılmış kişi kadrolu iki güçlü kısa öykü yaratabilme imkânı olduğu gibi anlatım

vurgusunu yok sayarak kalabalık kişi kadrosuyla zayıf bir tek kısa öykü yaratma riski de bulunmaktadır.

Türk edebiyatında kısa öykü türünün kişi kadrosunun odağında çoğunlukla bir erkekten oluşan tek bir kişi veya bir erkek ve bir kadından oluşan iki kişi olduğu gözlemlenmiştir. Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün kısa öykülerin kişi kadrosu sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır. “Hiç” öyküsü genç bir delikanlıya odaklanır. Öykünün başında yazar tarafından okuyuculara tanıtılan delikanlı, anne ve kız kardeşine bakmakla yükümlü olup hayata erken atılmak zorunda kaldığı için yorgun ve mutsuz bir ruh haline sahiptir;

(...) ara-sıra, tasavvrât-ı şâirane arsında meşhud olan mahlûkat-ı hayâliyeye mün'âtif ve mütefekkir gözleri, hayatın acılığını vaktinden evvel tattığı için uçları aşağıya doğru sarkmış, müteneffir bir ağzı, garip ve hazin bir surette arz ve tenvir ederdi. Mücadele-i hayat içinde zırhsız, silâhsız, yani zayıf bir bünye, hassas bir gönül, sevdalı bir ruh ile girmişti (Sezai, 1981, s.5).

Sezai, öykünün başkışısı delikanlının fiziksel ve ruhsal özellikleri ile eğitim ve iş yaşamıyla ilgili bilgi verirken kız kardeşten hiç bahsetmez, yalnız ve yaşlı şeklinde bir iki sözcükle tasvir ettiği annenin ise hastalığının genç delikanlıdaki etkisi üzerinde durur. Anne ve kız kardeşi silik birer figür olarak bırakıldığı için öykünün kişi kadrosuna dahil edilmez. Delikanlının Boğaziçi ve İstanbul arasındaki yolculukları sırasında tanıştığı arkadaşların da ne sayıları ne de fiziksel ve ruhsal özellikleri bellidir. Kişi kadrosuna dahil edilmeyen arkadaş grubunun öykü içindeki tek görevi delikanlının genç kızla tanışmasını sağlamaktır.

“Hiç” öyküsünün kişi kadrosundaki ikinci kişi, delikanlının âşık olduğu genç kızdır. Delikanlıda olduğu gibi ismi verilmeyen genç kız yazar tarafından “*sermaye-i şevk ve hayreti olan bir hüsn-i nazar-rûba*” (1981, s.5-6) şeklinde güzelliğini vurgulayıcı sıfatlarla tasvir edilir. Tanıştıkları sırada delikanlıya gülümseyen genç kızın öykü boyunca yalnızca tebessümünden bahsedilir; delikanlı, genç kızla konuşmamasına, hatta yüzüne dikkatli bakmamasına rağmen yalnızca tebessümüne âşık olur. Öykünün başında yorgun ve mutsuz tasvir edilen delikanlı beslediği yoğun aşk duygusuyla hayata sevinç ve umutla bakmaya başlar. Delikanlının genç kızla ilgili kurduğu hayaller, kişiliğinin temel özelliklerinden biri olan hayalperestliğinin açık bir göstergesidir.

Öykü boyunca pasif bir varlık gösteren genç kız son sahnede aktif olarak delikanlıya Paris’e, Londra’ya, Bükreş’e gidip gitmediği, opera ve vodvil dinleyip dinlemediğiyle ilgili çeşitli sorular sorar; *“Bitmek bilmeyen bu tür suallerden sonra kahkahalarla gülmeğe başladı. Biçare genç kendisiyle eğlendiklerini anlayarak ilk defa olmak üzere kızın yüzüne kemal-i dikkatle baktı”* (1981, s.8) Genç kızın konuşması ve ardından delikanlının onun yüzüne bakması öyküyle ilgili çeşitli bilgilerin açığa çıkmasını sağlar; delikanlıdan hoşlanmayıp onunla alay eden genç kız kendini beğenmiş ve şımarık bir izlenim yaratır, delikanlının aksine maddi durumu iyidir. Delikanlıyla tanıştığında tebessüm etmesinin sebebi ise üst dudağının kısa olmasından kaynaklanmaktadır. Yazar iki kişiden ibaret olan kişi kadrosunda sıkıştırmayı başarıyla uygulamıştır. Öyküde adı geçen anne, kız kardeş ve arkadaş grubunun fiziksel ve ruhsal özelliklerine değinilmemesi, kişi kadrosundaki sıkıştırmanın bir sonucudur.

Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabındaki “Kediler” öyküsünün kişilerinde sıkıştırma vardır; kişi kadrosu adı verilmeyen bir adam, adamın karısı ve karısının kedilerinden meydana gelir, kaymakam ve sokaktaki diğer insanlar yalnızca silik birer figürdür. Kısa öyküde kişilerin fiziksel özellikleri çoğu zaman öykü içinde yer almaz, kişiler psikolojik özellikleriyle ön plana çıkarlar. Öykü kişilerinin fiziksel özelliklerin bütün detaylarıyla tasvir edilmesi kısa öykünün yoğunlaşma ve sıkıştırma özelliklerine uygun değildir. “Kediler”in başkışısı de kısa öykü ölçütlerine uygun olarak fiziksel yönden tek cümleyle sunulur; başkışının kaşının ve çenesinin geriye doğru çekikliği ile gözlerinin büyüklüğü ile patlaklığından bahsedilir. Özgül’e göre yazarın bu tasvirinde şaşırtıcı bir yön vardır. Yazar bilerek veya bilmeyerek başkışının yüzü ile kedilerin kafa anatomileri arasında benzerlik kurmuştur (Özgül, 1984, s.85).

“Kediler” öyküsünde başkışının hanımı olan kadın ikinci öykü kişisi olup kocaya göre geri planda kalır. Kadının öykünün başından sonuna değin öne çıkan temel özelliği kedilere karşı hissettiği sevgidir. 33 yıl önce birbirlerine âşık olarak evlenen çift arasına kediler girmiştir. Kadının kedilere olan bağlılığı arttıkça kocasına sevgisi azalır. Kocanın kedilerden rahatsız olmasının kadın için önem arz etmez. Kadın kocasının kediler yüzünden hastalanacağından korkmasına rağmen herhangi bir önlem almak yerine naz ve işvesini kullanarak *“sen memnun ol ki ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine*

herifleri sevsem...” (Sezai, 1981, s.10) şeklinde kocasını teskin edici cümleler kullanır. Öyküde kedilere olan bağlılığıyla dikkat çeken kadının fiziksel özellikleri sınırlı tutulur; altmış yaşında buruşuk yüzlü, sarkık yanaklı ve sönük gözlü şeklinde tasvir edilen kadının ruh hali “*hevesât-ı bî-sebat*” (Sezai, 1981, s.8) şeklinde geçici heveslere sahip olarak verilir.

Yirmi otuz kediyle bir arada yaşaması ve kocasının yerine kedileri tercih etmesi kadının ruh halinin sağlıklı olmadığının göstergesidir. Kadının kedilere düşkünlüğünün sebebinden öykü içinde bahsedilmez ancak çeşitli tahminlerde bulunulabilir; 33 yıllık evli çiftin hiç çocukları olmadığı için kadın bütün ilgisini kedilere yöneltmiş olabilir. Çocuk sahibi olamamak ruh sağlığını olumsuz etkilediği için kadın evinde onlarca kediyle birlikte yaşamakta, olmayan çocuğunun yerine kedileri koymaktadır. Sezai’nin yazarlık gücü önemlidir; adeta bir psikolog gibi insanların iç dünyalarındaki problemleri yakalayıp öykü kişilerine yansıtmıştır. Yazar kendisini eksik hisseden insanların ruhsal yönden sakatlanarak hastalıklı eğilimlere yöneldiği düşüncesinden yola çıkarak öykü kişisini yaratmıştır (Güven, 2009, s. 127).

Öykü ve romanlarda gerilim ve çatışma kişiler aracılığıyla sunulur. Kısa öykünün gerilim ve çatışması, geleneksel anlatı çizgisi kadar belirgin ve göz önünde olmamakla birlikte hiç yok değildir. Her kısa öyküde gizli veya açık bir çatışma karşımıza çıkar; bu çatışmada karşı bir güç olmak zorunda değildir, kişi kimi zaman kendisiyle de çatışmaya girerek gerilim yaratabilir. “Kediler”de çatışma başkışı ile kediler arasında yaşanır; yaşlı adam öykünün başından sonuna değin kedilerle mücadele eder ancak karısının kedilerin tarafında olması sebebiyle yenilgiye uğrar. Öyküde “*Bu kibirli, vefasız, nimet-nâşinas hayvanatın kadınlar elbette taraftarı olur. Zaten kedi kadındır*” (Sezai, 1981, s. 9) cümleleriyle kadınlar ve kediler arasında benzerlik kurulur; öykü kişilerini yaşlı adamın ve kediler/kadınlar/karısı şeklinde ikiye indirgeyebiliriz.

Türk edebiyatında bir erkek ve bir kadından oluşan iki kişiye odaklanan kısa öykü sayısı çoktur. Romanlarında geniş bir kişi kadrosu kullanan Halit Ziya’nın kısa öykülerinde sıkıştırılmış bir kişi kadrosu gözlemlenir. “Haber-i Meş’um” başlıklı öyküde evli bir çiftten oluşan kişi kadrosu bir erkek ve kadın şeklinde iki kişiyle sınırlandırılmıştır ancak

öykünün bütünüyle kocanın monoloğundan meydana gelmesi, kadının ise öykü içinde fiziksel olarak bulunmaması kişi kadrosunu tek bir kişiden ibaret de gösterebilir. Öyküde anlatıcı koca kendisiyle ilgili belirgin bir fiziksel veya ruhsal özellikten bahsetmez ancak yaşına rağmen ufak tefek kaçamaklarla gönül eğlendirme isteği göze çarpar. Anlatıcı bir kadına bağlı kalmayı özveri, kadının ölümünden sonra bağlılığı ise çılgınlık olarak değerlendirir.

Öykü boyunca kadının en çok kıskançlığı ve güzel olmaması, erkeğin ise çapkınlığının ön plana çıktığı görülür. Anlatıcı koca karısının fiziksel ve ruhsal pek çok özelliğinden bahseder. Kocasını çok sevmesi ve güzel yürekliliği kadının olumlu özellikleri iken kıskançlığı ve fiziksel özellikleri olumsuz özellikleri olarak sıralanır; “*Ben bilirdim, asıl bu hırçınlıklar kıskançlıktan ileri geliyordu. Peki, a karıcığım! Sen artık ununu elemiş, eleğini asmıştın. Yaş kırk, saçlar ağarmış, dişler veda etmeye başlamış. Ne kadar olsa erkekler kadınlara benzemez*” (Uşaklıgil, 1992, s. 234). Kadın ve erkeğin öne çıkan özelliklerinin pekişmesini sağlayan otuz iki yaşındaki dul kadın, Kadıköy’de eve komşu olan taze genç kız, dadının on beş yaşındaki kızı gibi birkaç cümleyle sunulan dekoratif kişiler de söz konusudur ancak kişi kadrosuna dahil edilmezler. “Haber-i Meş’um” öyküsünün iki kişiden oluşan kişi kadrosu modern kısa öykünün sıkıştırılmış kişi kadrosu ölçütünü sağlamaktadır.

Halit Ziya’nın kısa öyküleri kendisinden izler taşır. Romanlarının aksine öykülerini kendi yaşamından yola çıkarak kurgulayarak yazarın kısa öykülerinin bir kısmının otobiyografik unsurlar taşıdığı bilinmektedir.⁴³ Samimi bir üslupla kaleme alınan bu öykülerde yazarın hayatına ve hatıralarına dair bilinmeyen çeşitli detaylar da karşımıza çıkmaktadır (Sazyek, 1989, s.22). “Tramvayda Gelirken” öyküsünün anlatıcı başkişisinin yazarın kendisi olduğu düşünülür; bütün öykü kahraman ben anlatıcı rolüyle yazarın gözlemleri üzerine kurulur. Fiziksel veya ruhsal özelliklerine dair herhangi bir bilgi sunmayan anlatıcı yazar öyküde bir kamera gözü işlevi görür; anlatıcı yazarın odağı bir kamera kıvraklığı ile havadan caddeye, caddeden insanlara doğru gelip geçer.

⁴³ Halit Ziya’nın hatıraların bulunduğu öyküleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Tansel, F.A. (1940). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hayatından Mülhem Küçük Hikâyeleri.” *Ülkü*. Sayı 86, s. 155-164.

Anlatıcının odağını çevirdiği yolcular dekoratif kişilerdir; onlar öyküde anlatıcı aracılığıyla var olur, öykü içindeki konumlarını anlatıcı belirler. “Tramvayda Gelirken” öyküsünde anlatıcı yazarın yolculara bakışı eşit değildir; anlatıcı yazar komisyoncu olduğunu düşündüğü bir adamdan, hizmetçilere sinirlendiğini tahmin ettiği kırmızı yüzlü başka bir adamdan, öksürüklü yaşlı bir adamdan, yiğit bir subaydan, Beyoğlu berber dükkanının hizmetlilerinden bir gençten ve yanına hem şemsiye hem de bastonunu almış olan adamdan birkaç cümleyle yüzeysel olarak bahseder, kişilerin derinliklerine inmez.

Anlatıcı yazar, yolcular arasından en çok evli çifte odaklanır; kadın ve erkeğin dış görünüşlerinden yola çıkarak birtakım psikolojik özellikleri sunar. Anlatıcının kamera gözü en çok tatlı ve taze bir şiir olarak nitelediği genç kızdır. Anlatıcı erkekler arasında cinsel arzu uyandıran genç kıızı diğer yolculardan daha fazla tasvir ederken milliyetini söylemez. Lord Byron ve Percy Bysshe Shelley adlarındaki İngiliz şairlerinden söz açar; “*bu şiir Bayron ve Şeley’in ülkesindendir*” (Uşaklıgil, 1987, s. 154) cümlesiyle genç kızın İngiliz olduğunu ima eder. Öykünün var olmasını sağlayan anlatıcı yazardır, dekoratif kişilerin ise öykü içinde önemli bir işlevleri yoktur. Öykü kişilerinin hiçbir ortak noktaya sahip olmadan aynı tramvay içinde bir araya gelmeleri Nuh’un gemisini anımsatır;

Bu tramvay bir nevi Nuh’un gemisi olarak algılanabilir. Şahıs kadrosundakiler aynı tramvayda yolculuk yapmaktan başka ortak yönleri, ortak noktaları olmayan insanlardır. Onların bir arada olmasının tek ortak noktası, aynı tramvayda bulunmaktır (Aslan, 2008, s. 210).

Anlatıcı yazar, onlardan yalnızca aynı tramvayda oldukları için bahseder ve onları kişi olarak değil yaşamın birer hakikatleri olarak değerlendirir. Dekoratif kişilerin dahil edilmesiyle kişi kadrosu on kişiye ulaşan öykü zengin kişi kadrosuyla modern kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü yerine getiremez.

Ömer Seyfettin’in öykülerinde çoğunlukla birbirine karşıt özellikler gösteren iki başkişi ile birkaç dekoratif kişiden oluşan sınırlı bir kişi kadrosu söz konusudur. “Apandisit” öyküsünde kişi kadrosu iki kişiyle sıkıştırılmıştır; eylemlerin üzerine kurulduğu bir başkişi ile eylemi çözüme kavuşturan bir yardımcı kişi vardır. İsmi verilmeyen başkişi anlatıcı rolündedir. Fiziksel özellikleri verilmeyen anlatıcı başkişinin psikolojik özellikleri üzerine yoğunlaşılır; en belirgin psikolojik özelliği evhamlı olmasıdır. Erik

çekirdeği yediği için hasta olacağına inanan başkişi evham yaptığını da farkındadır; “*Kendi kendimi teselli etmek ihtiyacını duyuyor: Bu vehim, bu vehim! Diyor, uyumağa çalışıyordum*” (1999a, s. 76). Başkişinin vehmi öykünün gerilim unsurunu oluşturur, gerilimi ortadan kaldırarak öyküyü çözüme ulaştıracak olan yardımcı kişi görevindeki doktordur.

Öykünün ikinci kişisi doktor hakkında anlatıcı başkişi aracılığıyla bilgi sahibi oluruz. Anlatıcı, doktoru “*Başı küçük ve uzun, alnı dar, ağzı son derece büyük olan doktorun korkunç çirkinliğini yanaklarının kırmızılığı, yuvarlak gözlerinin parlaklığı biraz tahrif ediyor*” (1999a, s. 77) şeklindeki fiziksel özellikleriyle tanıtır. Başkişinin dostu olan doktor bir operatördür ve Sirkeci’de bir muayenehanesi vardır. Öyküde doktorun adı yalnızca baş harfi ile “S...” şeklinde verilir. Öyküde doktor hakkında başkişiye kıyasla daha fazla bilgi sahibi oluruz. Anlatıcı başkişi kendisinden söz etmek yerine doktordan bahsetmeyi tercih eder. Doktor erik çekirdeği ile hastalık arasında bağlantı olmadığını bilerek öykünün gerilim unsurunu çözerek anlatıcı başkişiyi rahata kavuşturmakla görevlidir. Ömer Seyfettin’in öykü kişileri çoğu zaman yalınkat kişiler olmaktan öte farklı görüşlerin birer temsilci olarak çizer. Anlatıcı başkişi erik çekirdeği yutmanın apandisit yol açacağını düşünen, batıl inanç sahibi sıradan halkı; doktor ise batıl inançlara karşılık akıl ve bilim sahibi üstün entelektüel kesimi temsil etmektedir. “Apandisit” öyküsü iki kişiden oluşan kişi kadrosuyla modern kısa öykünün kişi sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

“Nişanlılar” öyküsünün kişi kadrosu kısa öykü ölçütlerine göre sayıca fazladır. Ana öyküde anlatıcı başkişi ile arkadaşı Camsap’tan meydana gelen kişi kadrosu ikinci öyküde Muhsin Bey, kız ve kızın babasının eklenmesiyle genişler. Kişi kadrosunda sıkıştırma veya daraltma yerine genişleme söz konusudur. Ömer Seyfettin öyküsüne beş kişiden oluşan geniş bir şahıs kadrosu kurmuştur. Anlatıcı başkişi ile Camsap öyküde fiziksel varlık gösterip diyaloglara katılan ana kişiler iken Muhsin Bey ve kız fiziksel olarak var olmakla birlikte diyaloglara katılmayıp gözlemlenen yardımcı kişilerdir, baba ise fiziksel olarak var olmayıp yalnızca diğer kişiler tarafından bahsedilen dekoratif bir kişidir.

Ömer Seyfettin'in tıpkı Halit Ziya gibi öykülerinin bir kısmında anlatıcı başkişi olarak kendisinin yer aldığı ve öykülerinde kendi yaşamından, hatıralarından izler taşıdığı tespit edilmiştir. “Nişanlılar” öyküsündeki anlatıcı başkişi ile Ömer Seyfettin arasında çeşitli yönlerden benzerlik tespit edilmiştir. Öyküde anlatıcı başkişinin yanı sıra arkadaşı Camsap'ın önemli bir işlevi vardır. Anlatıcı başkişinin hayalperestliğine karşılık Camsap gerçekleri söyleme görevini üstlenir. Anlatıcı başkişi Muhsin Bey ile sevgilisinin uzun yıllardır evlenememesini romantik bir gözle eleştirirken Camsap kızın babasının parasını düşünerek akılcı ve mantıklı şekilde yaklaşır.

Öykünün başkişisi ile Ömer Seyfettin'i eşleştirme noktasında görüş birliği bildiren araştırmacılar Camsap ile ilgili farklı görüşlere sahiptir. Ömer Seyfettin öykülerini yayıma hazırlayan Argunşah, Camsap'ın Ömer Seyfettin'in kullandığı müstear isimlerden biri olduğunu belirtir; “*Onun eserlerinde kullandığı ve şimdiye kadar tespit edilen ad, iğreti ad ve rumuzları şunlardır: Ayas, Ayın, Ayın Ha, Ayın Kef, Ayın Sin, Camsap*” (Argunşah, 1999, s.10). Mert'e göre Camsap, Ömer Seyfettin'in yakın dostu olan Ali Canip'tir (2004, s.375). Camsap, yazarın yalnızca “Nişanlılar”da değil “1/2” ve “Baharın Tesiri” başlıklı öykülerinde de karşımıza çıkan bir kişidir. Nemrutlu'ya göre ise Camsap, “*duygularıyla hareket eden ben-anlatıcı/ yazarın zekayı, akli temsil eden âdeti ikinci bir beni davranır*” (2012, s.46)

Ömer Seyfettin, ruhsal özellikleriyle sunduğu anlatıcı başkişi ile Camsap'ın fiziksel özelliklerine hiç değinmez. Öykünün yardımcı kişileri olan çift ile ilgili ise sınırlı fiziksel ve ruhsal özellik sunulur. Otuz yaşlarında olan kadın babasına rağmen nişanlısından vazgeçmeyecek kadar inatçıdır. Saçları beyaz, yüzü tunç rengi, gözleri parlak ve dinç tasvir edilen fakir erkek ise evliliği para kapısı olarak görmektedir; “*Onun bunun ümidi bu izdivaçta! Tahsili yok. Memur olamaz. Hiçbir şeye akli ermez. Ne vakit nişanlısıyla evlenirse cebi para görecektir!*” (1999b, s. 130-131). Zengin ve otoriter çizilen kızın babası ise fakire kız verilmemesi gerektiğine dair eski bir inanca sahiptir. “Nişanlılar” öyküsü beş kişiden oluşan kişi kadrosuyla modern kısa öykünün kişi sıkıştırması ölçütünü sağlamamaktadır.

Kısa öykülerinde olay örgüsü, zaman ve mekân unsurlarını rahatlıkla sıkıştıran Memduh Şevket en çok kişileri sıkıştırma noktasında zorluk çeker. Onun kişi kadrosunun özellikle diyalog kullandığı öykülerinde fazla olduğu tespit edilmiştir. Yazar diyaloglu öykülerinde odak noktasına yerleştirdiği bir kişi ile diğer öykü kişilerini karşılıklı konuşturarak olay örgüsünü kurar. Memduh Şevket'in öykü kişileriyle ilgili fiziksel veya psikolojik tahlillere yer vermediği için kişi sayısındaki genişleme, öykünün içeriğinin sıkıştırılmasına engel olmaz. Yazarın öykü kişilerinde iç çatışma görülmez; kişiler hem kendileriyle hem de çevreleriyle bir uyum içindedir. Yazar öykülerinde uzun psikolojik tahlillere yer vermediği için kişiler tek düze ve açık kişiliklere sahip gösterilir. Yazarın özellikle bürokrasi veya toplum eleştirisinde bulunduğu öykülerinde, kişilerle ilgili herhangi bir psikolojik tahlille karşılaşmayız.

Memduh Şevket “Mebus Olursa” adlı öyküsünde kalabalık bir kişi kadrosu kullanmıştır; öykünün kişi sayısı diğer kısa öykü örneklerine kıyasla oldukça fazladır. Öykünün kişi sayısının fazla olması olay örgüsünün de genişletmiştir. Öykünün odağında Sabri Bey vardır; olay örgüsü başkisi Sabri Bey üzerinden, diğerlerinin soruları ve Sabri Bey'in cevapları gelişir. Sabri Bey öyküde “(...) maliye vezne kalemi ketebesinden, vücutluca, sevimli çehreli, kalın sesli otuz beşlik bir efendi” (Esendal, 1965, s.19) şeklinde tasvir edilir; başkisinin mesleğinden yaşı ve dış görüntüsüne değin bütün özelliklerinin tek bir cümlede sunulması yazarın gereksiz sözcükten kaçındığının açık bir göstergesidir. Sabri Bey memur tipine bir örnektir; Sabri Bey maliye kalemi kâtibî olmakla birlikte mebusluğun hayalini kurar. Memduh Şevket'in küçük insanlarından biri olan Sabri Bey hayatını küçük bir memur olarak kazanırken daha mebusluğu, zenginliği ve ayrıcalıkları, kısacası büyük adam olmayı hayal eder (Çetişli, 1989, s.246).

Memduh Şevket, Sabri Bey'in büyük hayaller kurmasına izin vermeyip çevresindekiler tarafından bürokratik gerçeklerle yüzleştirilir. Öyküde ismi geçen ikinci kişi Mustafa Hilmi Bey, Sabri Bey'i gerçeklerle yüzleştirme görevini üstlenir. Mustafa Hilmi Bey, Sabri Bey'in mebusluk hayaline ciddi ve acıklı bir gerçeklikle yaklaşır. Mustafa Hilmi Bey'in dış görüntüsüne veya ruhsal özelliklerine dair hiçbir bilgi verilmez, yalnızca kulüpte dedikodu edildiğiyle ilgili cümleye sinirlendiğini görürüz. Mustafa Hilmi Bey aracılığıyla faydası olsa da hükümetin, işine gelmeyeceği için memurîn nizamnamesine

izin vermeyeceğini, verse bile mevcut hükümet düştüğünde kanunların da bozulacağını, maliye bakanlarının borç düzenleme karşılığında komisyon almayı adet edindiklerini öğreniriz. Memduh Şevket, Mustafa Hilmi Bey ile mevcut bürokrasiye ve bürokratlara çeşitli eleştiriler getirir.

Öyküde mebus olmak için talepname gönderen “(...) kısa boylu, irice kafalı, esmer çehreli efendi” (Esendal, 1965, s.18) şeklinde ismi verilmeyen bir adamdan bahsedilir. Yazar herhangi bir diyaloga katılmayıp sessiz duran adamın büyük bir umutla talepnamesine cevap beklediğinden ve her gece mebuslukla ilgili büyük hayaller kurduğunu anlatır. Adam çayhanede mebusluk tartışmasına rast geldiğinde, konuşmak için fırsat kollar ancak Sabri Bey’in hayallerinin çayhanedeki diğer kişiler tarafından engellenmesi, onun da arzularının sönmesine neden olur. Sabri Bey’e bakan olunca ne yapacağını sorulmasıyla, adam bakan olmak fikri aklına gelmediğini fark eder. Mebusluk hayaliyle talepname gönderen bu adamın, tıpkı Sabri Bey gibi bakanlığı hiç düşünmemiş olması dikkat çekicidir çünkü birer küçük insan örneği olan bu insanların hayalleri de küçüktür. Onlar bakanlığı değil ancak mebusluğun hayalini kurabilirler. Yazarın öykülerinin neredeyse hepsinde böyle insanlar karşımıza çıkar;

“Mebus Olursa” öyküsünde Sabri Bey, Mustafa Hilmi Bey ve mebusluk için talepname gönderen adamın yanı sıra geri planda kalarak yalnızca birkaç sözcükle tasvir edilen dekor kişiler de karşımıza çıkar; kısa boylu, ufak tefek, pelten konuşan gülünç surata sahip bir hoca; kara sakallı memur kıyafeti giyen bir efendi ve onun yanında oturan başka bir efendi; irice vücutlu, orta yaşlı, iyi çehreli bir binbaşı tek işlevi Sabri Bey’e soru sormak olan kişilerdir. Öykünün son sahnesinde de güler yüzlü, peltek dilli, yeşil sarıklı bir hoca da karşımıza çıkar. Hoca diğer dekor kişilerden farklı olarak soru soran değil cevap veren taraftadır; Sabri Bey’in mebuslukla ilgili sorusuna geçen mecliste mebusluk yaptığı cevabını verir. Öyküde dekor kişilerle birlikte toplam 8 kişi vardır; 8 kişiden olan “Mebus Olursa” öyküsü modern kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü yerine getirmemektedir.

Memduh Şevket Esendal’ın özellikle evlilik ve kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı bireysel içerikli öykülerinde kişi kadrosunda sıkıştırma fazla olur; kişi kadrosu 2 veya 3 kişiyi

geçmez. “Gençlik” öyküsünün kişi kadrosunda sıkıştırma söz konusudur. Öykü kalabalık bir aileyi ele almasına rağmen temelde başkışı Hayriye Hanım, Hayriye Hanım’ın annesi ve kocası şeklinde üç kişiden oluşarak sıkıştırma ölçütünü yerine getirir. Evin yardımcısı Kevser ve Hayriye Hanım’ın babası ise dekoratif kişiler arasındadır. Memduh Şevket öyküsünde yalnızca başkışı Hayriye Hanım’ın fiziksel özelliğini tek cümleyle tasvir eder; “*Hayriye Hanım, bu evin ortanca kızı, daha kız sanılacak kadar taze görünen güzel bir kadın (...)*” (Esendal, 1965, s.96). Hayriye Hanım öyküde dış görüntüsünden ziyade psikolojik özellikleriyle vardır. Hayriye Hanım bir buçuk yıldır evlidir ancak kocası üniversite ve askerlikten dolayı eve yeni geldiği için henüz bir buçuk aydır evli gibidir. Hayriye Hanım’ın henüz evliliğine alışmamış olmasına rağmen kocasını çok sevdiği görülür; bütün öykü Hayriye Hanım’ın sevgisine odaklanır.

Öyküdeki diğer kişiler, Hayriye Hanım ile ilişkilidir. Köşkün büyük hanımı olan Hayriye’nin annesine dair verilen bilgiler sınırlıdır; öğle uykusunu sevmediği ancak gece erken yattığında kocası sinirlendiği için öğle yemeklerinden sonra uyukladığından bahsedilir. Büyük hanımın fiziksel özelliklerine dair hiçbir bilginin yer almaması yazarın sıkıştırma uyguladığını gösterir. Büyük hanım öyküde büyük efendi ile evliliğinin, Hayriye’nin evliliğiyle kıyaslanabilmesi amacıyla vardır; bu amaç Hayriye ile gerçekleştirdiği kısa konuşmadan açıkça anlaşılır.

Kişi kadrosunun üçüncü kişisi olan Hayriye’nin kocası öykünün son paragraflarına kadar uyuyarak aktif bir varlık göstermez; “*Kumral bir delikanlı, tenis kılığına benzer bir kılıkta kanapenin üstüne uzanmış, derin derin uyuyordu*” (Esendal, 1965, s.97) şeklinde tasvir edilen kocanın adı da belli değildir. Kocanın öykü içindeki konumu sevgi nesnesi olmaktır; öykünün odaklandığı sevgi duygusunun öznesi Hayriye Hanım, nesnesi ise kocasıdır. Öykü boyunca okuyuculara Hayriye Hanım’ın sevgisi yansıtılırken son sahnede uyanan koca da Hayriye’ye olan sevgisini gösterir; koca başını yastık yerine Hayriye Hanım’ın dizine koymayı ister. Yazarın tek cümleyle erkeğin de hanıma karşı sevgi hissettiğini gösterir. “Gençlik” öyküsü 3 kişiden oluşan kişi kadrosuyla modern kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik'in öykülerinde kişi kadrosu kalabalık olmayıp çoğunlukla birkaç kişiden ibarettir. "Bacakları Olsaydı" öyküsünün kişi kadrosunda üç kişi söz konusudur. Yazarın öykülerinde en çok kullandığı kişi olan anlatıcı başkışı "Bacakları Olsaydı" öyküsünde de karşımıza çıkar. Öykünün anlatıcı başkişisinin yazarın kendisi olduğu düşünülür. Anlatıcı yazar öyküyü anlatırken kendisiyle ilgili çok sınırlı bilgi verir; adına, yaşına, mesleğine veya dış görüntüsüne dair hiçbir bilgi yer almaz. Onun yalnızca Yüksekaldırım yokuşunu çok sevdiğini ve dilenciyle ilgili hayaller kurarken aklının başından gittiğini öğreniriz. Aslan, öyküdeki anlatıcı yazarın iyi niyet anlamına gelen hüsnüzann beslediğini, saf ve toy bir kimliği olduğunu belirtmiştir (2007, s.119). Anlatıcı yazarın dilenciyle ilgili iyi ve güzel fikirler beslemesi, bacakları olsaydı neler yapardı şeklinde hayaller kurması, onun hayalperest kişiliğini gösterir. Anlatıcı yazar öyküde en çok gözlem yeteneği ve hayalperestliğiyle ön plana çıkmıştır. Sait Faik'in öykünün başkışı olan anlatıcıyla ilgili sınırlı bilgiler vermesi, öykü kişilerine sıkıştırma uyguladığının bir kanıtıdır.

"Bacakları Olsaydı" öyküsünün ikinci kişisi dilencidir. Anlatıcı yazar dilenciye detaylı şekilde tanıtmaya özen gösterir. Dilencinin adını bilmesek de fiziksel özellikleri hakkında pek çok bilgi öğreniriz; *"Bayağı levent adamdı. Geniş yuvarlak omuzları, kara bıyıkları, fırlak göğsü... sinek kaydı tıraş olmuştu. Düz kalın burnunun kenarlara doğru taşkınlığı ile bir hizada kesilmiş kara bıyıkları yüzünü keskin hatlarını yumuşatıyor"* (Abasıyanık, 1948, s.79). Anlatıcı yazar, dilencinin fiziksel özelliklerinin yanı sıra hal ve tavırlarıyla ilgili bilgiler de verir; bir takma bacağı bulunan dilenci oturduğu yerde ağır ağır sallanırken her geçene gülümser. Dilencinin kendisine verilen paraları bakmadan cebine atması paraya önem vermediği izlenimi uyandırır. Bir kadının bacağına izleyen, başka bir kadının güzel bacağına ve iri yapılı yakışıklı bir gencin uzun çevik bacağına seyreden dilencinin onlara hayranlık beslediği düşünülür.

Öykü boyunca olumlu özellikleriyle tanıtılan dilencinin öykünün sonunda ise boyacı aracılığıyla gerçek kimliği ortaya çıkar. Dilenci anlatıcı yazarın hayalinin aksine çalışmak istemeyen tembel bir adamdır. Anlatıcı yazar onun yalnız olduğunu düşünürken dilenci Rebeka isminde güzel bir Yahudi kadınla evli olduğu ortaya çıkar. Kıskanç olan dilenci karısını hiç rahat bırakmayıp despotluk yapan bir adamdır. Dilenci, anlatıcı yazarın

sandığının aksine parasız da değildir, karısıyla iyi giyinerek sinemaya gidecek kadar parası vardır. Anlatıcı yazar dilencinin en büyük isteğinin koşmak olduğunu düşünürken dilencinin yumuşak lastikten yapılmış topallatmayacak kadar rahat olan bir takma bacağı daha olduğu ortaya çıkar. Öykünün üzerine kurulduğu dilenciyle ilgili anlatıcı yazardan çok daha fazla bilgi ediniriz. Dilencinin öyküdeki işlevi, anlatıcı yazarın iyi niyetiyle kurduğu hayallerine karşılık sahip olduğu gerçeklerle bir gerilim unsuru yaratmaktır.

Öykünün üçüncü ve son kişisi olan boyacı hakkındaki bilgileri çok sınırlıdır; sıkıştırma ölçütünü sağlayan boyacının Yüksekaldırım yokuşunda dilenciden on adım daha ileride sabahtan akşama kadar ayakkabı boyadığı ve sıska bir adam olduğu bilgileri verilir. Boyacının öyküdeki tek işlevi anlatıcı yazarın hakkında hiçbir şey bilmediği dilenciyle ilgili gerçekleri söyleyerek anlatıcı yazarın düşünce ve hayallerinin yanlışlığını ortaya çıkarmasıdır. Öyküde hayal – hakikat karşıtlığının yanı sıra çalışan – çalışmayan karşılığı da söz konusudur; dilenci sabahtan öğlene değin yalnızca sallanarak çevresinden para isteyip öğleden sonra dinlenirken, boyacı dilenciye karşıt olarak sabahtan akşama değin fırça sallayıp ayakkabı boyayarak çalışmak ve ekmeğini kazanmak zorundadır. “Bacakları Olsaydı” öyküsü 3 kişiden oluşan kişi kadrosuyla modern kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü karşılamaktadır.

Sait Faik öykücülüğünün ilk yıllarından son yıllarına değin aynı kalmayıp kendisini sürekli değiştirerek yenileyebilen yazarlarımızdan biridir. Onun öykülerindeki değişim olay örgüleriyle birlikte özellikle kişi unsurunda karşımıza çıkar. Yazarın kaleme aldığı ilk öykülerinde günlük yaşamda karşılaşılabileceğimiz kadar gerçekçi çizdiği tipler son dönem öykülerinde farklılaşmaya başlar. Sait Faik’in özellikle *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerde yer alan şahıs kadrosu önceki öykü kişilerinden çok farklıdır. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki kişiler gerçeklikten uzaklaşarak gerçeküstü ve hayali bir boyut kazanmaya başlar; öykülerdeki şahıs kadrosunda gerçek ve gerçeküstü unsurlar birleştirilerek kurgulanır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki öykülerde akıl dışılık ve gerçeküstücülük arttıkça kişiler belirgin özelliklerini yitirerek müphemleşmeye başlar; çoğu zaman öykü kişilerinin isimleri yerine ‘o’ ve ‘biri’ gibi belgisiz zamirler, ‘adam’ gibi sözcükler

kullanılır. Öykülerdeki kişi sayısında belirgin bir azalma görülür; birkaç kişiden ibaret olan sıkıştırılmış bir şahıs kadrosu karşımıza çıkarken yalnızca insanlar değil hayvanlar, doğa ve nesneler de canlanarak öykü kişilerinden biri haline gelir (Kurt, 2011, s.1473). *Alemdağda Var Bir Yılan*’da öykü kişileri azalırken aynı kişinin birden fazla öyküde yer aldığı tespit edilir; on yedi öyküden oluşan kitabın “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan”, “Panco’nun Rüyası” başlıklarındaki dört öyküde açıkça ismi verilerek, “Kafa ve Şişe” ve “Yılan Uykusu” öykülerinde ise ima edilerek Panco adında gerçeküstü bir kişi kullanılmıştır.

Sait Faik *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerin kişi kadrolarını, kullandığı vaka tiplerine göre farklı şekillerde kullanır. Yazarın tek metin halkasından oluşan vaka tiplerinde kullandığı kişi kadrosu sınırlı iken iki ve daha fazla metin halkalı veya iç içe geçmiş metinlerden oluşan öykülerde kişi kadrosu görece fazladır. “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öykü iç içe geçmiş metinlerden oluştuğu için kişi sayısı kısa öykü türü ölçütlerine nazaran daha kalabalıktır ancak öykünün kişi sayısı değil ancak kişilerin tasvir edilme şekilleri kısa öykü ölçütlerine uygundur.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsü Türk edebiyatında ve Sait Faik öykücülüğünde daha önce görülmeyen geleneksel öykü anlayışından farklı, modern ve gerçeküstü bir kurguya sahiptir. Öykü kişilerindeki gerçeküstü unsurlar, hem yazarın hastalığının getirdiği psikolojik durumla hem de yeni teknik arayışlara yönelmesiyle açıklanabilir. Öykünün ana metninde öncelikle adı verilmeyen bir ben anlatıcısıyla karşılaşırız. Kahraman ben anlatıcı öykünün başkisi olup Sait Faik’ten izler taşıdığı için anlatıcı yazar olarak da ifade edilebilir.

Anlatıcı başkisinin kullandığı diğer kısa öykülerdeki gibi bu öyküde de anlatıcı kendisini tasvir etmeye girişmez; onunla ilgili bütün bilgileri ya söylediği cümleleri yorumlayarak ya da diğer öykü kişileri aracılığıyla öğreniriz. Anlatıcı başkisinin ilgili verilen ilk bilgi yağmurdan hoşlanmadığıdır; sinemadan çıktıktan sonra yürümek ister ancak yağmurun yağdığını görünce küfreder. Anlatıcı Şişli’de Bomonti durağından yüz adım ötede olan evinde tek başına yaşamaktadır. Annesi ve köpeği Arap ise İstanbul adalarından birinde kendisinden uzaktadır. Çilek adlı sokakta yaşayan Panco ise anlatıcının tek dostudur.

Anlatıcı başkişi kendisiyle ilgili başka bir şey anlatmaz, onunla ilgili bilgilerin bir kısmını polislerin yaptığı sorguda öğreniriz;

Ne iş yaparsın?

Yazı yazarım.

Ne yazısı, kâtip misin?

Kâtibim.

(...)

“Hadi bakalım. Tabana kuvvet. Dolaşma gece vakti, ihtiyar halinde” (1954, s.7).

Polisler aracılığıyla mesleğini ve yaş ortalamasını öğrendiğimiz anlatıcı başkişinin cebinden Panco’nun bir resminin çıkması ona verdiği değeri açıkça gösterir. Islak zeminde oturan adamın “*Panco’nun arkadaşı! Faik Bey’in oğlu*” (1954, s.9) şeklinde seslenmesiyle anlatıcı başkişinin çevresinde Panco’nun arkadaşı olarak tanındığını gösterir. Anlatıcı önce Panco’nun arkadaşı, daha sonra Faik Bey’in oğludur. Karşılaştığı adamın anlatıcıya Faik Bey’in oğlu olduğunu hatırlatması sebepsiz değildir. Fethi Naci’ye göre Faik Bey toplumu değer yargılarının temsilcisidir; “*Panco’nun arkadaşıdır’ ama ‘Faik Bey’in oğlu’ olduğunu (toplumun değer yargılarını, ahlâk ölçütlerini) bir türlü aklından çıkaramamaktadır*” (2008, s. 63). Anlatıcı başkişi Zeyrek yokuşunun seddi dibinde uyuklayan bir köpekle konuşurken kendisini yalnızca Panco’nun arkadaşı olarak tanıtarak seçimini yaptığını gösterir; vücudu Atikali sokağında olan anlatıcı başkişinin kalbi Panco’nun yanındadır. Öykü boyunca fiziksel olarak var olmamasına rağmen Panco’nun da öykü kişilerinden biri olduğu muhakkaktır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki altı öyküde ve *Az Şekerli* kitabındaki “Battaniye” ve “Kalinikhta” başlıklarındaki iki öyküde daha karşımıza çıkan Panco’nun kim olduğu veya neyi temsil ettiği belirsizdir. Sait Faik’in öyküleri ve öykü kişileri üzerine yapılan çalışmalarda Panco’nun tek bir kişiden ziyade farklı kişiler için kullanıldığını ve farklı temsilleri olduğunu gözlemleriz. Alangu, Panco’nun Sait Faik’in tanıdığı bir boyacı olabileceğini düşünür ancak “*boyacı Stranço?*” şeklinde soru işareti ile kullandığı bilgidен emin olmadığı anlarız. Alangu Panco’nun kim olduğunu sorgulamayı da ihmal etmez;

Bu Sait Faik’in yalnızlığının ‘kavun acısı’ yalnızlığının, düşlerinde yarattığı ‘gerçeküstü bir varlık’ mıdır, içe itilmiş bir kompleksin yücelmesinin hikâyeye yansımış bir sembolü müdür, yoksa bu insan onun hayatına gerçekten karışmış mıdır? (Alangu, 1965, s. 128).

Farklı öykülerde farklı görevleri olan Panco “Öyle Bir Hikâye” öyküsündeki anlatıcı yazarın tek dostu, tek yakın arkadaşıdır. Panco ile ilgili verilen bilgiler çok müphem bırakılır. Anlatıcı başkişi uyuduğunu düşündüğü Panco’nun rüya görüp görmediği konusunda farklı görüşler bildirir; Panco’nun rüyasında futbol oyunları gördüğünden ve pişpirik oynadığından bahsettikten sonra söylediklerinden vazgeçer. Anlatıcı başkişi hiçbir kitabın yazmadığı bir ahlakın olduğu başka bir alem hayal ederken Panco’nun da kendisine hak vereceğini ve dostluğun güzelliğini anlatacağını düşünür. Öyküde yalnızca anlatıcı başkişi değil karşılaştığı üç kişiden ikisi de Panco’yu tanımaktadır. Anlatıcının sokakta gelişigüzel yürürken tesadüfen karşılaştığı kişilerin Panco’yu tanıyor olması gerçeküstü bir durumdur; dostunu öldüren Hidayet ve ıslak zeminde oturan adamın anlatıcı başkişiden kendilerini Panco’ya anlatmalarını ister, hatta adam “*Panco iyi çocuktur. Candır can. Selam söyle benden*” (1954, s.8) cümlesini kullanarak Panco’yu iyi çocuk ve can sıfatlarıyla tanımlar.

Anlatıcı başkişi ile karşılaştığı kişilerinin söylediklerinden Panco’nun öykü türünü sevdiği ve kendisine öykü anlatılmasından hoşlandığı sonucunu çıkarırız. Hidayet’in yaşamından birtakım parçalar dinlerken Panco’ya öykü anlatacağı için rahatlayıp sevinen anlatıcı Zeyrek’teki setlerin üzerine oturup geçmişini anımsarken gece vakti yağmurlu bir havada yürümesinin sebebini de Panco ile ilişkilendirir. Anlatıcı başkişi Panco’ya bir öykü bulup anlatabilmek için sokakta dolaşmaktadır; “*Panco hep kabahat sende. Sen ettin bu işi bana. Gece yarısı senin hesabına dolaşıyorum. Sen ettin bu işi*” (1954, s.9).

Panco öyküde okuyucu işlevini de sağlamaktadır; Sait Faik’in okuyucu için dış dünyada gözlem yapması gibi anlatıcı başkişi de Panco için dışarıdadır. Çok yönlü olan Panco, okuyucuyu temsil işlevinin yanı sıra anlatıcı başkişinin duyduğu yalnızlık ve mutsuzluk hissine karşılık güçlü durmasını sağlayan, gelmesi beklenen, huzur hissi veren kişi konumundadır. Sait Faik’in hastalığının arttığı, toplumdan ve çevresinden uzaklaştığı, çevresinde kimsenin kalmadığı son döneminde kaleme aldığı öykülerinde Panco’ya yer vermiş olması tesadüf değildir.

Sait Faik öykülerinde gerçeküstücü öğeler bulunduğunu düşünenlerin sundukları ilk kanıt Panco’dur. Anlatıcı başkişinin ürettiği hayali muhatap olarak görülen Panco Türk

öyküsünde daha önce rastlanmayan yeni bir gerçekliği salık verir; Panco anlatıcıya kendi durumunu gösteren bir ayna gibi ikinci bir kimlik işlevi de görür. Panco, Sait Faik'in alt kimliklerinden biri olarak düşünülebilir (Kurt, 2011, s. 1469). Panco bir alter ego olarak yazarın kendisidir; Sait Faik öykülerindeki Panco, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki Orluc ile benzerlik gösterir; metinlerde bir tür kendi kendine konuşma şeklinde tezahür eden bu kişilerin varlığı bir arınma görevi yapmaktadır (Aslan, 2023, s.195).

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün ana metninde temelde anlatıcı başkışı ve Panco olmak üzere iki kişi söz konusudur. Ancak anlatıcı başkışının yolda yürürken karşılaştığı insanlar da dekor kişiler olarak öykünün kişi kadrosuna dahil edilebilir. Anlatıcının karşılaştığı üç kişinin de eklenmesiyle öykünün kişi kadrosu toplamda beş kişiye ulaşır ki bu sayı kısa öykü türü açısından fazladır. Ancak ne anlatıcının ne de Panco'nun ayrıntılı tasvir edildiği öyküde karşılaşılan kişiler de birkaç sözcükle geçirtililerek sunulur.

Anlatıcının Hidayet'le ilgili tasvirleri diğer öykü kişilerinden farklıdır; o öyküde ortaya çıktığı ilk sahneden kaybolduğu son sahneye kadar bütünüyle akıl dışı ve gerçeküstü tasvir edilir. Bir evden deli gibi fırlayıp dostunu öldürdüğünü söyleyen Hidayet anlatıcı başkışının paltosunun cebine saklanır. Anlatıcı başkışı bu durumu “*Hidayet, paltomun cebinde bir susam tanesi gibi büzüldü*” (1954, s.5) şeklinde tasvir eder. Bir susam tanesine dönüşen Hidayet anlatıcının cebinden çıkması uyarısından sonra daha farklı bir boyut kazanır; “*Cebimdeki susam pire oldu. Fatih camii avlusunun çitlembik ağacının dibine doğru fırladı gitti. Karanlıkta bir kıvılcım, kara bir kıvılcım gibi pırıldadı*” (1954, s.5).

İnsan olmasına rağmen bir palto cebine sığabilecek kadar küçülebilen, cebin içinden pire gibi bir ağacın dibine zıplayıp karanlıkta ışık çıkarabilen Hidayet, Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) romanındaki başkışı Gregor Samsa'yı anımsatır. Hidayet'in değişimi de yalnızca fiziksel olarak küçülüp ufaldığı için değil bir insanın sırasıyla önce susam tanesi gibi cansız bir varlığa, sonra pire gibi bir hayvana dönüştüğü için önemlidir. İnsanların cansız varlıklara ve hayvanlara dönüşerek belirsizleşmesi gerçeküstü etkinin sonucudur (Sucu Polat, 2023, s.215).

Anlatıcı başkişinin Hidayet'ten sonra karşılaştığı kişinin de akla uygun bir tasviri yoktur; kafasını parkın sınır demirlerine dayayıp ıslak zeminde oturan adam demokrasi, millet ve cumhuriyetle ilgili bağırılmaktadır. Adam, anlatıcı sormadan ailesini anlatmaya başlar ancak anlattıkları akla yatkın olmayan mübalağalı şeylerdir. İsmi verilmeyen adam doğada normal seyrinde gerçekleşen eylemleri şaşkınlıkla izler; buharın su olması, suyun çamur ve pislikleri temizlemesi gibi normal olaylar adama olağan dışı gelir; “*Kâinat tepemde akıl ermez oyunlar oynuyor*” (1954, s.8). Hidayet gibi adam da Panko'yu tanır ancak bu durum anlatıcı tarafından garipsemez. Anlatıcının karşılaştığı son kişi ise Panko'yu tanımadığı gibi diğerlerine kıyasla en gerçekçi çizilen kişidir; büyük ve siyah gözlü delikanlı “*genç yakışıklı bıçkın arabacı*” (1954, s.12) şeklinde tasvir edilir. Zamparalık yaparken yakalandığı için çok içen ve çok içtiği için öğren delikanlıyla ilgili sunulanlar neden-sonuç ilişkisine uygundur.

Anlatıcının karşılaştığı kişilerin anlattıklarıyla oluşan yan metin halkalarındaki kişiler anlatıcıyla ilişkileri bulunmadığı için kişi kadrosuna dahil edilmez. İlk yan metin halkasında Hidayet ile birlikte sevdiği kadın Pakize şeklinde iki kişi; ikinci yan metin halkasında ıslak zeminde yatan adam, karısı, kızı ve oğlu olmak üzere toplam dört kişi; son yan metin halkasında ise arabacı genç, Yahudi kadın ve kocasından oluşan üç kişi söz konusudur. Yan metin halkalarındaki kişilerle ilgili ayrıntılı tasvirler bulunmaz. Sait Faik'in “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öyküsü ana metindeki beş kişiyle kısa öykü türünün sıkıştırılmış kişi ölçütünü karşılamamaktadır.

1950'lerin ikinci yarısında sonra edebi modernizmin etkisini hissettirmesiyle edebi türlerin ele aldığı kişi sayılarında azalma gözlemlenir; kalabalık bir kadrosu bulunan klasik romanların aksine modern romanlarda birkaç kişiden ibaret olan sınırlı bir kişi kadrosuyla karşılaşırız. Kısa öykü türünde ise zaten kalabalık olmayan kişi sayısı modernizmle birlikte daha da azalır; temelde kahraman ben anlatıcı görevini üstlenen tek bir başkişiye odaklanan kısa öykü örneklerinde diğer kişiler silik birer figür halinde kalır. 1950'li yılların önemli kısa öykü yazarlarından biri olan Vüs'at O. Bener'in ilk öykülerinden son öykülerine değin olay örgüsüyle birlikte kişi unsurlarında da sıkıştırmanın arttığı gözlemlenir; *Dost* (1952) başlıklı ilk kitabındaki öykülerinde 3-4

kişiden oluşan bir kişi kadrosu kullanan yazar *Yaşamamız* (1957) kitabıyla birlikte kişi kadrosunu 1-2 kişiye kadar düşürür.

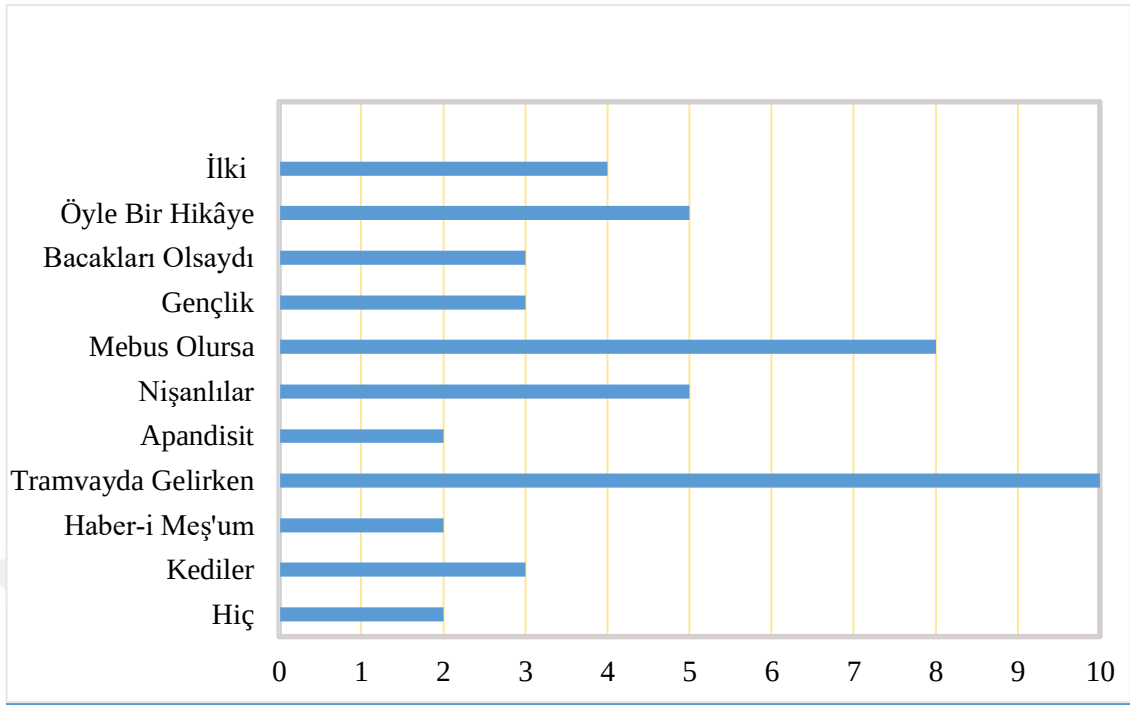
Vüsat O. Bener'in *Yaşamamız* kitabındaki diğer öykülerde olduğu gibi "İlki" başlıklı öyküsü de yüzeysel okuma ile derin okuma şeklinde iki tür okumaya açıktır. Yüzeysel okumada anne, baba ve iki erkek çocuklu çekirdek bir aile olarak görülen kişi kadrosu derin okumada yalnızca büyük erkek çocuğu öykü kişisi olarak kabul eder. Anne, baba ve küçük erkek çocuk, anlatıcı başkışı olan büyük erkek çocuğun gözünden anlatılır. Büyük erkek çocuk anlatıcı başkışı iken ailenin diğer üyeleri yardımcı kişilerden ibarettir. Fiziksel ve ruhsal özelliklerinden bahsetmekten kaçınan anlatıcı başkışı hakkındaki bilgileri anne ve babasının söylediklerinden ediniriz.

Anne oğlunun zayıf olduğu gerekçesiyle yatılı bir askeri okula gitmesini istemez. Babası ise küçük oğlula karşılaştırdığı büyük oğlunu akılsız bulur; "*O büyük adam olacak. Sen baba çekmişsin, bencileyin sersem birisin, senin başından tokmak eksilmemeli...* (1957, s. 14). Anlatıcı başkışıyle ilgili olarak şehre, anne ve babasına, özellikle kardeşine yabancılaştığını, babası tarafından dövüldüğünde kinlendiğini, önceden kendisine büyük gelen üniformasına artık sığdığını, kardeşini acımasızca dövdüğünü, Jandarma kumandanının oğlula pil çaldığını, askeri okula gitmek istememesine rağmen hiçbir şey söylemediğini ve ağlamadığını öğreniriz.

Anlatıcı başkışı öykü boyunca annesi, babası ve kardeşinin fiziksel ve ruhsal özelliklerinden sıklıkla bahseder. Kalın telli, kestane rengi düz saçlara sahip olan anne öyküde en çok duygusallığıyla ön plana çıkar. Anlatıcı başkışı gereksiz yere çok ağladığını düşündüğünü annesinin sevecenliğinden de söz eder; "*Kaygılı gözlerinden korktuğum kadındı gene o. Gene o tuhaf, dayanılmayacak kadar sevgiyle dolu üsteleyen bakışlarla yüzüme dalıp giden kadın*" (1957, s. 10-11). Annesiyle arasında karşılıklı bir sevgi bağı bulunan anlatıcı başkışının babası ve kardeşiyle olan ilişkisi görece sorunludur. Erkeklerin ağlamaması gerektiğine inanan baba ataerkil toplum yapısının bir yansımasıdır.

Anlatıcı başkışı çocukken ağrıyan karnını, sıcak elleriyle iyileştiren babasına bir yandan olumlu hisler beslerken diğer yandan şiddete uğradığı için kin güder; *“Kızdırılmış tuğla gibi sımsıcaktı babamın elleri. Döverdi de beni. Kinlenirdim. Onu bir gün dövebileceğimi tasarlar, avunurdum”* (Bener, 1957, s. 8). Anlatıcı başkışı babasının önceki yıla kıyasla uğradığı değişimleri sıralarken hissettiği yabancılaşma duygusunu pekiştirir; saçları seyrekleşen babanın altın dişinin yerine sarı tenekeden bir diş gelmiş, tütün kokulu kocaman sıcak eli zayıflayarak hem kokusunu hem de sıcaklığını kaybetmiştir. Oğulun babasına hissettiği duyguların yerini yabancılaşma almıştır.

Anlatıcı başkışının çevresinden ailesine değin hissettiği yabancılaşma duygusu en çok kardeşiyle ilgili tasvirlerinde ortaya çıkar. Anlatıcı başkışı ile kardeşinin öykü boyunca birbirinden uzak durduğu gözlemlenir; ne o eve geldiğinde kardeşini kucaklamış, ne de kardeşi ona ağabey demiştir. Anlatıcı başkışı içinden ‘petit’ sıfatıyla seslendiği kardeşine önceki yıllarda yaptığı eziyetleri utançla anımsar. Anlatıcının hediye ettiği topu isteksiz karşılayan kardeşin öykünün sonunda yazmakla ilgilendiğini gözlemleriz. Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin ve özellikle Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerinde gözlemlediğimiz otobiyografik unsurlar Vüs’at O. Bener’de de karşımıza çıkar. Vüs’at O. Bener ile “İlki” öyküsünün başkışısı çeşitli yönlerden birbirine benzer; o da öykünün başkışısı gibi liseyi yatılı askeri okulda okumuştur, onun da yazmaya ilgi duyan bir erkek kardeşi vardır. Vüs’at O. Bener’in “İlki” öyküsünde ele aldığı başkışısı kendisini, başkışının kardeşi Erhan Bener’i çağrıştırmaktadır (Şahin, 2006, s. 196). “İlki” başlıklı öykü odağına aldığı tek bir kişiyle dört kişilik bir aileyi yansıtarak kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.



Tablo 4: Kişi Sayısı

1950 – 1960 döneminin az sayıdaki kadın öykücülerinden biri olan Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) başlıklarındaki kitaplarında yer alan öykülerinde temelde tek bir kadın kahramana odaklanarak kişi sıkıştırmasını yerini getirir. Meriç’in kadın duyarlılığıyla kaleme aldığı öykülerinde topluma uyum sağlamakta güçlük çeken orta sınıftan kadınlar ile genç kızlar ile çevresinden birkaç kişi ele alınmıştır.

Yazarın öykülerinde çoğu zaman kalabalık bir kişi kadrosu görülmez. 1950 kuşağı öykücülerinden Demir Özlü *Bunaltı* (1958) başlıklı öykü kitabında “Garaj” başlıklı öyküsü dışında kalan diğer öykülerinde varoluş sancısı çeken tek bir kişiye odaklanırken yalnızca isim olarak geçen diğer kişiler silik birer figür haline gelir. Özlü’nün *Bunaltı* kitabındaki “Tiyatro”, “Sokakta” ve “Sokak” başlıklarındaki öyküleri tek bir başkişiden oluşan kişi kadrosuyla modern kısa öykü türünün kişi sıkıştırması ölçütünü uygundur. 1950 kuşağının sıkıştırmayı en çok seven öykü yazarı Ferit Edgü’nün *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki bütün öykülerde sınırlı kişi kadrosuyla karşılaşırız. Kalabalık ve genişlikten kaçarak azalmaktan hoşlanan Ferit Edgü “Kaçkınlar IV” başlıklı öyküsünde yalnızca tek bir kişiyi ele almıştır.

1950 kuşağı öykücülerinde farklı bir konumda bulunan Onat Kutlar'ın *İshak* (1959) kitabındaki öykülerinde kalabalık olmamakla birlikte sayısı 4'ü bulan kişi kadrosu söz konusudur. Kutlar'ı diğer öykücülerden ayıran özelliklerinden biri de öykü kişileri olarak insanların yanı sıra hayvanlara da yer vermesidir; yazarın "Horozlar", "Hadi", "Kediler" ve "İshak" başlıklı öykülerinde insanlarla birlikte hayvanlar da önemli öykü kişilerini olarak karşımıza çıkar.

3.2.3. Zaman Sıkıştırması

Kısa öykü türünün en çok tartışılan unsurlardan biri zamandır. Bireyin zaman algısının değişmesine yol açan modernizm kurmaca türlerdeki zaman kullanımı da etkiler; geleneksel kurmacalarda kullanılan geniş zaman modern kurmacalarda yerini daha küçük zaman birimlerine bırakır. 20.yüzyılın başında kurmaca zamanının yıllardan günlere doğru değişim göstermesi, kısa öykü türünün de değerinin artmasını sağlar; geleneksel öykünün uzun yılları kapsayan zaman unsuru modernizmle birlikte kısa öyküde gün ve saatlere kadar küçülür. Hanson, modernizmle birlikte değişen zaman algısının kısa öykü türüne duyulan ilgiyi artırdığından bahseder; hacminin kısalığı yoğun ve önemli bir deneyim anına odaklanmasını kolaylaştırdığı için kısa öykü modern dönemde daha fazla ilgi duyulan bir tür haline getirmiştir (1985, s.55).

19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmasına rağmen 20.yüzyılın başında edebi modernizmin etkisiyle asıl kimliğini kazanan kısa öykü türünde zaman, modern çağın zaman algısıyla birlikte bir taraftan sıkıştırılırken bir taraftan da şimdiki zamana odaklanır. Kısa öyküde geçmiş veya gelecek zaman değil şimdiki zaman ön plandadır. Zumthor kısa kurmacaların biçimine odaklandığı "Brevity As Form/ Biçim Olarak Kısalık" (1983) başlıklı çalışmasında bütün kısa söylem biçimlerinin şimdiki zamanı hedeflediğini belirtir. Kısa biçime sahip her edebi tür kimi zaman dil bilgisel sınırlara karşı çıkarak dilini güçlü bir dürtüyle şimdiki zamana yönlendirmeye eğilimlidir (2016, s. 76).

Kısa öykü ve roman türleri arasındaki temel fark özellikle zaman unsurunda karşımıza çıkar. Roman, doğumundan ölümüne değin insan yaşamının bütün evrelerini kapsayabilecek kadar geniş bir hacme sahip olduğu için geçmiş zaman ile gelecek zamanı da kapsayan geniş bir zaman aralığını ele alabilir. Oysa hacminin kısıllığı sebebiyle ne geçmişe ne de geleceğe yönelebilen kısa öykü yalnızca şimdiki zamana odaklanarak insan yaşamındaki ara kesit ve anları aydınlatabilir. Zamanda hareket halinde olan roman kişileri çocukluktan gençliğe veya gençlikten yaşlılığa değin yaşamının geniş bir evresi ele alınabilir.⁴⁴ Kısa öyküde ise kişiler zamanda hareket halinde değildir, yaşamın geniş bir evresine değil kısa bir anına odaklanılır. Okuyucu her kısa öyküde yeni bir kişi ve yeni bir yaşamla karşılaşılır; *“Romanın zamanı boldur. Oysa hikâyenin zamanı dardır; her seferinde sizi yabancı kılar. Konakladığınız yerde fazla tutmaz sizi, uğurlar, yeni maceralara, yeni hayatlara, yeni kişilere”* (Mungan, 1998, s.76).

Kısa öykü ile roman türleri arasındaki zaman farkının kökenleri Antik Yunan Dönemi’ne kadar uzanmaktadır. Aristoteles, *Poetika* başlıklı eserinde kuramsal bilgiler verdiği tragedya türünü destan türünden ayıran farklardan bahsederken zaman konusu üzerinde durur. Aristoteles’e göre destan herhangi bir sınırlama olmadan geniş zaman aralıklarını ele alabilirken tragedya sınırlı süre içinde yalnızca kısa zaman aralıklarıyla ilgilenmektedir. Tragedyanın zamanı çoğunlukla güneşe göre belirlenir; *“tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zamanı içinde tamamlamaya çalışır, yahut da pek az bunun dışına çıkar. Oysa epos zaman yününden sınırlandırılmamıştır”* (1987, s. 21).

Aristoteles’in milattan önce tragedya ve destan türleri arasındaki yaptığı zaman ayırımı, 19.yüzyılın ikinci yarısında sonra ortaya çıkan kısa öykü türünün roman türüyle arasındaki zaman ayırımını anımsatır. Okuyucu üzerinde etki uyandırma noktasında ortaklığa sahip olan kısa öykü ve tragedya zaman sıkıştırması yönünden benzerlik gösterir. Kökü destanlara kadar uzanan roman türünde zaman genişletilmiş olup ayları, mevsimleri ve yılları kapsayacak kadar uzatılabilirken hem tragedyada hem de kısa

⁴⁴ Alman edebiyatında ‘bildungsroman’ terimiyle ifade edilen bir kahramanın çocukluktan yetişkinliğine değin olgunlaşma sürecinin ele alındığı roman türü Türkçeye ‘oluşum roman’ şeklinde çevrilmiştir.

öyküde olay örgüsünün sıkıştırılmış kısa bir süreyi kapsaması gerekir; saatlerle ölçülen zaman birimi çoğunlukla tek bir günle sınırlıdır.

Bir oluşun veya gelişmenin tarihi olmayan kısa öykü zaman içinde büyük bir kaplamayıp kısa bir zamanda geçen kısa bir olay veya durum anına odaklanır. Elbette ele alınan olay veya durumu hazırlayan bir önce ile olay veya durumun doğurduğu bir sonra vardır ancak kısa öykünün sınırlı hacmi önce ve sonraları metinde açıkça sunmaya izin vermez; okuyucunun kısa öykü yazarının sunduğu ipuçlarını farkına vararak çeşitli çıkarım ile tahminlerde bulunabilir. Romanın uzun yıllara yayarak anlattığı bir insan mizacını kısa öykü kısa bir zaman aralığında vermek zorunda olduğu için dikkat çekici aydınlatmalardan faydalanır (Güney, 1944, s. 61-62).

Kısa öykü türünün zamanla olan özel ilişkisi pek çok çalışmaya konu olmuştur. Gordimer, Türkçeye de çevrilen ünlü “The Flash of Fireflies/ Ateş Böceklerinin Işıltısı” (1968) başlıklı makalesinde, parçalanmış ve aceleci bir form olduğu için modern bilince uyan kısa öykü türü ile ateş böcekleri arasında benzerlik kurar.⁴⁵ Ateş böceklerinin ışıklarıyla karanlığı kısa süreli anlık aydınlatması gibi kısa öykü yazarları da insan yaşamının kısa süreli anlıklarına ışık tutar;

Kısa öykü yazarları bu parıltıların ışıltısıyla görürler; onlarınki herkesin emin olabileceği tek şeyin şimdiki zamanın sanatıdır. Onlar mükemmel biçimde, daha önce neler olduğu ve bu noktanın ötesinde neler olacağını açıklamadan ne yapacaklarını öğrendiler (Gordimer, 2007, s.118).

Pickering, Hanson’un Re-reading the Short Story çalışması içinde yayımladığı “Time and Short Story/Zaman ve Kısa Hikâye” (1989) başlıklı yazısında, Gerlach’tan yola çıkarak kısa öykünün uzun bir zaman süresini kısa bir anlatımda yoğunlaştırarak ele almadığının altını çizer. Pickering’e göre kısa öykü sıkıştırılmış bir zaman aralığında sıradan ve küçük bir olay veya durum sunarak okuyucunun daha geniş bir bağlam hayal etmesini sağlar. Kısa öykünün şimdiki zamanda seçtiği bir olay veya durum yüzeysel değil hem geçmiş hem de geleceği çağrıştıracak şekilde derinleştirilmeye müsait olmalıdır. Kısa öykünün

⁴⁵ Farklı ülkelerden farklı yazarların kısa öykü türüyle ilgili görüşlerinin yer aldığı The International Symposium on the Short Story başlıklı sempozyuma Nadine Gordimer, “South Africa” başlıklı yazısıyla katılır. *The Kenyon Review*’de (1968) yayımlanan yazıyı Charles E. May *The New Short Story Theories* kitabına “The Flash of Fireflies” başlığıyla dahil eder.

ele aldığı zaman, bütün bir yaşamı temsil eden bir fotoğraf karesi gibi sunulur (2004, s. 115).

Kurmaca türlerde bulunan olay zamanı ve anlatı zamanı şeklindeki iki zaman dilimi en fazla kısa öykü türünde belirgin olur. Olay zamanı birkaç gün ile birkaç saat gibi kısa bir süreyi kapsayan kısa öykünün anlatı zamanı çok daha geniş olabilir. Kısa öykü yazarı özetleme, eksiltme veya atlama gibi yöntemleri kullanarak olay zamanı dar olan metnin anlatı zamanını genişletebilir. Türk kısa öykü yazarlarının birçoğunun metinlerinde olay zamanı ile anlatı zamanı arasında fark olduğu gözlemlenmiştir. Sami Paşazade Sezai'nin "Hiç" öyküsü özetleme ile başlar. Yazar yirmi yaşında olduğunu belirttiği delikanlının fiziksel ve ruhsal özellikleri ile önceki yıllarda nerelerde çalıştığını, neler yaptığı özetleme yoluyla aktarılır. Sezai'nin öyküsünde kesin ve net bir zaman bilgisi ile tarih vermekten kaçındığı gözlemlenir; başkişinin annesinin hastalığının zamanını "o günler" şeklindeki belirsiz sıfat tamlamasıyla ele alırken annesinin iyileşme süreci ve sonrasını da ay ve mevsimlerle geçirir;

Mededkârî-yi talih veyahut bahtiyârî-yi tesadüften olarak bir-iki ay içinde validesi tamamiyle îade-i sıhhat etmiş ve o müddet zarfında kendinin de mahsul-i mesaîsi birkaç kat daha tezâyüd ederek hekimlerin, bir yazı Boğaziçi'nde geçirmek hakkındaki tavsiye-i sıhhatlerini icraya muvaffak olmuştur (Sezai, 1981, s.5).

Başkişinin bir iki ay içinde sağlığına kavuşan annesiyle birlikte bir yazı geçirmek için Boğaziçi'ne taşınması öykü zamanının ilkbahar mevsiminde başlayıp yaz mevsiminde devam ettiği sonucuna götürür. Sabahları İstanbul'a giden, akşamları Boğaziçi'ne dönen başkişinin bu yolculuklara ne kadar süre devam ettiği bilgisi verilmez; yolculuklar sırasında bir kıza âşık olduğu ve onunla ilgili hayaller kurduğu üzerinde durulur. Başkişi bir akşam Boğaziçi'ne dönerken genç kızla konuşarak gerçekleri öğrendikten sonra öykü sona erer.

Sami Paşazade Sezai'nin "Hiç" öyküsünün olay zamanı özetleme ve atlamalarla annesinin hastalandığı ilkbahar mevsiminden 2 ay ve Boğaziçi'ne taşındıkları yaz mevsiminden 1 ay olmak üzere ortalama 3 ay civarındadır. Öykünün anlatı zamanı ise delikanlının yirmi yaşından öncesiyle ilgili birkaç paragraflık bilgi verildiği için daha geniş bir zaman aralığını kapsamaktadır. Öykünün kronolojik ilerleyen olay zamanı 3 aylık bir süreyi kapsadığı için kısa öykünün zaman sıkıştırması ölçütünü yerine

getirmediği görülür. Kısa öykü türünde zaman ölçütü dakika, saat ve gün ile ifade edilirken “Hiç” öyküsünün ay ve mevsimleri ele alması, zaman unsurunda sıkıştırma yapılmadığını gösterir.

Sami Paşazade Sezai’nin “Kediler” öyküsünde olay zamanı bir sabah kahvaltı vakti başlayıp ertesi gün öğlene doğru sona erer. Öykü yaklaşık bir buçuk günü ele almaktadır. Öyküde zaman başkişinin bir sabah kahvaltı yapma isteğiyle başlar; eşiyle tartışması, kaymakama şikâyetle gitmesi, gece yatağında yine kedilerle karşılaşması, ertesi sabah eşyalarını alıp evi terk etmesi, denizi izlerken saatin öğleye yaklaştığını fark etmesi ve evine geri dönmesiyle sona erer. “Kediler”deki asıl olay örgüsü kısa ve sınırlı bir zaman diliminde geçmesine rağmen anlatıcı farklı anlatım tekniklerinden faydalanarak öyküleme zamanını geliştirir.

“Kediler” öyküsünde anlatıcı zamanı kronolojik olarak kullanmaz, zaman içinde gidiş gelişler yaşanır. Anlatıcı öncelikle geçmişe koridorlar açar; öyküde olay zamanının dışında hem yakın geçmişe hem de uzak geçmişe değinir (Demir, 2003, s.9). Anlatıcı, öykünün olay örgüsüne göre sonlarda bulunması gereken “-Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler? -Kediler!” (Sezai, 1981, s.8) diyalogu öykünün başına yerleştirir. Anlatıcı, kadının seçiminin ardından başkişiyi geçmişe döndürerek evliliğini sorgulatar;

Kediler! Öyle mi? Demek ki otuz üç senelik bir refakat-ı yek-vücûdâne neticesi, kelime-i muammâ-yı izdivacın halli, bu cevap oluyor. (...) kendisinin kedilere, her türlü, mânâ ve meziyetten mahrum bir meyl-i keyfiye feda olunduğunu işitmek kıyamet-i insaniye ve haysiyet-i ehliyesini ihlâl ve teheyhüş ettiğinden artık bu hâle bir netice vermek karar-ı kat’isini ittihaz eylemişti (Sezai, 1981, s.8).

Anlatıcı evlilik sorgulamasının ardından kocanın içinde bulunduğu durumdan, kedilerin verdiği rahatsızlık ve sıkıntılardan bahsettikten sonra olay zamanı ile anlatı zamanını birleştirir; kocanın kahvaltı yapmak isterken kediler yaşadıklarını anlatmaya başlar. Sami Paşazade Sezai’nin “Kediler” öyküsünde zamanı kısa öykü ölçütlerine uygun olarak sıkıştırılmış kısa bir zaman diliminde alırken geri dönüşler gibi modern tekniklerden de faydalanarak anlatı zamanını genişletir. Sezai geri dönüş tekniğini Ahmet Mithat Efendi’den sonra kullanan ilk yazarlardan biridir. “Kediler” öyküsü ele aldığı 1,5 günlük zaman dilimiyle modern kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Halit Ziya kısa öykülerinde zaman sıkıştırılmış dar bir zamandan başlayıp geniş zamana doğru geçer; yazar “Kırk Para”, “Ömr-i Tehî”, “Küçük Bir Levha” ve “Ekmekçinin Beygiri” gibi birçok öyküsü olay zamanı birkaç dakikadan oluşan dar bir zaman iken düşünsel planda zaman genişlemesi gerçekleşir. Öykülerin giriş ve sonuç bölümleri dar zaman olan şimdiki zamanda, gelişme bölümü ise geri dönüşlerle çoğunlukla geçmiş zamanda yaşanır. “Haber-i Meş’um” öyküsünün zamanı sıkıştırılmış dar bir zamanda geçer. Öyküde olay zamanını gösteren belirgin bir sözcük bulunmamakla birlikte giriş cümleleri ile sonuç cümleleri arasındaki sürecin çok kısa olduğu anlaşılmaktadır.

Öykünün giriş bölümünde kendisine gelen telgrafi açıp açmamak konusunda kararsız kalan anlatıcının sonuç bölümünde telgrafi okuduğuna şahit oluruz. Öykünün olay zamanı birkaç dakikadan ibaret olan bir kararsızlık anı gibi görünür ancak gelişme bölümünde zaman genişleyerek geçmiş zamana dönlür. Anlatıcı gelişme bölümü boyunca kadının Rodos’a gittiği dört ay öncesi, evliliklerinin yirmi yılı, kadının kıskançlık yaptığı son zamanlar ve Kadıköy’de genç kızı gördüğü geçen yıl gibi farklı zamanlara gidip gelir. “Haber-i Meş’um” öyküsü bir saatten kısa süren zaman dilimiyle modern kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Halit Ziya “Tramvayda Gelirken” öyküsünde de sıkıştırılmış bir zaman dilimi kullanır. Anlatıcı öykünün başlangıcında olay zamanını ayrıntılı olarak sunar; “*Bir gün, şu aralık ayının başlangıcının her zamankine benzemez saf sabahında*” (Uşaklıgil, 1987, s.147) Güneşli bir aralık ayı sabahında başlayan öykünün süresi tramvay yolculuğu süresinden ibarettir. Öykünün başında yürümekten vazgeçip Şişli’den tramvaya binen anlatıcı Galatasaray durağında inerek öyküyü bitirir. Şişli – Galatasaray durakları arasındaki yaklaşık 10-15 dakikalık mesafe öykünün zamanını meydana getirir. Deveci, “Tramvayda Gelirken” öyküsünü “*olay(lar)ın başlangıcı ile bitişi arasındaki sürecin çok kısa (bir gün, bir gece veya diyalog süresi) olduğu*” (2014, s.38) öykülerin arasında sayar. Öykü 10-15 dakikalık kısa bir zaman dilimine sıkıştırılan bir tramvay yolculuğundan bütün bir yaşamın gelip geçiciliğini gözler önüne serdiği için kısa öykü türüne başarılı bir örnek olur.

Ömer Seyfettin'in "Apandisit" öyküsünün zaman unsuru da diğer unsurlar gibi sıkıştırılmıştır. Öykü zaman sınırlı bir sürece sahiptir; akşam yemeğinin yenildiği bir akşam vaktinde başlayıp ertesi gün sabah vaktinde son bulur. Yarım günlük bir süreci kapsayan öykü zamanı, kısa öykünün sıkıştırılmış zaman ölçütünü sağlamaktadır. Anlatıcı akşam yemeğinde erik hoşafı yerken dört tane eriği ağzına atıp üç tane çekirdek çıkarır. Anlatıcı akşam boyunca kalan bir çekirdeğe ne olduğunu düşünür, gece olduğunda ise çekirdeği yuttuğuna karar vererek evhamlanır, uyku uyuyamaz. Sabah karnını şiş bulan anlatıcının sol kasığı ağrır, kahvaltı bile yapmadan doktorun yanına gitmeye karar verir. Doktorla görüştüktan sonra evhamı geçer ve ağrısı yok olur. Bütün öykü akşam-gece-sabah şeklindeki yarım günden meydana gelir. "Apandisit" öyküsü modern kısa öykü türünün sıkıştırılmış zaman unsurunu sağlamaktadır.

"Nişanlılar" öyküsünün kişi kadrosunda bulunmayan sıkıştırma zaman unsurunda karşımıza çıkar. Ömer Seyfettin öyküsünde zamanı kronolojik olarak kullanmaz, zamanda geri dönüşlerle atlamalar gerçekleşir. Anlatı zamanı ile olay zamanı şeklinde iki zaman söz konusudur. Anlatı zamanı uzun yıllara yayılırken olay zamanı birkaç saatten ibarettir. Anlatı zamanında, anlatıcı başkışı ilk olarak on on beş sene önce yazdığı bir soneyi hatırlar, daha sonra on beş sene önce öpüşürken gördüğü bir çiftten bahsederek olay zamanına kadar gelir.

Olay zamanı kısa bir zaman dilimini kapsar. Anlatıcı başkışı ile arkadaşı Camsap yemekte şarabı fazla kaçırdıkları için Fenerbahçe'ye doğru yürürken aynı çifti görür. "*Kafamızın dumanı dağılsın diye dışarı çıktık. Fenerbahçe'ye doğru yürüdük (...) Ansızın onları gördüm. Sanki birdenbire peyda oluvermişlerdi*" (1999b, s.129). Anlatıcı başkışı çiftle ilgili varsayımlarını anlatır, çifti tanıyan Camsap ise gerçekleri söyler. Başkışının canı sıkılır ve eve geri dönerler. Olay zamanı evden çıkıp yürürken çiftle ilgili gerçekleri öğrenme ve eve geri dönmeden oluşan kısa bir zaman dilimini ele alır. "Nişanlılar" öyküsü bir saatten kısa süren olay zamanıyla modern kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütüne uygundur.

Memduh Şevket kısa öykülerinin çoğunda zamanı sıkıştırmayı tercih eder; aylar veya yıllara yayılan kısa öyküsüyle karşılaşmayız. Yazarın özellikle diyalog kullandığı

öykülerinde zaman unsurunu fazlaca sıkıştırdığı tespit edilmiştir; öykülerde olay zamanı yalnızca konuşma süresi kadar olan kısa bir zaman söz konusudur. Hangi mevsimin hangi ayında veya günün hangi saatinde geçtiğini bilinmeyen “Mebus Olursa” öyküsü Memduh Şevket’in kısa bir zaman dilimini ele alan öykülerinin başında gelir; öyküde mebusluk tartışmasının yapıldığı en fazla yarım saatten ibaret olan kısa bir süre vardır; Sabri Bey’in mebusluk hayalleri ile diğerlerinin yorumlarından yola çıkılarak yapılan bürokrasi ve bürokrat eleştirileri bu kısa zaman diliminde gerçekleşir. “Mebus Olursa” öyküsü bir saati bile bulmayan zaman dilimiyle modern kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütünü karşılar.

Memduh Şevket öykülerinin büyük bir kısmına zaman unsurunda sıkıştırma uygulamıştır. Yazarın kısa bir zaman dilimini ele aldığı öyküleri, diğer öykülerine kıyasla sayıca daha fazladır. Öykülerde yarım saat ile iki üç saat arasında değişen olay zamanı kısa öykü türünün zaman anlayışına uygundur. Yazar kısa bir zaman dilimini işlediği öykülerinde iki temel yapı uygular; ya birbirini takip eden eylem veya durumun öykünün başkışisi üzerinde etkisine ya da öykü kişilerinin karşılıklı konuşmalarına yer verir (Çetişli, 1989, s.214-215). Memduh Şevket öykülerinde kısa bir zaman dilimi kullanır ancak diğer kısa öykü yazarlarından farklı olarak anlatı zamanını genişletmez; öykülerinde psikolojik zaman genişlemesine pek rastlamayız. Yazar geçmişi veya geleceği değil şimdiki zamanda hayatın akan bir kesitini sunmak ister. Onun bu bakışı, kısa öykünün geçmiş ve geleceği okuyucuya bırakıp yalnızca ana odaklanma özelliğini anımsatır.

“Gençlik” öyküsünde zaman, birkaç cümleyle yazar tarafından giriş paragrafında sunulmuştur; zaman sıcak bir yaz günü öğle yemeği sonrasında. Öğle yemeği yenildikten sonra aile üyelerinin çoğu evden ayrılır. Hayriye Hanım ütü yaptıktan sonra kocasının uyuduğunu görerek yastık bulmaya çalışır. Kocasının uyanmasıyla öykü biter. Öykünün ne kadarlık bir süreyi ele aldığına dair “*Bu ütü işi belki bir saat sürdü*” (Esendal, 1965, s.96) cümlesi yardımcı olur. Hayriye Hanım’ın ütü yapma ve yastık bulma süreci olay zamanını meydana getirir; olay zamanının bir buçuk saat civarında olduğu söylenebilir. Yazarın sıkıştırılmış kısa bir zaman dilimine odaklanan kısa öykülerinden biri olan “Gençlik” öyküsü modern kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik'in kısa öykülerinde farklı şekillerde kullandığı zaman unsuru art-zamanlı ve eş-zamanlı olmak üzere ikiye ayrılır. Art-zamanlı öykülerde olay zamanı yoğunlaştırılarak anlatı zamanının içine yerleştirilir; geçmiş zamana ait hayat sahneleri geri dönüş tekniğiyle veya zaman atlamalarıyla sunulur. Yazarın art-zamanlı öykülerine kıyasla eş-zamanlı öyküleri çoğunluktadır. Eş-zamanlı öyküler uzun yıllardan ziyade bir saat veya bir gün gibi kısa sürelerden meydana gelirken zamanın akışını okuyucunun hissetmesi sağlanır (Kavaz, 1990, s. 227). Kısa öykü türündeki zaman unsurunda sıkıştırma yazarın özellikle eş zamanlı öykülerinde karşımıza çıkar.

Sait Faik'in "Bacakları Olsaydı" öyküsü gözleme dayalı kısa bir süreden meydana gelen eş zamanlı öykülerinden biri olup sıkıştırma unsuruna sahiptir. Öykü, anlatıcı yazarın Yüksekaldırım'da yokuşun tam ortasında bir dilenciye görüp gözlemlemesiyle başlar. Anlatıcı yazar birkaç dakika süren bu gözlemden sonra yokuştan aşağıya doğru yürürken dilencinin nerede olduğuna bakınır; *"Tam on yedi dakika sonra sevdiğim bir yerden çıkardı"* (Abasıyanık, 1948, s.81) cümlesinden on yedi dakika sonra dilenciye gördüğü anlaşılır. "Bacakları Olsaydı" öyküsü, yarım veya bir saati geçmeyen kısa bir sürede meydana geldiği için olay zamanının sıkıştırıldığı görülür ancak anlatı zamanı, olay zamanından daha geniştir.

Sait Faik'in hayaller aracılığıyla anlatı zamanını genişletmiştir. Anlatıcı yazarın dilenciye gözlemlerken bacakları olsaydı neler yapacağıyla ilgili kurduğu hayaller olay zamanını etkilemese de anlatı zamanının süresini uzatır; dilencinin koşarak Küçükpazardaki kahvehaneye gitmesi, Adisebaba oynayan birine tekme atması, kahvecinden kahve istemesi, Alageyik sokağından meyve hâline koşarak bir sandık portakal alması, Ahmet Efendi'ye uğrayıp iş isterken bacağına göstermesi, Süleymaniye'ye tırmanıp cami avlusunda sigara içmesi, bir kızın evinin önüne giderek top oynayan çocukları seyretmesi, kız pencereye çıktığında top oynamaya başlaması, Arnavut kaldırımında yürürken kadının yanına koşması şeklinde bütün hayaller yarım saatlik olay zamanından çok daha uzun sürede gerçekleşerek bir güne yaklaşır. Öykünün sonunda anlatıcı yazarın kullandığı cümlelerde de hayal karşımıza çıkar;

“Kafam uçmuştu, ah bir kafam olsaydı!.. Kafam olsaydı, sevgilime koşmazdım. Beni görünce güzel yüzünün asıldığını görmezdim. Rahatsız mı ettim sizi, deyince “Eh! Biraz” lakırdısını işitmezdim. Kafam olsaydı, levant dilenciden on adım ötede fotin boyayan sıska adama ayakkabılarımı boyatır, bir cigara verir; şunları öğrenirdim (Abasıyanık, 1948, s.81)

Anlatıcı yazarın sevgisinin yanına koştuğu, sevgisinin ise rahatsızlık duyduğu olay zamanı içinde gerçekleşmiş iken boyacıya ayakkabısını boyatması, sigara vermesi ve ondan dilenci hakkındaki gerçekleri öğrenmesi birer hayal olup olay zamanı içinde gerçekleşmemiştir. Sait Faik’in dakikalardan oluşan anlatı zamanını anlatıcı yazarın hayallerini kullanarak genişlettiği tespit edilmiştir. Yazarın öyküsünde tarihsel zamana ait detaylı bir bilgi sunmaması da sıkıştırma ölçütünün bir göstergesidir. Öykünün geçtiği yıla dair hiçbir bilgi verilmez, dilencilerin ve boyacıların İstanbul’un semtlerinde günümüzde de karşımıza çıkıyor olması öykünün zamansızlığını gösterir. Öyküde olayların geçtiği mevsim veya ayla ilgili de bilgi bulunmaz, anlatıcı yazar tarafından yalnızca günlerden perşembe olduğu belirtilir. Öykünün günün hangi saat diliminde geçtiği bilgisi de açıkça söylenmez ancak dilencinin sabahtan öğlene kadar yokuşta durup öğlenden sonra evinde dinlendiği bilgisinden olay zamanının sabah ile öğle arasındaki bir saat dilimde gerçekleştiği sonucuna ulaşılabilir. “Bacakları Olsaydı” öyküsü modern kısa öykünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik’in öykülerinde zaman kullanımı yıllar içinde değişkenlik gösterir. Yazarın ilk öykülerinde karşımıza çıkan kronolojik zaman çizgisi son öykülerinde etkisini kaybederek belirsizleşmeye başlar. Sait Faik’in özellikle *Alemdağda Var Bir Yılan* başlıklı kitabındaki öykülerinde neden-sonuç ilişkisi takip etmeden bir zamandan diğer bir zamana atladığı görülür. Kurt’a göre yazarın son öykülerinde gözlemlenen bu tür özellikler modernizm etkisinden kaynaklıdır (2011, s.1472). Geleneksel öykü metinlerinde keskin çizgilerle belirlenen kronolojik bir zaman söz konusu iken modern kısa öykü metinlerinde keskin zaman tasvirlerinden kaçınılarak meçhul bir zamana yönelir. Sait Faik’in de son dönem öykülerindeki olay örgülerine bakıldığında tam olarak hangi zamanın kullandığı kestirilemez.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabında yer alan “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öykü, sahip olduğu gerçeküstü öğelerin de etkisiyle kronolojik çizgiden uzaklaşarak zaman unsurunu

belirsizleştirdiği için modern kısa öykü örneklerinden biridir. Öykünün geçtiği zamana dair birtakım tasvirler söz konusudur ancak bu tasvirler öyküdeki olay zamanını belirleyebilmek için yeterli değildir. “Öyle Bir Hikâye”de ana metne bağlı iç içe geçmiş yan metin halkaları da bulunduğu için tek bir zamandan bahsedilmez. Zamanla ilgili ilk tasvir öykünün ilk cümlelerinden birinde yapılır; anlatıcı başkişinin iç konuşmasındaki “*Gider miyim Atikali’ye gecenin bu saatinde, giderim*” (1954, s.3) ifadesinde olay zamanının gece vakti olduğu tespit edilir. Anlatıcı başkişinin sonraki cümleleri ise zaman konusunda derin bir belirsizlik taşır; “*Atladım şoförün yanına. Dere tepe düz gittik. Otomobilin buğulu, damlalı camlarında kırmızı, sarı, yeşil, türlü ışıklar görerek, bir renk dalgası içinde Atikali’ye vardık*” (1954, s.3).

Anlatıcı başkişinin Atikali’ye gidiş sürecini ‘dere tepe düz gitmek’ deyiimiyle açıklaması dikkat çekicidir çünkü ‘dere tepe düz gitmek’ deyiimi kesin zamanların bulunmadığı masal türüne özgü bir anlatımdır. Masal türünde zaman ve mekân gibi pek çok unsurun doğa üstü ve gizemli bırakılması olağandır ancak Sait Faik’in masal türüne ait bir anlatımı kısa öykü türüne taşınması, zaman unsurunu modern metinlere uygun olarak kurguladığını gösterir. Yazar metnin ilk cümlelerinden itibaren bilinen öykü kalıplarının dışında çıkacağı sinyallerini verir (Mengi, 2021, s.340). Öyküde masal motifini yalnızca zaman unsurunda kullanmaz; öykünün sonunda Panco’nun evine giden anlatıcı evin önünde kırık bir küp olduğundan söz eder; “*Tam sizin evin önünde bir küp kırılmış, yarısı paramparça, yarısı sapasağlam. Küpün içine oturdum. Başladım anlatmaya*” (1954, s.12). Anlatıcının kırık bir küp görüp içine oturması da masal türüne ait bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sait Faik “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde zaman konusunda ketum davranır. Öykünün hangi yıl, hangi ay veya hangi günde geçtiği bilinmez, yalnızca saatin gece yarısı olduğu bilgisi verilir. Öykünün kapsadığı süreçle ilgili de yazarın hiçbir açıklaması yoktur. Öykünün olay zamanının sürecini belirleyip zaman sıkıştırması olup olmadığı öğrenebilmek için okuyucunun birtakım çıkarımlarda bulunması gerekir. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde olay zamanı anlatıcı yazarın Atikali sokaklarındaki gezinti süresinden ibarettir. Anlatıcının Şişli’de bir sinemadan çıktıktan sonra otomobille Atikali’ye gitmesiyle başlayan yolculuk süresi dere tepe düz gitmek deyiimiyle belirsiz

bırakılır. Atikali’ye ulaşan anlatıcı sokaklarda gezerken polis sorgusundan geçip üç farklı kişi ve bir köpekle karşılaşır, konuşur, Panco’nun Ağaççileği sokağındaki evine gelerek başından geçenleri anlattıktan sonra Bomonti’ye giden bir otomobile binmesiyle gezintisi tamamlanır.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcı başkişinin Şişli – Atikali otomobil yolculuğu ve Atikali – Zeyrek – Azapkapı – Ağaççileği güzergahındaki yürüyüşü toplamda bir saatten biraz fazladır. Kronolojik bir zaman çizgisinin olmaması, olay zamanına gerçeküstü unsurların eklenmesi, yan metin halkaları ve geri dönüş tekniği öykü zamanının genişlemesini sağlar. Olay zamanı kısa bir süreyi kapsarken anlatı zamanının geniş bir sürece yayılması modern kısa öykü türünde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Sait Faik öyküsünü yaklaşık iki saate yakın bir süreç içinde ele alarak modern kısa öykünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamıştır.

Türk öykücülüğünde 1950’li yıllarda belirgin şekilde hissedilen modernizm bütün öykü unsurlarında olduğu gibi zaman unsurunda da sıkıştırmayı pekiştirir. Tanzimat Dönemi’nden Atatürk Dönemi’ne değin birkaç saatten birkaç aya uzanan farklı zaman süreçlerini ele alan kısa öykü örnekleri 1950’den sonra özellikle Sait Faik Abasıyanık öncülüğünde birkaç saati geçemeyen sınırlı zaman aralıklarını kapsar. 1950–1960 döneminde sıkıştırılmış zaman ölçütünü kullanılan öykücülerin başında Vüs’at O. Bener gelir. Öykülerinde olay zaman ve tarihiyle ilgili bilgi vermekten kaçınan Vüs’at O. Bener kurguladığı olay örgüsü yapılarıyla birkaç saatlik bir süreyi ele aldığını hissettirir. Yazar *Dost* (1952) ve *Yaşamamız* (1957) kitaplarında yayımladığı öyküleri başta olmak üzere öykücülük yaşamı boyunca kaleme aldığı kısa öykülerin çoğunda sıkıştırılmış zaman ölçütüne uygun örnekler vermiştir. Kendisiyle yapılan bir röportajda öykülerinde sınırlı zaman sürelerini kullanma sebebinden söz eden Vüs’at O. Bener kısa öykü türünün temel ölçütlerinden biri olan bütünlük duygusunu sınırlı bir hacim yapısında verebilmek için sıkıştırılmış öykü zamanlarını tercih etmektedir;

Öykülerimde birkaç saatlik zaman dilimini kullanıyorum. Bütünlüğü verebilmek amacıyla kısa süreleri tercih ettim. Zaman, mekân, olay ve anlatmak istediğim şeyler tamamlandığında ve vermek istediğim mesajı verdiğimde öyküyü tamamliyorum. Dolayısıyla bu daha çok birkaç saat sürüyor (Antakyalı, 2002, s.92).

Vüs'at O. Bener'in öyküleri modern kısa öykü türünün başarılı örnekleri olduğu için sıkıştırılmış zamanlardan faydalanması yazarın kişisel tercihinin yanı sıra türün gerekliliklerinden de biridir. Yazar öykülerinin çoğunda birkaç saatten ibaret olan olay zamanını monolog, bilinç akışı, çağrışım ve geri dönüş tekniklerinden faydalanarak genişletir. *Yaşamaz* öykü kitabının "İlki" başlıklı ilk öyküsü yatılı askeri okuldan çıkan anlatıcı başkişinin at arabasına binerek evine gidişi ile ailesiyle yaptığı sohbetten oluşan kısa bir zaman aralığını kapsar.

Bener "İlki" öyküsünde zaman unsurunu modern anlatılarda gibi farklı tekniklerle kurgulayarak yavaşlatıp hızlandırma, sıkıştırıp genişletme gücüne sahiptir. Anlatıcı başkişi öykünün başında at arabasında giderken geçtiği sokaklarla ilgili hızlı şekilde yaptığı tasvirler evinin önüne geldiğinde yavaşlar. Anlatıcı bütün odağını evinin kapısına yoğunlaştırır. Hickman'a göre anlatıcının kapı tokmağını kaldırıp vurma süresi tıpkı bir ağır çekim film sekansına benzer ölçüde yavaşlatılmıştır (Hickman, 1977, s. 222).

"İlki" öyküsünde birkaç saatten oluşan olay zamanı, anlatıcı başkişinin sürekli olarak geri dönüş tekniği kullanarak geçmişini anımsamasıyla genişler; anlatıcı bir yıl önce askeri okula ilk kez gittiği günden babası tarafından dövüldüğü anlara, aşık ve saklambaç oynadığı günlerden kardeşini trapezden düşürdüğü ana kadar geçmişteki farklı zamanlara geri gider. Giriş paragrafında başkişinin yaptığı mekân tasvirlerindeki sokak lambalarının aydınlığı, soğukluk ve sessizlik gibi sıfatlar olay zamanının kış mevsiminde ve gece vaktinde geçen birkaç saatten ibaret olduğunu gösterir. "İlki" modern kısa öykünün sıkıştırılmış zaman ölçütünü sağlamaktadır.

ÖYKÜ ADI	Bir saatten kısa	Birkaç saat	Birkaç gün	Birkaç ay
İlki	x			
Öyle Bir Hikâye		x		
Bacakları Olsaydı	x			
Gençlik		x		
Mebus Olursa	x			
Nişanlılar	x			
Apandisit			x	
Tramvayda Gelirken	x			
Haber-i Meş'um	x			
Kediler			x	
Hiç				x

Tablo 5: Zaman Kullanımı

1950 – 1960 döneminde kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütüne uygun örnek öykü metinleri kaleme alan yazarlardan biri de Nezihe Meriç'tir. Öykü yazmaya Sait Faik etkisinde başlayan Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) başlıklı ilk öykü kitabından itibaren öykülerinde sınırlı bir zaman aralığını ele almıştır. Yazarın “Çalgıcı”, “Aksaray Dolmuş” ve “Öğretmen” başlıklı kısa öykülerinde bir saati bile bulmayan zaman dakikalardan ibaret olduğu gözlemlenir (Özata Dirlikyapan, 2007, s. 102). 1950'lerin ikinci yarısından sonra edebiyat sahnesine çıkan 1950 kuşağı öykü yazarlarının metinlerinde çoğu zaman kronolojik olmayan öznel zamanlar bulunmakla birlikte nesnel zamanının kısa saatlere sıkıştırıldığı gözlemlenir. Bu dönem öykülerinde zaman tarihi ve sosyal olaylar üzerinden sunulmayıp sabah, öğle ve akşam gibi gününün belirli dilimleri aracılığıyla gösterilir. Öykü metinlerinin çoğunda dar zamanlarla karşılaşırız (Başdamar, 2020, s.63).

1950 kuşağı öykücülerinden Demir Özlü *Bunaltı* (1958) öykü kitabında sıkıştırılmış zamanları iç monolog, bilinç akışı ve geri dönüş teknikleriyle genişleterek yansıtır; *Bunaltı* kitabındaki öykülerde olay zamanı anlarla ifade edilecek kadar kısa olmasına rağmen anlatı zamanları açılımlara uğrar. Ferit Edgü *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki öykülerinde zamanı genel olarak belirsiz bırakmakla birlikte günler ve haftalar gibi geniş zaman aralıklarını değil anlar ve saatler gibi sıkıştırılmış zamanları tercih etmektedir.

Zaman sıkıştırması Onat Kutlar'ın *İshak* (1959) kitabında da karşımıza çıkar. Yazarın “Horozlar”, “Hadi”, “Çatı”, “At Cambazları” ve “Kül Kuşları” gibi öykülerinde zaman bir günü bile bulmayacak ölçüde sıkıştırılmıştır. Kutlar günlük yaşamın sıradanlığı içindeki sıradışı kısa anlara odaklanarak kısa öykü türünün zaman sıkıştırması ölçütünü sağlamıştır.

3.2.4. Mekân Sıkıştırması

Kısa öykü türünde mekân üzerinde durulması gereken önemli bir unsurdur. Kısa öykünün konusu, olay örgüsü ve kişilerinden ayrı düşünülmemesi gereken mekân tasvirlerini öykü içinde çok çeşitli işlevi vardır. Blodgett, “The Technique of the Short Story/ Kısa Öykü Tekniği” (1953) başlıklı yazısında kısa öykünün üç temel unsuru olarak karakter ve eylemle birlikte ortamı da sıralar. Mekân unsurunu ortam sözcüğüyle dile getiren yazara göre öykünün geçtiği çevreyi oluşturan ortam yalnızca bir dekor olmaktan çok öte öykünün derinde yatan amacının izlerini taşıyan, öykü kişileri ve davranışlarıyla kopmaz bağa sahip olan bir yapıdır. Kimi kısa öykülerde mekâna ait bir unsur duygusal bir buhranı tetikleyebilirken kimi öykülerde bir duygunun temsilci konumuna geçebilir (Blodgett, 1996, s.76).

Kısa öykünün mekânının ilginç bir yorumlama alanıdır. Mekân çoğu zaman öykünün asıl anlamını ve sorunsalını açığa çıkarmaya yardımcı olur; özellikle öykü kişileri tarafından yerinde yapılan dış ve iç mekân tasvirlerinde öyküde açıkça dile getirilmeyen gizli kalmış ipuçları saklıdır. Mekân tasvirlerinin tam tersi işlevinin olduğu örnekler de söz konusudur; görece zayıf addedilen kısa öykülerin birçoğunda yalnızca laf kalabalığını amaç edinen mekân tasvirlerinin bulunduğu gözlemlenmiştir; gereksiz yapılan mekân tasvirleri öykünün uyandırmak istediği etkiye zarar vererek bütünlüğü bozmaktadır (Gümüş, 2008, s.32)⁴⁶.

⁴⁶ Gümüş ilk olarak *Adam Öykü* dergisinde yayımladığı “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü” (1996) başlıklı yazısını *Öykünün Bahçesi* (1999) başlıklı eserine dahil ederek “Mekân ve Nesneler” alt başlığıyla tekrar yayımlamıştır.

Kısa öykünün mekâna yaklaşımı diğer uzun türlerden farklıdır. Bir roman yazarı metninde tarihi bilgi vermek, sanat yapmak veya farklı bir amaç doğrultusunda mekân tasviri yapabilirken kısa öykü yazarının en temel amacı uyandırmak istediği etkiyi mekân tasviriyle desteklemesidir. Çehov, ağabeyi Alex. P. Cehekhov'a yazdığı 10 Mayıs 1886 tarihli mektubunda öykü kişilerinin yanı sıra mekân tasviri üzerinde de durmuştur. Çehov tabiat tasvirlerinden yola çıkarak gerçek bir mekân tasvirinin kısa, ilgili ve uyumlu olması gerektiğini dile getirir. Kısa öykü yazarı hiçbir özgünlüğü bulunmayan, sürekli tekrar edilen basmakalıp tasvirlerden kaçınmalıdır. Ayrıntıların iyi yakalandığı başarılı bir mekân tasvirinde ölçüt, okuyucunun gözünde canlandırabileceği kadar gerçekçi olmasıdır. Çehov mektubunun devamında, güzel bir mehtap akşamının okuyucu üzerinde etkili olabilmesi için mekân tasvirinin nasıl yapılması gerektiğini örnekler;

Meselâ kırık bir şişenin boğazından parlayan küçük bir yıldız ışığının yansıdığı bir değirmen barajı üzerine yazarsan, güzel bir mehtap akşamından tam olarak etkileneceksin. Birden ortaya çıkan ve kaybolan bir köpeğin veya bir kurdun siyah gölgesi seni etkileyecektir (Çehov, 2004, s.141).

Çehov'un kısa öykü türündeki mekân tasvirlerinin uzun, basmakalıp ve gereksiz değil sıkıştırılmış şekilde kısa, orijinal ve canlı olması gerektiğiyle ilgili açıklamaları pek çok eleştirmen ve yazar tarafından tekrarlanmıştır. Arjantinli kısa öykü ustası Cortázar kısa öykü türünü fotoğraf sanatıyla ilişkilendirerek mekân tasvirlerinin önemi üzerinde durduğu yazısında,⁴⁷ kısa öykünün sevilen örneklerinde, sadece süsleyici özelliği olan gereksiz mekân tasvirlerin yer almasının şaşırtıcı olacağını belirtir. Roman yazarından farklı olarak biriktirerek ilerleyemeyeceğinin bilincinde olan kısa öykü yazarının bulduğu çözüm dikey olarak yukarı ve aşağıya yönelerek derinlemesine çalışmaktır. Kısa öykü yazarına bu noktada zaman ve mekân unsurları yardımcı olur; öykünün mekânının yazarın istediği açılımı oluşturabilmek için yüksek bir manevi ve biçimsel baskıya boyun eğmesi gerekir (Cortázar, 2004, s. 52-53).

Kısa öykünün sınırlı hacmi içinde verilen mekân tasvirleri yalnızca öykünün geçtiği ortam hakkında bilgi vermekle kalmayıp öyküye derinlik katarak anlamını pekiştirir.

⁴⁷ Cortázar'ın İspanyolca kaleme aldığı "Algunos Aspectos Del Cuento" (1971) başlıklı yazısı Aden W. Hayes tarafından "Some Aspects Of The Short Story" (1980) başlığıyla İngilizceye; Ümare Yazar tarafından da "Kısa Hikâyenin Bazı Yönleri" (2004) başlığıyla İngilizceden Türkçeye çevrilerek *Hece Öykü* dergisinde yayımlanmıştır.

Hiçbir mekân tasvirinin yapılmadığı kısa öykü örnekleri de söz konusudur; mekâna dair herhangi bir bilginin verilmediği kısa öykülerde kişiler, diyaloglar ve anlatım biçimlerinden faydalanarak öykünün geçtiği mekân ve atmosfer okuyucuya hissettirilir. Bu tür öykülerde mekânın algılanması okuyucuların kendi duygu ve düşüncelerine bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

Kısa öykü türünde kısa tasvirlerle sunulan mekân kullanımı roman türünde olduğu kadar değişken değildir. Geniş hacimli bir romanda birbirinden farklı ev, şehir veya ülke tasvirlerinin bulunması olağanken dar hacme sahip bir kısa öykü metninde kullanılan mekân sayısında açıkça söylenmese bile belirli bir sınır söz konusudur. Kısa öykülerin çoğu tek bir mekânda geçerken, dış mekân ve iç mekân olmak üzere iki mekânda geçen öykü örnekleri de az değildir. Bir seyahati ele alan kısa öykülerde ise hareketli mekân kullanımıyla karşılaşırız; bu tür öykülerde mekân isimleri sayıca fazla olmasına rağmen seyahatin gerçekleştiği hareketli mekân daha ön plandadır.

Türk edebiyatında mekân tasvirleri, Divan edebiyatı geleneğinde basmakalıp şekilde sürerken Tanzimat Dönemi ile birlikte değişmeye başlar. Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* kitabındaki öykülerinde mekân tasvirleri ile öykü kişileri arasında ilgi kurarak modern bir yöntem sergiler. Kaplan, *Hikâye Tahlilleri* başlıklı çalışmasında Sezai'nin kendinden önceki hiçbir Türk yazarda bulunmayan resamlara özgü bir mekân duygusuna sahip olduğunu belirterek hem *Küçük Şeyler*'deki öykülerinde hem de *Sergüzeşt* romanında mekân tasvirleriyle öykü kahramanlarını ruh hallerini yansıtmaya çalışır. "Pandomima" öyküsünün başkışısı Paskal ile Paskal'ın yaşadığı ev ve çalıştığı tiyatro pek çok yönden birbirine benzemektedir (2005, s. 23-24).

Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öykülerde mekâna yüklediği anlam aynı değildir. Ayrıntılı mekân tasviriyle başladığı "Pandomima" öyküsünde mekân üzerinden öykü kişinin ruh halini sunan Sezai, "Hiç" öyküsünde mekân unsurunu geri plana itmiştir. Başkışının tasviriyle başlayan öyküde mekân tasvirleri çok sınırlıdır. Annesi ve kız kardeşiyle oturan başkışının hiçbir ayrıntısının yer almadığı evinin yalnızca bulunduğu semtin bilgisi verilir; "bazen sâkin olduğu Aksaray'dan ilâç yaptırmak için yaya olarak Beyoğlu'na çıkar" (1981, s.5). Aksaray'da oturan başkışı annesinin

hastalığının ardından doktor tavsiyesiyle Boğaziçi'ne taşınır. Boğaziçi'yle ilgili de herhangi bir tasvirin yapılmadığı öyküdeki en geniş mekân tasviri başkişinin âşık olduğu genç kızla ilgili yaşamayı düşlediği evin hayalidir;

Boğaziçi sevâhil-i dil-rübâsının en gizli bir köşesinde, yahut buranî bir güneşin zir-i letafetinde şad ü hurrem olan Adalar'ın en güzel bir cihetinde bir ev, bir âşiyâne-i muhabbet bina edecek. Haremine mahsus olmak üzere bin türlü çiçekler içinde kameriyeler, menâbir-i tuyur olan ağaçlar arasında bahçeler yapacak (Sezai, 1981, s.7).

Sezai'nin gerçek mekân tasvirlerinden kaçınarak başkişinin gönül verdiği kızla birlikte yaşamayı düşlediği evi ayrıntılı şekilde tasvir etmesi dikkat çekicidir; ailesiyle Aksaray'da oturduğu evin, çalıştığı iş yerinin, yeni taşındığı Boğaziçi'nin, yürüdüğü sokak ve caddelerin başkişiye göre bir kıymeti yoktur. Başkişi için kendisine tebessüm eden genç kızla birlikte mutlu olacakları evin hayali, diğer bütün gerçek mekânlardan daha önemlidir. Yazarın başkişinin yaklaşımından yol çıkarak gerçek mekân tasvirini en az düzeyde tutarken hayali mekân tasvirlerini ayrıntılı şekilde sunar. Başkişi yatağında uyumak yerine sevgilisiyle Boğaziçi sahilinde dolaştığı hayal ederken yazar da Boğaziçi sahiline dair kandillerin, kürelerin, poyraz rüzgârların olduğu bir manzara tasvir eder. Başkişinin pencereden dışarı gökyüzüne baktığında gördükleri de bütünüyle hayal doludur. Sezai'nin öyküdeki yaptığı bütün mekân tasvirlerinin başkişinin kurduğu hayallerle ilişkili olduğu gözden kaçmaz.

“Hiç” öyküsünde mekânın önemli bir işlevi bulunmasa bile kullanılan semt ve şehir isimleri öykü kişileri hakkında ipuçları verir. Yazarın öykünün başkişisinin annesi ve kız kardeşiyle birlikte Aksaray'da ikamet ettirmesi tesadüf değildir; Geleneksel bir yapıya sahip Fatih'in Aksaray mahallesi gencin çalışkan, içine kapanık ve utangaçlığının vurgular. Başkişinin annesinin ilaç yaptırmak için birbirlerine çok yakın yerler olmayan Aksaray – Beyoğlu arasını yürüyerek gidip gelmesi maddi durumunun arabaya binecek kadar iyi olmadığını gösterir. Başkişinin evlilikle ilgili kurduğu hayallerine Boğaziçi sahilleri ile Adaların eşlik etmesi romantik yapısı açığa çıkarır (Özgül, 1984, s. 75). Öyküde İstanbul semtleri dışında genç kızın sorduğu sorularda geçen Paris, Londra ve Bükreş gibi yurt dışı başkentleri genç kızın zenginliği ile maddi durumunun başkişiyle eşit seviyede olmadığını gösterir. “Hiç” öyküsü, İstanbul ve Boğaziçi'nden oluşan iki ana mekân ile sınırlı mekân tasvirleriyle kısa öykü türünün sıkıştırılmış mekân ölçütünü

sağlamaktadır. Öykünün odağında yer alan aşk duygusunun İstanbul – Boğaziçi arası bir vapur yolculuğunda başlaması ve sona ermesi, vapurun da hareketli bir mekân olarak öykü içindeki işlevini gösterir. Vapurun deniz üstünde hızlı hareketlerle ileri gidip gelmesi ile başkişinin aşkının bir tebessümle hızlı başlayıp bitmesi benzerlik gösterir.

Sami Paşazade Sezai'nin “Kediler” öyküsünde mekân tasviri “Hiç” öyküsüne göre daha fazladır. Bir iç mekân ve bir dış mekânı ele alan metin, kısa öykü türünün sıkıştırılmış ölçütlerine uygundur. İç mekân karı-kocanın birlikte yaşadığı ev öykü için önemli mekândır; gerilim ve çatışmalar bu evde yaşanır. İnsanlar için rahatlama ve huzur bulma alanı olarak tanımlanabilecek ev öykünün başkişisi için kediler yüzünden sorunların temel kaynağı olur. Sayısı yirmi-otuzu bulan kediler evin her yerini hakimiyetleri altına almıştır; “*Hanımının mutasarrıf olduğu bu evde kendine hiç câ-yı karar bırakmayan kediler*” (Sezai, 1981, s. 11).

Başkişi hanımından ve kedilerden kurtulmak için evini terk ederek dış mekâna yönelir. Dış mekânın Büyükkada olduğu, öykünün başlığındaki dipnotta açıkça görülür. Yazarın iç mekâna dair tasvirleri sınırlı iken dış mekân olan Ada sokakları tasvirlerine geniş yer ayrılır. Ada sokaklarında dilenci çocuklar, meyhanedeki laterna ve halk tasvir edilir. Başkişi evdeki sıkıntılardan kaçıp doğaya sığınır; bir tarafı deniz, diğer tarafı çam ağaçları olan yolda yürürken bir kediyle karşılaşınca yolunu değiştirerek Yörükali'ye ulaşır.

Sezai'nin iç mekândaki sorunlarının kaynağı olan kediye dış mekâna taşınması, başkişinin sorunlarından kaçamayacağını ima eder. Sıkıntılar dış mekânda da başkişinin peşini bırakmaz. Başkişi denizi izlerken yiyecek yemek ve kalacak yer sorunlarını düşünmeye başlar. Sezai kişileştirme tekniği kullanarak bütün doğayı başkişiyle konuşturur; denizin dalgaları, horozlar, kilisedeki çan sesleri başkişiye karısına gitmesini tekrar eder. Başkişi dış mekândan süratle kaçarak iç mekâna, evine sığınır ve ağlamaya başlar ancak karısı kedileri korkutacağı gerekçesiyle bağırarak ağlamamasını söyler. Öykünün sonu başkişinin sorunların iç mekânda devam edeceğini kanıtlar niteliktedir.

Halit Ziya Uşaklıgil, Sami Paşazade Sezai gibi mekân unsuruna önem vererek insan ile mekân arasında ilişki kuran yazarlardandır; öykü kişilerini soyutlanmış şekilde değil

belirli bir mekân dâhilinde ele alır. Öykülerde İstanbul, İzmir ve birkaç Avrupa şehrinden ibaret oluşan fiziksel mekânlar yazarın gerçek yaşamıyla ilişkilidir. Algısal mekânlar ise öykü kişilerinin ruh hallerinin yansımalarıdır; dar/kapalı mekânlar sıkıcılık ve boğuculukla, açık/geniş mekânlar kaçma ve sığınmayla eşleşir. Halit Ziya'nın romanlarında sıklıkla kullandığı mekân tasvirleri kısa öykülerinde görülmez. Yazarın kısa öykülerinde mekân unsuru sıkıştırılarak sunulur, olay örgüsü ve kişilerle ilgisi olmayan hiçbir detaya yer verilmez.

“Haber-i Meş’um” öyküsünün çevresel mekânıyla ilgili hiçbir bilgiye rastlamayız. Anlatıcının geçen yıl Kadıköy’de tuttuğu bir evden bahsedilir ancak şimdiki zamanda nerede oturdukları bilgisi verilmez. Anlatıcının bulunduğu çevresel mekânı belirsiz iken anlatıcının eşinin hava değişimi için Rodos’ta akrabalarının yanında olduğu bilgisi verilir. Mekânın Rodos olduğu bilgisinin verilmesinin, kadının kocasından uzakta olduğunu göstermesinden başka bir işlevi yoktur. Halit Ziya’nın kısa öykülerinde algısal mekânlar önem kazanır; mekân çoğunlukla dar ve kapalı bir mekân olan evdir; olay örgüsü ev içinde gelişim gösterir, öykü kişileri ile evleri arasında ilgi kurulur.

“Haber-i Meş’um” öyküsünün mekânı evdir. Anlatıcının evine gelen bir telgrafi açma konusunda kararsız kalırken düşüncelere dalar. Öykünün yazıldığı dönemdeki gerçek hayata paralel şekilde anlatıcının da monoloğunun birkaç yerinde kadın ile evi eşleştirdiği görülür. Anlatıcı evliliğini anlattığı paragrafta yirmi yıl boyunca sabahları kendisini işe gönderen karısının akşama kadar evin köşe penceresine yerleştiğini belirtir. Anlatıcı koca, eşi Rodos’a gittikten sonra evde tek başına çok zorluk çeker; “*Evin içinde bir kadın olmadı mı, sanki içeride soğuk bir rüzgâr esiyor gibi üşütüyor*” (Uşaklıgil, 1992, s. 234) cümlesi kadın ile ev arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Evi sıcak bir yuva haline getiren kadındır, kadının olmadığı evlerde soğuk hava söz konusu olur. Anlatıcı öykünün sonunda telgrafi açıp eşinin sağlığına kavuşup evine dönmek için yola çıktığını okuduğunda bir anda evin kirli olduğu aklına gelir; kadın olmadığı için kirli kalan evin karısının dönüşüyle eski temiz halini alması gerektiğini vurgulanır.

Kısa öykülerde sıklıkla karşımıza çıkan başkişi ile mekân arasında kurulan ilgi “Haber-i Meş’um” öyküsünde de belirgin olmamakla birlikte izlenebilir. Anlatıcı koca her ne kadar

kadın ile evi eşleştirmiş olsa da Halit Ziya kullandığı ironik dil ile aslında anlatıcı koca ile ev arasında benzerlik kurmuş olabilir; karısı gittikten sonra tıpkı evinde olduğu gibi başka kadınlarla ilgili düşünce ve hayalleri yüzünden ironik anlamda kirlenen anlatıcı karısının dönüşünü öğrenmesiyle evi gibi temizlenmeye ihtiyaç duyar. “Haber-i Meş’um” öyküsü modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütüne uygundur.

Kısa öykü türünde hareketli mekânlara sık rastlanılmamaktadır; mekân değişikliğinin çok olduğu kısa öykü sayısı sınırlıdır. Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” öyküsü hareketli mekânın bulunduğu öykülerden biridir. Öyküde ana mekân tramvay olmakla birlikte İstanbul’un farklı semtlerinden de bahsedilmektedir. Öyküde mekânın sembolik anlamı vardır; dar ve hareketli bir yapı olup farklı insan gerçeklerini barındıran tramvay, yaşamla eşleştirilir; “*Tramvay arabası, yıpranmış ve çamurlara bulanmış, ağır ve gamla dolu, hayatın bir gerçeği biçiminde önünden geçiyordu*” (Uşaklıgil, 1987, s. 148). Tramvay arabası, anlatıcı tarafından dış görüntüsünden içindeki yolcularına kadar her noktasıyla tasvir edilir. Yazarın faydalandığı sinematografik teknikler de tramvayın okuyucunun gözünde canlanmasına yardımcı olur.

Öykünün çevresel mekânlarının başında Şişli gelir; anlatıcı öykünün başında Şişli’nin bir caddesinde karşımıza çıkar, tramvaya binerek farklı semtlerden geçtikten sonra Galatasaray’da iner. Öykünün giriş bölümü Şişli’de, gelişme bölümü tramvayın içinde ve sonuç bölümü Galatasaray’da geçer ancak en önemli mekân sembolik anlamda yüklenen tramvaydır;

Tramvayın geçtiği sokak ve caddelere dikkat etmeyen yazar, dar bir mekânda insanları incelerken, onların aile hayatlarını, malî konuları dikkate alarak, bir sürü hakikat-i hayat levhası çiziyor (Aliş, 1994, s.33).

“Tramvayda Gelirken” öyküsünde yalnızca isim olarak geçen mekânlar da söz konusudur; bulutlu hava durumu ile Feriköy’den, sahnelenecek komedi oyunu ile Tepebaşı’ndan, berber dükkanındaki hizmetlisi ile Beyoğlu’ndan, iki ile altı kadeh içen koca ile Lüksemburg’tan ve genç kızın bindiği durak olan Pangaltı Caddesi’nden bahsedilir. Öyküde birçok mekân ismi geçmesine rağmen anlatıcı için mekânlardan ziyade insanlarla ilgilenir. Halit Ziya öyküsünde uzun mekân tasvirlerinden kaçınarak

odağına insanları almıştır. “Tramvayda Gelirken” öyküsü hareketli mekânlarıyla modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütünü sağlamamaktadır.

Ömer Seyfettin kısa öykülerinde mekân unsurunu birkaç cümleyle geçiştirerek uzun mekân tasvirlerine girmez; hareketli mekânlardan ziyade sabit mekânları tercih eden yazarın öykülerinde genellikle bir iç mekân ve bir dış mekân gözlemlenir. “Apandisit” başlıklı öyküde iç ve dış mekân olmak üzere iki mekân kullanılmıştır. Öykünün iç mekânı anlatıcı başkışının evidir. Olay örgüsü bu evde başlar; anlatıcı evde yemek yerken erik çekirdeği yuttuktan sonra evhamlanır. İç mekân olan ev ile evham duygusu arasında ilişki kurulabilir. Anlatıcı evinde çok yoğun evham duyguları yaşar, öleceğini bile düşünür. Dış mekân ise Sirkeci’de bir lokantadır. Anlatıcı, doktoru lokantada kirazları çekirdekleriyle birlikte yediğini görür ve lokantaya girip doktorla konuştuğunda meyve çekirdeği ile apandisit arasında hiçbir bağ olmadığını öğrenir. 500 sözcüğü bile bulmayan kısa hacmiyle öyküde ne ev ne dışarı ne de lokantayla ilgili hiçbir mekân tasviri yapılmamıştır; “*Bir arabaya bindim, Sirkeci’ye indim. (...) Bittesadiüf önünden geçtiğim lokantanın içine baktım. Operatör orada idi*” (1999a, s. 77).

Öyküde iç mekân ile dış mekân arasında karşıtlık söz konusudur; anlatıcı iç mekân olan evinde bilgisizliğiyle evhamlanıp gerilerek hasta hissederken dış mekân lokantada doktor aracılığıyla hem bilinçlenir hem de evhamdan uzaklaşıp rahatlayarak iyi hissederek. Ömer Seyfettin’in öykü mekânlarını detaylı tasvir etmek yerine yalnızca silik olarak sunduğu dikkat çeker. Yazarın özellikle kısa öykülerinde mekân tasvirlerinden kaçındığı gözlemlenmiştir; mekânlar çoğu zaman yalnızca birkaç cümleyle, özellikle kişilerin öykü içindeki konumlarını göstermek amacıyla sunulmuştur. “Apandisit” öyküsü ayrıntılı tasvirlerden kaçındığı iki mekânıyla modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütünü sağlamaktadır.

Ömer Seyfettin kısa öykülerinde iç mekândan bunalan anlatıcı çoğu zaman dış mekânı rahatlamak için kullanır. “Apandisit” öyküsünde anlatıcı başkışı evhamından uzaklaşıp doktorla görüşmek için Sirkeci’ye inerken benzer şekilde “Nişanlılar” öyküsünde de anlatıcı başkışı ile arkadaşı sarhoşluklarının dağılması için evden çıkıp Fenerbahçe’ye doğru yürür. Öyküde mekân tasvirleri çok sınırlıdır; “*Bana, ortadaki selvi ağaçlarıyla*

daima ruhları uçmuş harap bir mezaristan hissini veren bahçe تنها idi. Fener kulesine giden yolu takip ediyorduk” (Ömer Seyfettin, 1999b, s.129). Fenerbahçe dışında mekân olarak anlatıcı başkişinin çifti ilk kez gördüğü Moda Koyu’nun da adı geçmektedir. Öykünün sınırlı mekânı modern kısa öykünün sıkıştırılmış mekân ölçütünü sağlamaktadır.

Memduh Şevket’in öykülerinde mekân unsuru değişkenlik gösterir; ilk öykülerinde sıklıkla görülen mekân tasvirleri özellikle 1921 yılından sonra kaleme aldığı öykülerde azalır, hatta kimi öykülerinde tamamen yok olur. Yazarın kısa bir zaman dilimini ele aldığı kısa öykülerinde mekân yalnızca bir isim olarak sunulmuştur. Yazarın özellikle üzerinde durduğu mekânların başında kahvehane ve çayhane gibi alanlar gelir; bu kamusal alanların mekân seçmesinin çeşitli sebepleri vardır. Öncelikle yazarın hayali mekânlardan ziyade görüp bildiği yerleri öykülerine mekân olarak seçtiği saptanmıştır. Sohbet etmeyi çok seven yazarın gençliğini kahvehane ve çayhanelerde geçtiği için öykü mekânlarının bu alanlar olması olağandır. Memduh Şevket’in kahvehane/çayhaneleri öykülerine mekân seçmesinin bir başka bir neden de oralardaki insanlara ilgi duyuyor olmasıdır.

Sait Faik, Memduh Şevket’in ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında onun sıradan küçük insanlara bakmasını bildiğinden bahseder. Memduh Şevket kahvehanelerde konuşup tavra oynayan kimsenin ilgi göstermediği kişileri merak ederek yaşamlarından öyküler oluşturmaktadır (1952, s.39). Memduh Şevket’in “Mebus Olursa” öyküsündeki çayhanenin çoğunluğu memurlardan oluşan insanları bir araya getirip sohbet etmelerini sağladığı için önemli bir işlevi vardır; öykü kişileri çayhanede çay içerken bir yandan hayal ve arzularından bahsedip diğer yandan gerçeklerle yüzleşir. Memduh Şevket bürokrasi ve bürokratlara yönelik eleştirilerini en çok kahvehane ve çayhanelerdeki konuşmalar aracılığıyla gerçekleştirmiştir.

Yazarın kısa öykülerinde sıkıştırılmış şekilde sunulan mekân sayıları bir veya ikiyi geçmemektedir. Öykülerin genelinde mekân unsurunun ya bir iç mekân ya da bir dış mekândan meydana geldiği gözlemlenmiştir. Mebusluk hayalleri ile bürokrasi eleştirisini merkeze alan “Mebus Olursa” öyküsünün tek mekânı çayhanedir. Giriş bölümü olmayan

“Mebus Olursa” öyküsünün henüz ilk cümlesinden “*Çayhanenin penceresi önünde (...)*” (Esendal, 1965, s.18) açıklamasıyla mekân tespiti yapılır ancak detaylı tasvir edilmez. Yazar mekân olarak çayhaneye önem vermesine rağmen öyküsünde mekân tasvirinden kaçınarak çayhanedeki kişileri tasvir etmeye yönelir. “Mebus Olursa” hem tek bir mekânda geçmesi hem de mekânın detaylı değil bir cümleyle sunulmasıyla modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırmasını sağlamaktadır.

Memduh Şevket’in “Gençlik” başlıklı öyküsünde tek bir mekân söz konusudur. Yazar öyküsünün giriş bölümünde birkaç cümleden oluşan bir paragrafla mekân tasvirini şişöel yapar; “*İstanbul'un, Erenköy'le Göztepe arasında, birkaç yıldır bakımsız kalmış, yollarını ot basmış, çamları yükselip saçaklarına el atmış olan bu büyük köşk, derin bir sessizlik kapladı*” (Esendal, 1965, s.96). Yazar bir paragrafta öykünün geçtiğı şehri, iç mekânı ve iç mekâna ait tasvirleri sunarak başarılı bir sıkıştırma örneğı gösterir. Büyük bir köşkün/konağın roman türünde işlevi ile kısa öykü türündeki işlevi farklıdır; bir romanda sayfalarca anlatılabilecek olan büyük köşk kısa öyküde bir cümle ile geçilmiştir. “Gençlik” öyküsü kapalı tek mekânıyla modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütüne uygundur.

Sait Faik Abasıyanık ve Memduh Şevket Esendal’ın durum ve gözlemlere odaklanan öyküleri mekân unsuru kullanımları birbirinden oldukça farklılaşır. Memduh Şevket öykülerinde çoğı zaman mekâna belirgin bir işlev yüklemeyip detaylı mekân tasvirlerinden uzak dururken Sait Faik öykülerinde atmosfer yaratmak için mekâna önemli işlevler yükleyerek detaylı mekân tasvirlerinde bulunur. Sait Faik’te mekân kullanımı yalnızca bir dekor olmaktan ziyade konuyu destekleyen, olay örgüsünü geliştirerek öykü kişilerinin karakter ve psikolojisini yansıtan bir işleve sahiptir. Öykülerde kişilerden ziyade kişilerin bulundukları mekânların tasvir edildiğı gözlemlenir.

Sait Faik’in öykülerinde mekân kullanımı özellikle *Lüzumsuz Adam* öykü kitabıyla belirginleşmeye başlar. Farklı semtlerle birlikte kitaptaki bütün öykülerde ana mekân İstanbul’dur. Sait Faik bir kent yazarıdır; okuyucuya kentin cadde ve sokaklarında öykü konusu bulmak, öykü yazmak için dolaştığı izlenimi verir (Aslan, 2023, s. 194). Sait Faik

ile öykülerinin başkişileri arasında yakın bir ilişki vardır. Sait Faik gibi öykü kişileri de ev gibi kapalı ve dar mekânlar yerine cadde ve sokaklar gibi açık ve geniş mekânları tercih ederken sabit bir yerde kalmayıp hareket halinde dolaşmaktadır. *Lüzumsuz Adam* kitabındaki diğer öykülerde de olduğu gibi “Bacakları Olsaydı” öyküsünün de ana mekânı İstanbul’dur.

“Bacakları Olsaydı” öyküsünün mekânını Karaköy’den Beyoğlu’na çıkarken geçilen Yüksekaldırım yokuşu oluşturur. Sait Faik öyküsüne mekân hakkındaki düşünceleriyle başlar; herkesin bildiği, çoğu insanın sevdiği, kimilerinin ise kayıtsız kaldığı Yüksekaldırım yokuşuna anlatıcı yazar bayılmaktadır, hatta bazı sabahlar yokuş için deli olmaktadır. İlk paragrafta öznel görüşlerine yer vererek mekânı çok sevdiğini belirten yazar yaklaşık iki sayfa süren ikinci paragrafta mekân tasvirine başlar;

En revaçta şarkıların bedava söylendiği Yüksekaldırım, İstanbul’un mütevazı şekilde meşhur bir yeridir. Ondandır ne Nişantaşı, ne Maçka, ne Adalar Modalar gibi söz açılabilir, ne de paralı taşralıların hayal ettiği Doğru Yol gibi şehvetli, zevklidir. Yüksekaldırım, gören olursa acayiblerin yokuşudur (1948, s.77).

Anlatıcı yazar mekân tasvirinde Yüksekaldırım’ı tanıtır İstanbul’un diğer semtleriyle kıyasladıktan sonra yokuşun yanındaki Alageyik sokağından gelen gramofon sesinden söz açar, Alageyik sokağından Yüksekaldırım’a insanlık kokusu fırladığından belirtir. Anlatıcı yazarın mekân tasvirinde yalnızca görsel öğelerle sınırlı kalmayıp işitsel ve kokusal öğelerden de faydalandığı görülür. Anlatıcı yazar Yüksekaldırım’daki mekânlardan bahsetmeyi de ihmal etmez; Yüksekaldırım’da merdivenli bir yokuş, havagazı fenerleri, dar sokaklar, Avrupalı kitapçılar vardır. Anlatıcı yazarın mekânda asıl dikkatini çeken ise yokuşun tam ortasında oturan dilencidir. Anlatıcı yazarın öyküsünü mekânın ortasındaki dilenci üzerine kurması da mekân-kışı arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Boyacıdan, dilencinin yokuşun gediklisi olduğu, sürekli orada oturduğu ve başka hiçbir dilencinin yokuşa girmesine izin vermediğini öğreniriz. Dilencinin mekânın temel sembollerinden biri olduğu görülür.

Bacakları Olsaydı” öyküsündeki Yüksekaldırım yokuşu Sait Faik’in açık ve geniş mekân örneklerinden biri olup kısa öykü türünün mekân unsurundaki sıkıştırma ölçütünü sağlamaktadır; öykü birkaç farklı mekân yerine temelde tek bir mekân üzerine kurulmuştur. Anlatıcı yazarın sabit durmak yerine hareket halinde olmakla birlikte

mekânda belirgin bir değişim gözlemlenmez; öykünün başında yokuşun ortasında olan anlatıcı yazar öykünün sonunda yokuştan aşağı inerken görülür. Anlatıcı yazarın dilencinin bacakları olsaydı neler yapacağına dair kurduğu hayalde uğradığı yerde aslında gerçekleşmediği için öyküdeki mekân unsurları arasında sayılmamalıdır; anlatıcı yazarın hayalinde Küçükpazar'daki kahveye, meyve haline, Ahmet efendiye, Süleymaniye'deki cami avlusuna, kendisine tuhaf bakan bir kızın evinin önündeki arsaya uğrayan dilenci aslında hiç hareket etmeyip yokuşun ortasında oturduğu yerde dilenmektedir. “Bacakları Olsaydı” öyküsü modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütünü karşılamaktadır.

Sait Faik bir İstanbul öykücüsüdür. Yahya Kemal'in İstanbul şairi olarak bilinmesi gibi Sait Faik de İstanbul öykücüsü olarak tanınır. Yazarın *Semaver* (1936) başlıklı ilk öykü kitabından ölümünden sonra yayımlanan *Az Şekerli* (1954) kitabına kadar toplam 147 öyküsünün 111'inde mekân olarak İstanbul seçilmiştir. Sait Faik'in 111 öyküsünün 63 tanesinde mekân İstanbul'un farklı semt ve sokakları, 48 tanesinde ise Burgazada'dır (Fethi Naci, 2008, s. 105). Sait Faik öykülerinde İstanbul'u anlatırken çoğu zaman tek bir semt veya sokakla sınırlı kalmaz. İstanbul'un özellikle Avrupa Yakasındaki çeşitli ilçeler Sait Faik'in öykülerinde karşımıza çıkar; okuyucular çoğu zaman İstanbul'un farklı semtlerini onun öyküleri aracılığıyla tanıyıp sevmiştir.

Sait Faik ilk öyküsünden son öyküsüne değin birkaç istisna haricinde mekânı İstanbul seçer ancak İstanbul'u her öyküsünde aynı anlatmaz. Yazarın yıllar içinde değişen ruh hali İstanbul'a bakış açısını da değiştirir. İlk öykülerinde iyimser dünya görüşüyle insanlara, doğaya ve İstanbul'a sevgiyle bakan, onları seven öykücü *Lüzumsuz Adam* (1948) kitabından sonra insanlardan ve İstanbul'dan uzaklaşmaya başlar. Sait Faik'in hayatta iken yayımlanan son öykü kitabı *Alemdağda Var Bir Yılan* ise ondaki büyük değişikliği göstermesi açısından önemli bir kaynaktır. Yazar son dönemindeki kötümser bakışını öykülerine de yansıtır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki öykülerde ne insan ne de İstanbul sevgisi vardır. İstanbul'dan kaçıp uzaklaşmak isteyen yazarın saklanacağı mekân ise Alemdağ olur. Sait Faik için Alemdağ sığınabileceği yeni dünyasının simgesi konumundadır. Alemdağ'da insanlar ve gerçekler değil hayvanlar ve içindekilerle bütün doğa ile hayal ve gerçeküstü

unsular karşımıza çıkar. Alemdağ yazar için İstanbul'un aksine bütün güzelliklerin yer aldığı bir cennet işlevi görür. Sait Faik'in kitabının başlığının *Alemdağda Var Bir Yılan* olması konusunda Yaşar Nabi'ye yaptığı ısrarı sebepsiz değildir. Kitabın başlığı olarak seçilen öyküde “*Alemdağı güzel, Alemdağı. İstanbul çamur içinde. Taksi şoförleri su birikintileri inadına inadına insanların üzerine sıçratıyorlar. Kar inadına içimize içimize yapıyor*” (Abasıyanık, 1954, s.25) paragrafı yazarın iki mekâna bakış açısını özetlemesi açısından önemlidir.

Sait Faik'in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerindeki mekân kullanımının modernizmle de yakından ilişkisi vardır. Hastalığın yol açtığı sıkıntının etkisiyle İstanbul gibi bir metropolden ve o metropole ait bütün unsurlardan ayrılarak kimsenin bilmediği doğanın odakta olduğu yeni bir mekâna yönelme, bireysel bir mitoloji oluşturma çabasıyla eş değerdir. Modernizm de işte bu noktada doğum ve ölüm gibi sancıyla birlikte gelen büyük bir dönüşümle ortaya çıkar (Kurt, 2010, s. 15). Sait Faik bu dönüşümüyle modernist yazarlardan biri haline gelir; *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküler Türk edebiyatının modern kısa öykü metinleri arasındadır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öykü bütünüyle İstanbul'da geçmesine rağmen Sait Faik'in farklı bir mekâna gitme isteğini açıkça gösterdiği öykülerinden biridir. Devingen bir olay örgüsüne sahip olan öyküde mekân da hareketlidir. Anlatıcı öykü boyunca sabit kalmayıp sürekli olarak bir yerden başka bir yere hareket ederek mekân değiştirir. Okuyucu, anlatıcı aracılığıyla İstanbul'un çok çeşitli semtleriyle karşılaşır.

Öyküde karşılaştığımız ilk mekân İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Atikali mahallesidir. Anlatıcı başkışı sinemadan çıktıktan sonra yürümek ister ancak bir şoförün Atikali nidalarından sonra otomobile binerek Atikali'ye ulaşır. Anlatıcı başkışı “*Ben, iki insan ve bir hayvan düşünerek yağmurun altında, Atikali'nin bilmediğim sokaklarına sapıyorum*” (Abasıyanık, 1954, s. 3-4) ifadesiyle Atikali'yi bilmediğini dile getirir. Anlatıcı başkışı Atikali'de Hidayet adında küçülüp ufalabilen gerçeküstü bir kişiyle karşılaşır. Hidayet susam tanesinden sonra pire olup Fatih camiinin avlusuna doğru zıplar. Anlatıcı başkışı

anlattıkları yarım kalan Hidayet'in öyküsünü zihninde tamamlarken Taksim ve Hırkaîşerif mahallelerinden de bahseder.

Anlatıcı başkişi polis sorgulamasında oturduğu yeri Şişli ilçesi olarak belirtir; Sait Faik'in de İstanbul'daki evinin Şişli'de olması anlatıcının yazarın kendisi olduğunu hissettirir. Anlatıcı başkişinin ıslak zeminde oturan bir adamla karşılaştığı mekân Fatih Parkı'dır. Anlatıcı başkişi Zeyrek semtindeki setlere otururken mekânı “*Önümde Vefa. Atatürk bulvarında cinler top oynuyor*” (Abasıyanık, 1954, s.9) şeklinde tasvir eder; bu setler ona Bursa'da Yeşil camiinin setlerinde esrar çekip Nilüfer ovasına şiir yazdığı zamanı hatırlatır. Anlatıcı gezintisine devam ederken Atatürk Köprüsü'nde Haliç'e doğru öğren bir adamla karşılaşp konuştuktan sonra yine mekânı belirtme ihtiyacı duyar; “*İkimiz de Atatürk köprüsünü ters tarafından arşınlayarak Haliç'in öteki yakalarına vardık. Ben Azapkapı'da iken onun Unkapanı'ndan narasını duydum*” (Abasıyanık, 1954, s.12). Anlatıcı başkişi Azapkapı'yı geçtikten sonra Ağaççileği sokağında durarak Panco'nun evinin önünde başından geçenleri anlatır ve Bomonti'ye giden bir otomobile binerek öyküyü bitirir.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsü İstanbul'un Şişli, Fatih ve Beyoğlu ilçeleri ile çeşitli semt, mahalle, bulvar, sokak ve parkını kapsayan bir metin olduğu için Sait Faik'in mekân adlarına en fazla yer verdiği öykülerinden biridir. “Öyle Bir Hikâye” modern kısa öykü türünün mekân sıkıştırması ölçütünü karşılamamaktadır ancak Sait Faik'in öyküsünde mekân sayısını artırırken mekâna ait tasvirleri azalttığı gözlemlenir. Yazar tek mekânda geçen “Bacakları Olsaydı” öyküsünde uzun bir paragraf boyunca Yüksekaldırım'ı anlatırken çok mekânlı “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde mekân tasviri için birkaç sözcükle yetinir.

Geniş ve dış mekânların kullandığı öyküde kullanılan mekân isimleri anlatıcının hareket halinde olduğunu gösterir. Nesnel bir mekân tasvirinin yapılmadığı öyküde İstanbul'a ait güzel bir cümleyle karşılaşmayız. Sait Faik'in ilk dönem öykülerindeki İstanbul'un dış mekânlarına ait uzun ve olumlu tasvirler “Öyle Bir Hikâye” başta olmak üzere son dönem öykülerde kaybolur. İstanbul'a bakışı olumsuzla dönen yazar artık dış mekânları değil mekânların kendisinde uyandığı izlenimleri okuyucuya sunar.

Sait Faik “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde gerçeküstü unsurlarla dolu ironik bir gezi gerçekleştirirken gerçek mekânlar kullanır ancak bu mekânlar yazarda uyanan hisleri aktarma amacına hizmet eder (Sucu Polat, 2023, s. 215). Öyküde gerçek mekânların yanı sıra anlatıcının zihninde kurguladığı hayali bir mekân da söz konusudur. Sait Faik, anlatıcı başkişiyi iki saate yakın bir sürede İstanbul’un farklı semtlerinde dolaştırırken asıl bulunmak istediği mekânın İstanbul olmadığını hissettirir. İstanbul’dan kaçarak başka bir yere sığınma isteği, “Alemdağda Var Bir Yılan” öyküsünde ‘Alemdağ’ sözcüğüyle sunulurken “Öyle Bir Hikâye”de yalnızca ‘âlem’ sözcüğüyle dile getirir. Gezintisi sırasında karşılaştığı insanlarla diyaloglara girmekten kaçınarak çoğunlukla sessiz kalan anlatıcı Zeyrek yokuşunun dibinde uyumuş bir köpeklerle karşılaştığında, içinde sakladıklarını dışarıya dökmek isteğiyle bir sayfa süren uzun bir konuşma yapar.

Anlatıcı başkişi “konferans” olarak tanımladığı konuşmasında, milyonlarca yıl evvelden başlayıp bugüne kadar gelen insanlar ve köpeklerden her iki cinsin de aslında talihsiz olduğundan bahseder; şanslı olan bazı insanlar ve köpekler güzel evlerde mutlu yaşamlar sürerken kendisi ve hitap ettiği köpek sokaklarda yağmur altında kalmaktadır. Anlatıcı içinde bulunduğu dünyada haksızlık ve eşitsizliklerden kaçmayı arzularken yeni bir mekân hayal eder;

Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissi ile çarpan yüreklerle dolu bir alemdede yaşayacağımızı düşünelim. Bir ahlakımız olacak ki, hiçbir kitap daha yazmadı. (...) O zaman seninle daha uzun dostluklar ederiz patlak göz. O zaman hiç merak etme. Dostum Panco da bana hak verecektir (1954, s.10).

Sait Faik’in öykülerinde kişi kadrosu ile zaman kullanımında gözlemlenen ortaklık mekân unsurunda karşımıza çıkmaz. Yazarın sayısı iki yüzü geçen öykülerinde yalnızca ev veya kahvehane gibi kapalı bir mekânı ele alanlar olduğu gibi hareketli dış mekânlarda geçen öyküleri de vardır; “Öyle Bir Hikâye” öyküsü sahip olduğu hareketli mekânlarla modern kısa öykünün sıkıştırılmış mekân ölçütünü karşılamamaktadır.

Mekân unsuru 1950’li yıllarda Sait Faik Abasıyanık ile birlikte öykünün atmosferini belirleyen temel unsurlardan biri haline gelir. Yazarın ilk öykülerindeki olumlu bir atmosfer yaratan gerçekçi mekânlar zamanla yerini hayali unsurlarla iç içe kaçış isteğini

pekiştirerek karamsar atmosferi yansıtan mekânlara bırakmıştır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünün karamsar atmosferi zamanın bir gece vakti karanlığında yağmurlu bir havada geçmesiyle de ilişkilendirilebilir.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabında “Öyle Bir Hikâye” başlığıyla yayımlandığında geri planda kalan yağmur vurgusu öykü *Panorama* dergisinin Mayıs 1954 tarihli ilk sayısında “Yağmurlu Hikâye” başlığıyla tekrar yayımlandığı belirgin hale gelir. Kurmaca metinlerde, özellikle kısa öykü örneklerinde gece, karanlık ve yağmur çoğu zaman karamsar atmosferi destekleyici kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sait Faik etkisinde gelişen 1950 kuşağı yazarlarının öykülerinde de ilgili kavramların öykü kişilerinin olumsuz ruh halini pekiştirici bir işlevde kullandığı tespit edilmiştir.

1950 – 1960 döneminde mekân unsuruna ayrı bir önem atfeden yazarlardan biri olan Vüs’at O. Bener de Sait Faik gibi kaleme aldığı metinlerde öykünün konusu ve atmosferi ile mekân arasında ilgi kurmuştur. Bener’in bütün öykülerinde mekân ile tema arasında ilişki vardır; çoğu öykünün ortak mekânı olan taşra *Dost* kitabındaki öykülerde öykü kişilerinin sıkıntı hissini pekiştirirken *Yaşamaz* kitabıyla birlikte yabancılaşmaya yol açar. Taşranın yarattığı sıkıntı ve yabancılaşma hissi mekân tasvirlerinde özellikle vurgulanır. *Yaşamaz* kitabının “İlki” başlıklı ilk öyküsü yabancılaşma duygusunu pekiştiren yoğun bir mekân tasviriyle başlar;

İstasyon gerilerde kaldı. Büyük, yoğun, taş. Puslu ışıkları yaygın. Acı soğuk. Atların nalları, buzları kırıyordu. Sokak lambaları ölü ölü mat aydınlıkta. Ayak parmaklarım sızlıyordu, dizlerim donuyordu. Ağaçlar çıplak, donuk, katı. Şehir tortoptu, dumansızdı, büzülmüştü (Bener, 1957, s. 7).

1950 kuşağı öykülerinden biri olan Erdal Öz, *Pazar Postası* gazetesinin 29 Eylül 1957 tarihli 38.sayısında yayımladığı “Vüs’at O. Bener’de Korku Çizgisi” başlıklı yazısında “İlki” öyküsünün girişini Çehov’un öykü girişlerine benzetir. Çehov’un kısa öykülerindeki gibi Vüs’at O. Bener de “İlki” öyküsünde gereksiz laf kalabalığından uzak durarak az sözcükle keskin ve koyu çizgilere sahip bir dış mekân tasvirine yer vermiştir (2016, s. 71). Yatılı askeri okuldan dönen anlatıcı başkişinin dış mekân tasvirinde duyguya dair hiçbir ize rastlanmaması “*Şehri yabancıliyordum*” (Bener, 1957, s. 7) itirafıyla hissettiği yabancılaşma duygusuna önemli bir kanıttır.

Vüs'at O. Bener “İlki” öyküsünde anlatıcı başkişinin ruh halini mekân tasvirleri aracılığıyla gösterir; dış mekân gibi anlatıcı başkişi de soğuk ve sessizdir. Bir yıl aradan sonra ailesiyle görüşecek olmasına rağmen heyecan veya sevinç duygusu hissetmeyen anlatıcı başkişi evinin kapısının tokmağının soğukluğu içinin üşümesine yol açar. Anlatıcı başkişinin evine girmesiyle öykü mekânı kimsenin bulunmadığı sessiz ve soğuk dış mekândan aile üyelerinin yaşadığı sıcak iç mekâna doğru değişir. Evin içinde aile üyelerine odaklanan anlatıcı başkişi ayrıntılı tasvir yapmaktan kaçındığı iç mekânla ilgili yanan bir soba, ses çıkaran bir çaydanlık, sise rağmen görünen pencere çıtaları ile yeni alınan bir kilim olduğundan söz eder; evin bir yıl önceki ve şimdiki halini kıyaslarken çalar saatin satıldığını ve ölen dedesinin fotoğrafının asıldığını öğrenir. Anlatıcı başkişi askeri okula gitmeden önce kardeşiyle kaldığı odadan birkaç cümleyle bahseder ancak bu cümlelerde de herhangi bir duygu belirtisi fark edilmez;

O çocuk yatak odasına bitişik küçük sandık odasından çıkmıştı. Bir vakitler ben de orada, onunla yatardım. Odaya sinmiş paslı soluk kokusu, yanık limon kabuğu, marsık kokusu yüzüme çarpmıştı birden (Bener, 1957, s. 11).

1950 – 1960 döneminde modern kısa öykü yazarları kaleme aldıkları öykü metinlerinde önceki dönemlerden farklı olarak bir şehir, semt veya sokak adı vermekten bilinçli olarak kaçınmıştır. Vüs'at O. Bener'in öykülerinin çoğunda karşımıza çıkan taşranın hangi bölge ve şehirde geçtiği çoğu zaman belirsizdir. Bener kendisiyle yapılan bir röportajda öykü mekânlarını belirsiz bırakmasını iki sebeple açıklar; ilk sebep mekânı mitolojik hale getirerek anonimleştirme çabasıyla açıklanırken ikinci sebep bireyin iç meselelerine yoğunlaşma arzusundan kaynaklanır. Yazar bir öykücünün eserinde bir ressam, fotoğrafçı veya belgeselci gibi mekânı ön planda tutmaya karşı çıkar;

Bireyin iç meseleleri ilgilendiriyor beni. Kendi içinde sürekli bir didişme halinde olan bireyin iç dünyasını vermek daha ilginç benim için (...) Ben bir mekânı tasvir edip bütün özellikleriyle ortaya koymaktan ziyade tasarımları yazmayı tercih ediyorum. Anlattığım mekâna düşsel ve soyut özellikler kazandırmak istiyorum (Antakyalı, 2002, s. 69)

Vüs'at O. Bener'in açıkça dile getirmediği dış mekânlara çeşitli ipuçları aracılığıyla ulaşılır. “İlki” öyküsünün anlatıcı başkişisi at arabasıyla giderken Çarşı Camii'nden bahsettikten sonra evinde ailesiyle otururken geri dönüş tekniğiyle askeri okula gönderileceği zamanı anımsayarak babasıyla Temenyeri'ne gittiklerinden söz eder. Çarşı

Camii ve Temenyeri isimleri öykünün Bursa şehrinde geçtiği sonucuna ulaştırır (Solak, 2011, s. 794). Vüs’at O. Bener’in Bursa Işıklar Askeri Lisesi’nde yatılı okuduğu bilgisi “İlki” öyküsünde otobiyografik unsurlardan birinin mekân seçimiyle ilişkili olduğunu gösterir. Vüs’at O. Bener’in sınırlı çevre tasvirleriyle bir dış mekân ve bir iç mekândan ibaret olan “İlki” öyküsü modern kısa öykü türünün sıkıştırılmış mekân ölçütünü sağlamaktadır. Öyküde kullanılan sınırlı dış ve iç mekân tasvirlerinden maksat süs veya sanat yapmak değil yabancılaşma duygusunu vurgulamaktır.

ÖYKÜ ADI	TEK MEKÂN		İKİ MEKÂN		HAREKETLİ MEKÂNLAR
	Dar / iç Mekân	Geniş / dış Mekân	Dar / iç Mekân	Geniş / dış Mekân	
İlki			x	x	
Öyle Bir Hikâye					x
Bacakları Olsaydı		x			
Gençlik	x				
Mebus Olursa	x				
Nişanlılar					
Apandisit			x	x	
Tramvayda Gelirken					x
Haber-i Meş’um	x				
Kediler			x	x	
Hiç			x	x	

Tablo 6: Mekân Kullanımı

1950 – 1960 döneminde öykü yazarlarının mekân unsurlarına yaklaşımları çeşitlilik gösterir. Bireye yoğunlaşarak mekânı geri plana iten Vüs’at O. Bener’in aksine Nezihe Meriç gözleme dayalı gerçekçi mekân tasvirlerine ayrı bir önem atfeder. Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) başlıklı kitaplarındaki öykülerinde mutfak ve ev başta olmak üzere çoğunlukla kapalı mekânlar kullanmıştır. Yazarın öykü kişilerinin kadınlardan oluşması mekân olarak evi seçmesinin önemli bir sebebidir; öykülerde kadınların ruh halleri ile yaşadıkları evler arasında çeşitli yönlerden ilgi kurulur.

Demir Özlü'nün mekân unsuruna yaklaşımı ise diğer öykücülerden farklıdır; varoluşçu yaklaşımla kaleme aldığı *Bunaltı* (1958) kitabında olayı değersizleştirdikçe mekânı önemli hale getirir. Yazar “Tiyatro”, “Garağ”, “Sokakta” ve “Sokak” gibi dış mekân isimlerini öykü başlığı olarak seçmesinden fark edileceği üzere açık mekânlara ilgi duyarak dar ve kapalı evlerde kalamayıp cadde ve sokaklara çıkar. Bir kent gezgini olan Demir Özlü İstanbul'da gezip gördüğü yerleri ayrıntılı şekilde öykülerine aktarır. Demir Özlü'nün aksine Onat Kutlar'ın öykülerinde çoğunlukla evlerin oluşturduğu kapalı ve dar mekânlarla karşılaşırız.

Ferit Edgü, *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki öykülerinde dış mekândan ziyade oda ve hücreler gibi sınırlandırılmış iç mekânlara odaklanmıştır; karanlık, kirli ve dağınık nitelenen mekân ile öykü kişisi arasında ilgi kurulur. “Kaçkınlar IV” öyküsünde anlatıcı yaşadığı evi fare deliğine benzetmiştir. Onat Kutlar'ın *İshak* (1959) kitabındaki sayısı bir veya ikiyi geçmeyen sıkıştırılmış mekânlar öykünün uyandırmak istediği etki ile öykü kişilerinin ruh hallerini başarıyla yansıtmıştır. “Hadî”, “Çatı” ve “Kül Kuşları” öykülerindeki karamsar atmosfer öykü mekânları olan evler aracılığıyla açıkça ortaya koyulur; herhangi bir yenilik veya canlılığın bulunmadığı evler eski, cansız ve ruhsuz tasvir edilir. Kutlar'ın *İshak* kitabındaki öykülerinde hâkim olan karamsar atmosfer yağmur ve karanlıkla iç içe sunulmuştur.

3.3. SIRADAN KONU

Bir kurmaca eserin konusu eser hakkında birçok bilgiye ulaşmamızı sağlar; eserin ne anlattığının yanı sıra bağlı olduğu edebi hareket ile yazarın bakış açısına dair çeşitli bilgilere konu aracılığıyla ulaşırız. Konu geleneksel metinler ile modern metinleri birbirinden ayıran en önemli unsurlardan biridir. Geleneksel metinde konu her şeydir; geleneksel çizgide kaleme alınan öykü ve romanlar konuyla birlikte var olur. Yüzyıllar boyunca birinci plana alınan konu 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren gözden düşmeye başlar. Kökleri eskilere dayanmakla birlikte bir edebi olarak 19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kısa öykü türünde konu geleneksel öykülere kıyasla gözle görülür biçimde önemini kaybetmiştir.

İlk kısa öykü kuramcısı Poe kaleme aldığı kısa öykü çalışmalarında konu unsurdan neredeyse hiç söz etmez. Poe, Hawthorne'nun kısa öykülerinden yola çıkarak kaleme aldığı "Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi" (1842) başlıklı yazısında etki birliği, kısalık ve okuma süresi ölçütleri üzerinde dururken konu ölçütünü yok sayar. Poe'nun kısa öykü türünde konuyla ilgili olarak tek açıklaması Hawthorne'un öykülerine dair eleştirisidir. Poe yazısı boyunca Hawthorne'un *Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler* başlıklı kitabındaki öykülerden övgüyle bahsettikten sonra öykülerdeki konuları çeşitlilik arz etmediği gerekçesiyle eleştirir. Çok yönlü olması gereken kısa öykü konuları Hawthorne'un eserinde karşımıza çıkmaz (1994, s. 64).

Poe "The Philosophy of Composition/ Kompozisyon Felsefesi" (1846) başlıklı yazısında etki birliği üzerinde durduktan sonra kısa öykü konusuna değinir. Poe'ya göre öykü metniyle okuyucu üzerinde uyandırmak istediği etkiye karar veren kısa öykü yazarı için bir sonraki aşama öykü metninin konusuna karar vermektir. Kısa öykü yazarının önünde birkaç seçenek vardır; sıradan bir konuyu alışılmamış bir tonla sunabilir, sıradışı bir konuyu alışıldık bir tonla ele alabilir veya sıradışı bir konuyu alışılmadık bir tonla verebilir. Kısa öykü yazarının seçimi rastgele değil okuyucu üzerinde uyandırmak istediği etkiye göre belirlenmelidir (2001, s. 79-80). Poe, "Kuzgun" başlıklı şiirsel düzyazısında okuyucu üzerinde melankoli etkisi uyandırmak için ölüm konusunu, konunun şiirsel etkisini artırabilmek için de güzel bir kadının ölümünü seçmiştir.

Poe'nun yalnızca kısaca değindiği kısa öykünün konu ölçütü onun kuramsal yazılarını kaynak alarak geliştiren Matthews'un çalışmalarında daha ayrıntılı şekilde karşımıza çıkar. Matthews, *Philosophy of the Short-story / Kısa-Öykünün Felsefesi* (1901) başlıklı çalışmasında kısa öykü ile roman türü arasındaki farklardan bahsederken konuya değinir. Matthews'a göre aşk olmadan ilerleyemeyen romana karşılık kısa öykünün aşkla ilgilenmesine gerek yoktur. Roman yazarı metnine aşk katmak zorundadır, oysa kısa öykü yazarının dilediği konuyu seçme özgürlüğü vardır. 20.yüzyılın başı kurmaca metinlerde biçim ve üslubun konu üzerine hakimiyet kurmaya başladığı yıllara denk geldiğinden Matthews'un çalışmasında konu ölçütünü savunduğu gözlemlenir. Yazarın 'sense of form' ve 'gift of style' tamlamalarıyla dile getirdiği biçim duygusu ile üslup yeteneği kısa

öykü türünde konuya kıyasla ikincil kalmalıdır çünkü kısa öyküde en önemli unsur konudur;

(...) ne söylediğinizin değil, yalnızca onu nasıl söylediğinizin önemli olduğunu düşünenlerin kısa öykü yazmaya kalkışmasına gerek yoktur; çünkü kısa öykü, romandan bile çok daha fazla bir konu gerektirir. Eğer anlatılacak bir öykü yoksa kısa öykü hiçbir şeydir (Matthews, 1901, s. 32).

Matthews kısa öykü türünde konunun önemi üzerinde ısrarla durmasına rağmen fazla destekçi bulamaz. 20.yüzyılda bütün alanlarda etkisini hissettiren modernizm hareketi tahtı sallantıda olan konuyu aşağıya ederek yerine biçimi ön plana çıkarır. Kısa öyküde en fazla değişime uğrayan ölçüt olan konuya yazarların yaklaşım şekli her dönemde birbirinden farklı olur. İlk kısa öykü yazarlarından Poe'nun öykülerinde etki birliği tasarlandıktan hemen sonra seçilmesi gereken konu modern yazarlarda en son düşünülen unsura dönüşür. Poe modern kısa öykü yazarlarının öykülerini okuyabilseydi metinlerdeki konu eksikliğine dikkat çekerti. Miller ve Slote, Poe ile modern kısa öykü yazarlarından biri olan Katherine Anne Porter arasında şöyle bir konuşma geçtiğini hayal eder; “*Poe: Ama sevgili hanımefendiciğim, sizin öykülerinizde konu yok. Porter: Sizin öykülerinizde de, sevgili beyefendiciğim, konudan başka bir şey yok* (Miller, Slote, 1990, s. 24).

Kısa öykü türünde konuya verilen önem yüzyıllar içinde edebi akım ve hareketlere göre değişirken konu çeşitliliği ilk örneklerden günümüze değin varlığını sürdürmeye devam eder. Kısa öykü bütün edebi türler arasında en fazla konu zenginliğine sahip türdür; roman ve şiirin ele alabildiği belli başlı konular varken kısa öykü bütün konulara kapısını açar. Poe'nun Hawthorne'dan yola çıkarak kısa öykü konularında bulunmasını istediği çok yönlülük pek çok eleştirmen tarafından tekrarlanır; Pasco, “On Defining Short Stories/ Kısa Öyküleri Tanımlamak Üzerine” başlıklı yazısında “*Kısa öykü her konuya, her malzemeye açıktır*” (1991, s.414) tespitinde bulunur. H.E. Bates ise her şeyin kısa öyküye konu oluşturabildiğinden bahseder;

Bir atın ölümünden, genç bir kızın aşkına; hiçbir kurgunun bulunmadığı durağan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı ve şaşırtıcı sonu olan hareketli bir düzeneğe; uyaksız yazılmış şiirden, biçimin hiçbir önemi olmadığı doğrudan röportaja kadar her şey kısa öykü olabilir (Bates, 2005, s.7).

Her konuda yazılabilme gücüne sahip olan kısa öykü konuları geniş kapsamlı olmakla birlikte temelde gerçek öyküler ile düş öyküleri olarak iki temel başlığa ayrılabilir. Gerçek konulu kısa öyküler insanların günlük yaşamlarında karşılaştığı olaylardan gazete sayfalarında verilen haberlere değin pek çok alanda karşımıza çıkarken düş konulu kısa öyküler eski çağlardan beri insanların gerçeklerden kaçma isteğinin dışa vurumu sonucu ortaya çıkarak varlığını sürdürmüştür (Lawrence, 1989, s. 210). Kısa öykü türü ortaya çıktığı ilk yıllarda Poe'nun hayal gücü ile fanteziye olan zaafının etkisiyle ağırlıklı olarak düş konularında kaleme alınır.

19.yüzyılın sonlarında realizmin bütün kurmaca türlere türleri üzerindeki hakimiyeti kısa öykü türünü de etkilediği için düş geri plana itilerek gerçek konul öyküler ön plana çıkar. Kısa öykünün ortaya çıktığı ilk yıllarda bütün dünya edebiyatlarında bağımsız bir türden ziyade yoğunlaştırılmış roman olarak görüldüğü için büyük ve karmaşık konuları ele alır (Bowen, 1947, s.8). Maupassant ve Çehov'un öyküleriyle birlikte ise bağımsızlığını kazanarak daha küçük, önemsiz ve sıradan konuları tercih etmeye başlar. Etki birliği, sıkıştırma, yoğunluk ve şiirsellik gibi teknikleri öykülerinde kullanmaya başlayan kısa öykü yazarı sıradan sıradan bir konuya sıradışı şekilde yaklaşır. Poe'nun konu ve ton seçimiyle ilgili sunduğu seçeneklerden kısa öykü yazarı çoğunlukla sıradan konuya alışılmadık tonla işlemeyi seçer. Tün dünyada en sevilenler arasına girmiş iyi olarak nitelenen kısa öykü konularının son derece basit ve sıradan bir içeriğe sahip olduğu doğrudur ancak basit ve sıradan bir konuyu işlediği halde kötü sayılan birçok kısa öykü örneğinin bulunduğu da unutulmamalıdır.

Kısa öykü türünün başarısı sıradan bir konuyu sıra dışı şekilde sunmasından ileri gelir. Günlük yaşamda aileden veya arkadaşlardan duyulan konular kadar sıradan ve alelade bir içeriğe sahip olan Çehov, Katherine Mansfield ve Sherwood Anderson gibi kısa öykü yazarlarının öyküleri, çıkarak kendi varlıklarının ötesinde yepyeni bir anlama açıldıkları ve insanlık durumunun bir simgesine dönüştükleri için değerlidir. Kısa öykü yazarının çok çeşitli olan konulardan hangisini seçeceği düşünüldüğü kadar kolay değildir; konusunu kendisi seçen yazarlar büyük çoğunlukta olmakla birlikte konunun bir ilham sonucu kendisini kabul ettirdiği yazarlar da vardır. Kısa öykü konusunda yazar ve okuyucunun iş birliği içinde olması gerekir; yazarın seçtiği konu yalnızca kendisinin değil

okuyucunun da zihninde çeşitli duygu ve düşünceleri etkisi altında alarak güçlendirmelidir. Büyük olaylardan ziyade günlük yaşamdaki gibi küçük ve sıradan durumları yansıtan kısa öykü örneklerinin okuyucunun hafızasında yer edinme olasılığı daha yüksektir (Cortázar, 2004, s. 53-54).

Romanın aksine yaşamı ve yaşama ait bir parçayı olduğu gibi gösterme sorumluluğundan muaf olan kısa öykü çoğunlukla küçük insanlardan seçilen sıradan bireylerin sıradan hallerini anlatmaya odaklanır. Geniş hacimli bir romanın sahip olduğu tek bir konudan kısa öykü yüzlerce konu çıkarabilecek güçtedir. Günlük yaşamda her gün karşılaştığımız farklı hiçbir özelliği bulunmayan sıradan bir aileden yola çıkılarak çok çeşitli kısa öyküler yazılabilir; ev geçindirme sıkıntısı yaşayan baba, mutsuz evliliğini sorgulayan anne, yeni aldığı oyuncuğu hayranlıkla seyreden çocuk veya mutfak tezgahındaki balıklara ulaşma hayali kuran bir kedi kısa öyküye konu oluşturabilir.

Türk edebiyatında öykü türü uzun yıllar boyunca romanın özeti olarak görüldüğü için roman konularıyla benzerlik gösteren büyük ve karmaşık konuları ele almıştır. Tanzimat Dönemi'nden sonra ise geleneksel çizgisinden uzaklaşarak batı etkisiyle yeni konulara yöneldiğinde görece daha küçük ve basit konulara odaklanmaya başlar. İlk olarak Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* öykü kitabında karşımıza çıkan yeni konular günlük yaşamın sıradanlığını yansıtmasıyla dikkat çeker; önceki yıllara kıyasla çeşitliliği artan öykü konularının ortak özelliği daha küçük, daha önemsiz ve daha sıradan olay ve durumlara odaklanmaya başlar. Sami Paşazade Sezai *Küçük Şeyler* öykü kitabında, başlıktan da anlaşılacağı üzere önemli ve dikkat çekici bir yönü bulunmayan küçük ve sıradan konuları ele almıştır.

Küçük Şeyler kitabının “Hiç” başlıklı öyküsü yirmi yaşındaki bir gencin yaşamından bir kesiti sunar. Ailesinin ve evin yükünü tek başına yüklenmek zorunda kalan başkişi bir vapur yolculuğu sırasında tanıştığı genç bir kızın tebessümünden etkilenerek âşık olur. Başkişi genç kızla evlenip mutlu bir yuva kurduklarını hayal ederken tekrar karşılaştıklarında alay konusu olur. Genç kızın tebessümünün sebebinin üst dudağının kısa olmasından kaynaklandığını öğrendikten sonra yoğun bir hayal kırıklığı yaşar. Yazar öyküsünde sıradan bir gencin sıradan bir yaz mevsiminde yaşadığı olayları aktarmıştır;

öykü “küçük, önemsiz, derinliksiz görülen hayatların önemli ayrıntıları, derin teşrihleridir” (Törenek, 1998, s. 141). Sezai’nin hem öykü kitabına hem de öyküsüne seçtiği başlık sıradan konu ölçütünün ipuçlarını barındırır; *Küçük Şeyler* başlıklı öykü kitabı küçük ve önemsiz şeyleri konu alırken “Hiç” başlıklı öykü bir hiçten ibaret olan karşılıksız bir aşkı işlemektedir.

Küçük Şeyler kitabındaki “Kediler” öyküsü yaşlı bir evli çiftin yaşamından bir kesite odaklanır. Hanımının kedilere olan düşkünlüğü yüzünden zarar gören kocanın yaşadıkları öykünün temel konusudur. Kedileri kaymakama şikâyet etmek ve ev terk etmek gibi çözümler bulmaya çalışan koca her seferinde başarısız olur. Koca kedilerle mücadele etmeye çalışırken çaresiz kalır. Türk edebiyatında pek çok eserde karşımıza çıkan kedinin şiir ve romandan ziyade en çok öykü türünde ele aldığı, birçok öyküye başlık ve konu oluşturduğu bilinmektedir.⁴⁸

Kediler Sezai’nin öyküsünde hem konu hem de başlık olarak karşımıza çıkar. Öyküde olay örgüsü kedilerle üzerine kurulmuştur; adam ve hanımı arasındaki gerilimin kaynağı kedilerdir. Sezai’nin öyküsüne eklediği “*Büyükada’da cereyan etmiş bir vak’anın istinsahıdır*” (1981, s.8) dipnotu önemlidir. Dipnotta verilen bilgiyle gerçeklik ve inandırıcılık kazanan öykü günlük yaşamda karşılaşılabilecek sıradan bir konuya sahip olduğunu gösterir.

Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabından etkilenererek kısa öykü yayımlamaya başlayan Halit Ziya’nın konu seçimi de ustası Sezai gibi sıradan ve basit konular içerir. Yazar gözlemlediği en küçük bir durumdan veya kişiden yola çıkarak öykü yazılabileceğini düşünür. Onun bu görüşü ile kısa öykünün sıradan ve basit konuları ele aldığı ölçütü eşleşmektedir; “*Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız*” (Uşaklıgil, 1969, s.200).

⁴⁸ Türk edebiyatında kedi konusunu ele metinlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Çağm, Ş (2019). *Kedi Edebiyatı Türk Edebiyatının Kedileri ve Kedicileri*. İstanbul: Dergâh Yayınları. Çeker, A. (1995). *Çağdaş Türk Edebiyatı’ndan Kedi Hikâyeleri*. İstanbul: Parantez Yayınları.

Halit Ziya'nın kısa öyküleri konu bakımından roman ve uzun öyküleriyle benzerlik gösterir ancak yazarın kısa öykülerinde devrin sosyal yaşamı ile insanlarına yaklaşımı daha gerçekçidir. Yazarın romanlarına yapılan toplumdan kopuk olduğu eleştirisi kısa öyküleri için geçerli değildir; aşk, evlilik, hayal ve özlemler, sanat-sanatçı, çocuklar ve hayvanlar gibi bireysel konuları içeren öyküleri sayıca fazla olmasına rağmen yaşamın maddi zorluklarını ele alan toplumsal konulu öyküleri de az değildir. Halit Ziya'nın kısa öykülerinde en çok dikkat çeken konuların başında ise otobiyografik unsurlara yer vermesi gelir. Yazarın özel yaşamına dair birçok unsur kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı olarak öykülerinde karşımıza çıkmaktadır (Sazyek, 1989, s.22-23).

Huyugüzel, Halit Ziya'nın kısa öykülerini aile konulu, aşk konulu, fakir ve mahrum insanlar konulu, hayvan sevgisi konulu ve töre konulu öyküler olmak üzere 5 gruba ayırarak inceler. Huyugüzel'in tespitlerine göre yazar öykülerinde en fazla aile konusu altında karı – koca ilişkileri ile haksızlığa uğrayan kadınları ele almıştır (2004, s. 94). Halit Ziya'nın öykü konuları arasında olağanüstü ve büyük olaylar olmadığı göze çarpar. Yazarın birçok öyküsünde sıradan aile yaşamına odaklanması, modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütüyle eşleşir.

Halit Ziya'nın “Haber-i Meş’um” başlıklı öyküsü hastalanan eşini doktor tavsiyesiyle Rodos’a gönderen bir kocanın gelen bir telgrafla ilgili düşünceleri üzerine kurulan bir öyküdür. Öyküde ismi verilmeyen koca gelen telgrafta eşinin ölüm haberinin yazdığına inanır ve bu inançla hem kendisi hem eşi hem de evliliğiyle ilgili düşündüklerini anlatmaya başlar; koca bir yandan eşinin ölümüne üzüldürken diğer yandan evliliğinin monotonluğundan, eşinin kıskançlıklardan ve hoşlandığı kadınlarla ilgili kurulduğu hayallerden bahseder. Öykü telgrafı açan kocanın eşinin sağlığına kavuşarak eve döneceği haberini almasıyla sona erer.

“Haber-i Meş’um” öyküsünden önce “Bir Küçük Giriş” başlıklı notuyla dikkat çeker. Uşaklıgil notunda batıda yazılmasına rağmen Türk edebiyatında henüz örneği verilmemiş olan bir türden bahseder; komedi temeline dayanan ve bir kişi tarafından oynanmak için düzenlenen türe Türkçede “hasbihal” veya “kendi kendine” şeklinde isimlendirilebilir.

Yazar bu türde bir örnek vermek maksadıyla “Haber-i Meş’um” öyküsünü kaleme almıştır (Uşaklıgil, 1992). Halit Ziya’nın tanımlamaya çalıştığı terim bir tür olmaktan ziyade ilk olarak tiyatrodan ortaya çıktıktan sonra modernizmle birlikte öykü ve roman gibi türlerde kullanılmaya başlanan monolog tekniğidir. Kutlu, *Bir Şi’r-i Hayal* kitabının “Kitap Hakkında” başlıklı ön sözünde “Haber-i Meş’um” öyküsünün “*Türk edebiyatında yazılmış ilk monolog denemelerinden biri*” (Kutlu, 1992, s.5) olduğundan bahsetmiştir. Halit Ziya’nın “Haber-i Meş’um” öyküsünden başka *Bir Hikâye-i Sevda* kitabında yer alan “Daire-i İstintakta” başlıklı öyküsü de monolog biçiminde kurulmuştur (Dizdaroğlu, 2018, s. 55).

“Haber-i Meş’um” yazarın sıradan konulara odaklanan durağan kısa öyküleri arasındadır. Yazar “Haber-i Meş’um”da bir erkeğin karısı hakkındaki düşüncelerini konu alır. Öyküde telgraf aracılığıyla bir erkeğin, hastalığı sebebiyle evinden uzak kalan karısıyla ilgili düşünce ve hisleri gösterilir. Friedman’ın eylemin büyüklüğü ile dinamikliğinin kısa öykünün hacmini belirlediği görüşü “Haber-i Meş’um” öyküsüne uygundur (1998, s. 32).

Halit Ziya Bey, kısa hikâyelerinde klâsik vak’a hikâyesine ve onun da az olaylı, az konuşmalı tezahürünü benimsemiştir. Hareket unsurundan çok, etki konusunu kısa hikâyeciliğinin tekniğine ait bir tercih olduğunu rahatça söyleyebiliriz (Tural, 1996, s.105).

Küçük ve durağan bir eyleme sahip olan “Haber-i Meş’um” öyküsünün Halit Ziya’nın büyük ve devingen öykülerine kıyasla daha kısa olması tesadüf değildir. Öykü, yazarın bilinçli seçimiyle monolog tekniğiyle kaleme alındığı için durağanlık olağandır. Monolog, durağan öykülerin temel tekniklerinden biridir. Öyküde anlatıcının öykünün başında gelen bir telgrafi öykünün sonunda açıp okumasının dışında herhangi bir eylem yoktur. “Haber-i Meş’um” öyküsü sıradan ve basit konusuyla modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütünü karşılamaktadır.

Halit Ziya’nın kısa öykü örneklerinden biri olan “Tramvayda Gelirken” öyküsü, başlığı ile “*Evet, bir tramvay öyküsü*” (Uşaklıgil, 1987, s.147) şeklindeki ilk cümlesinden de anlaşılacağı üzere bütünüyle bir tramvay yolcuğunu ele alır. Öykü yalnızca anlatıcının tramvaydaki gözlemlerinden ibaret olmasına rağmen hem Halit Ziya’nın diğer birçok öyküsünden hem de Sami Paşazade Sezai’nin öykülerinin çoğundan daha uzun olmasıyla

dikkat çeker. Öyküde Şişli’de güneşli bir aralık gününde yürümek isteyen birinci tekil kahraman anlatıcı tramvay arabasının sesini duyunca hayatın gerçeğinin peşinde arabaya atlar. Anlatıcı tramvaya binen yolcuları gözlemleyip her biriyle ilgili farklı tahminlerde bulunarak birtakım çıkarımlar yaptıktan sonra Galatasaray’da iner.

“Tramvayda Gelirken” öyküsü Türk öyküsünün modernleşmesi yolunda yeni bir aşamadır; *“modern hikâyenin başlangıcı sayılabilecek bir yaşantı hikâyesidir”* (Aliş, 1994, s. 32). Öyküde görünürde herhangi bir olay gerçekleşmez; anlatıcı bir tramvaya biner, çevresini gözlemler ve tramvaydan iner. Onu modern öykünün ilk örneklerinden biri olarak niteleyebilmemizi sağlayan, ayırt edici özelliği kurgulama tekniğidir. 19.yüzyılın son çeyreğinde tramvay ve vapur gibi ulaşım araçları ile sinema ve fotoğrafçılığın yaygınlaşmaya başlanması yeni görme biçimleri yaratır. Yeni görme biçimleri de edebiyata ve öykü türüne yeni kurgulama teknikleri getirir (Sarı Koşak, 2019). Halit Ziya yeni kurgu tekniklerini “Tramvayda Gelirken” ve birkaç öyküsüne daha uygulamıştır. “Haber-i Meş’um”da tiyatrodaki monolog biçimini deneyen yazar bu öyküsünde sinema ve fotoğraf sanatlarından faydalanır. *“(…) onun gözlemlerindeki dikkat, hafızasındaki sinematografik yapı”* (Tural, 1996 s.106) özelliğinden kaynaklanmaktadır.

20.yüzyılın ortalarına doğru romanın özeti tanımlamasından kurtulan kısa öykü biçimi ve yarattığı etkiyle şiire yaklaşırken görselliği ön plana çıkararak sinema ve fotoğraf gibi sanatlarla ortak teknikler benimser. Bowen yeni bir sanat olduğunu belirttiği kısa öyküyü dram ve sinema sanatlarıyla eşleştirmiştir. Kısa öykü ve sinema insan yaşamından kısa parçaları açıkça söylemek yerine çağrıştırmakla sunmaktadır; *“Kısa öykü eylemi kullanımında romandan çok drama yakındır. Kendisi de bir teknikle meşgul olan sinema da aynı kuşaktandır: son otuz yılda iki sanat birlikte hız kazanmıştır”* (1947, s. 7).

Kısa öykü türünün sinema ve fotoğrafla ilişkisini Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” öyküsünde izleyebiliriz. Öyküde kamera öncesi kamera ve akışkan kadraj teknikleri karşımıza çıkar. Hayatın olağan akışı ile tramvayın raylar üzerindeki akışı arasında bağlantı kurulur. Anlatıcı tramvayda gözlerini âdeta bir kamera gibi kullanarak yolcular üzerinde gezdirir. Farklı duraklara binen farklı yolcular aracılığıyla anlatıcının

kadrajındaki odak sürekli değişir (Sarı Koşak, 2019, s.22). Anlatıcı her yolcu üzerinde aynı zaman ölçüsünde durmaz; ilgisini çeken çift ve sarışın genç kız üzerinde odağını daha uzun süre tutar.

Halit Ziya'nın "Tramvayda Gelirken" öyküsü sıradan bir tramvay yolculuğunu ele almaktadır. 19.yüzyılın sonunda İstanbul'da görölmeye başlanan atlı tramvay öykünün konusu oluşturur. O dönemde yeni bir ulaşım aracı olan tramvayın edebiyata konu olması şaşırtıcı değildir. Halit Ziya'nın diğer öykülerinde ve Servet-i Fünun Dönemi'ndeki diğer yazarlarda tramvay kullandığı bilinmektedir. Öykünün konusu sıradan olmakla birlikte yazarın konuyu işleyiş tarzı farklıdır.

"Tramvayda Gelirken" öyküsünde büyük olaylar gerçekleşmez, olay örgüsü sıradan ve küçük bir olay üzerine kurulur. Anlatıcının hareket halinde olması öykünün yapısını devingen hale getirir. Anlatının Şişli caddesindeki yürüyüşüyle yavaş başlayan öykü temposu, tramvayın sesini duyup arabanın içine atlamasıyla hızlanır ancak bu hız günümüzdeki toplu taşıma araçlarıyla kıyaslanamaz. 19.yüzyılın sonunda işlemeye başlayan atlı tramvay arabalarının hızının sınırlı olduğu unutulmamalıdır. Tramvay arabasının farklı duraklarda durarak yolcu alıp indirmesi de öykünün devingenliğini artırır. Halit Ziya "Tramvayda Gelirken" öyküsünde sembolik anlatımla bir tramvay yolculuğundan yola çıkarak yaşamın geçiciliği ile karmaşasını göstermiştir. Öykü büyük olaylar yerine günlük yaşamda görülebilecek sıradan gözlemlere odaklanmasıyla modern kısa öykü türü ölçütünü karşılamaktadır.

Türk edebiyatında kısa öykü türü denildiğinde akla gelen ilk isimlerden olan Ömer Seyfettin'in öykü konuları çok çeşitlidir; yazar çocukluğunda veya çevresinde yaşadığı küçük olaylardan kahramanlık hikâyelerine, milliyetçilik ve Türkçülük fikirlerinden toplumdaki aksaklıkların eleştirisine değin geniş bir konu seçimi söz konusudur. Yazarın öykü konuları "kendi hayatıyla ilgili olanlar", "çağının sosyal ve siyasal düzenine değinenler", "halk kaynağından ve halk edebiyatından alınanlar", "yanlış inanışlara dokunanlar", "yurt sevgisi, Türkçülük ve milliyetçilik ülküsü aşıl原因anlar" ve "tarihe dayananlar" olmak üzere altı başlık altında incelenebilir (Dizdaroğlu, 1964, s. 24-26). Yazarın ideolojik ve tarihsel söylem içeren öyküleri sayıca çoğunlukta olmakla birlikte

dilinde ve teknikte yenilikçi tavrını gösterdiği sıradan ve basit konuları ele aldığı bireysel içerikli öyküleri de vardır; bu öyküler kısa modern kısa öykü türü bağlamında değerlendirilmeye uygun örneklerdir.

Ömer Seyfettin, Halit Ziya'yı dil tutumuyla; Halit Ziya ise Ömer Seyfettin'i öykülerinde siyasi fikir akımlarına fazla eğildiği için eleştirmiş olsa da Türk edebiyatında kısa öykü türü açısından önem arz eden iki yazarın öykü konuları için bakış açıları benzerlik gösterir. Edebi eserde konu bulmanın kolaylığına inanan yazarlara göre yaşamdaki en ufak şeyler bile öykü ve romana konu oluşturabilir; *“Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz bir fıkradan, bir cümleden bir hikâye, koca bir roman çıkarabilirim. Sanat, o hikâye ve romanı çıkardığım ehemmiyetsiz şey değildir, benim o şey etrafında canlandırıyorum hayattır!..”*. (2000, s.264).

Ömer Seyfettin'in büyük savaşlar ile olağanüstülükle bezeli kahramanlıkları ele aldığı öykülerinin yanı sıra son derece sıradan konuları işlediği öyküleri de vardır. Yazarın gözden kaçarak geri planda kalan öykülerinden bir olan “Apandisit” başlıklı öyküsü, yazarın ilk ürünlerinden biri olup herhangi bir ideolojik veya tarihsel söylemi değil bir insanlık durumunu ele alır. Öyküde büyük olaylar yerine yemek yerken meyve çekirdeğinin yutulması gibi günlük yaşamda sıklıkla karşılaşılabilecek sıradan ve basit bir olay söz konusudur.

Ömer Seyfettin pek çok kimse için hiçbir önem arz etmeyen meyve çekirdeği yutulması olayını evhamlı bir kişi üzerinden kurarak olayın etkisini büyütür. Akşam yemeğinde erik hoşafı yerken çekirdeklerden birini yanlışlıkla yutan anlatıcı başkişi hasta olacağını, apandisitinin zarar göreceğini düşünür; sabah uyandığında sol kasığının ağrıdığını hissetmesi evham derecesini zirveye çıkarır. Doktor, kiraz çekirdeklerini yediğini ve çekirdek yemenin apandisiti etkilemediğini söylediğinde anlatıcı ağrısının geçtiğini fark eder. Evham gibi sıradan bir insanı duyguyu konu alan “Apandisit” öyküsü modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütünü sağlamaktadır.

Tanzimat Dönemi'nden günümüze değin kısa öykü türünde en çok ele alınan konuların başında aşk ve evlilik gelir. Her yazar aşk ve evliliği bakış açılarına göre işleyerek birer

öykü oluşturmuştur. Ömer Seyfettin'in aşk ve evliliğe bakış ise kendisinden önceki yazardan farklıdır. Servet-i Fünun Dönemi'nde yazarlar romantik bir dille çoğu zaman trajik sonla biten hastalıklı aşk öyküleri kaleme alırken Ömer Seyfettin ironik diliyle öykülerinin bir kısmında marazi aşk duygusu ile alay eder, öykülerde aşk ve evlilik konuları alaya alınır (Nemrutlu, 2012, s. 44).

Ömer Seyfettin'in "Nişanlılar" başlıklı öyküsü aşk ve evlilik konularını ele alan bir kısa öyküdür. Öyküde aşka inanan, en büyük isteği aşk romanı yazmak olan bir anlatıcı başkişi karşımıza çıkar. Yıllar önce öpüşürken gördüğü genç bir çiftin hiç ayrılmayıp yıllar içinde büyümelerine uzaktan şahit olan anlatıcı onlarla ilgili bir aşk romanı yazmayı arzular. Anlatıcı, Camsap adlı arkadaşıyla yürürken yine o çifti görür ve arkadaşına bu çiftin evliliğin aşkın mezarı olduğu sözünü yalancı çıkardığından bahseder. Çifti tanıyan Camsap ise anlatıcıya gerçekleri anlatır; Başkişinin evli sandığı çift aslında nişanlıdır, erkek parasız olduğundan kızın zengin babası yıllardır evliliğe razı gelmemiştir. Camsap, erkeğin para için bir işe girmek yerine kızın babasını ölümünü beklemesine hak verirken başkişi hayal kırıklıyla gerçek kişileri roman kahramanı olarak ele almanın yanlışlığını düşünür.

"Nişanlılar" öyküsü edebiyatta yıllardır işlenen aşk ve evlilik gibi artık sıradanlaşan iki konuyu farklı bir yaklaşımla ele almasıyla dikkat çeker. "Öykünün anlatıcı başkişi, romantik edebi eserlerde sıklıkla okuduğu aşka ve evliliğin aşka zarar vermediğine olan inancını gerçek yaşamdan örneklerle kanıtlamak ister; on beş yıldır uzaktan izlediği, birbirinden hiç ayrılmayan bir çifti örnek gösterir. Ancak öykünün sonunda aslında evli olmayan çiftten erkeğin iş bulup evlenmek yerine kız babasının paralarına sahip olmak için sevgilisini yıllardır beklettiği gerçeği ortaya çıkar. Yazar aşk ve evliliğe olan inancı kanıtlamak için sunulan örnek çiftin aslında ne evli ne de âşık olduklarını göstererek ironik bir yaklaşım sergiler. Aşk ve evlilik konularını farklı bir bakış açısıyla işleyen "Nişanlılar" öyküsü modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütüne uygundur.

Türk edebiyatında sıradan ve basit konulara yönelme Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* öykü kitabıyla başladıktan sonra asıl gelişmesini Memduh Şevket Esenal aracılığıyla gerçekleştirir. Memduh Şevket özellikle 1921 yılından sonra kaleme aldığı

kısa öykülerinde evlilik, aile, kadın-erkek ilişkileri gibi konuları işlerken incir çekirdeğini doldurmayacak kadar küçük, sıradan ve önemsiz olay ve durumlara odaklanır. Tunç, edebiyatımızın neşeli ve ince kalemi olarak tanımladığı Memduh Şevket'in öykülerinde konu seçimini şöyle anlatır:

Akıldan geçen bir fikir, basit bir inat, önemsiz görünen bir olay insan ruhunda büyük olaylardan fazla etki yapabilir ve MŞE bunu anlatırken, şaşılacak şekilde anlamlandırır. (...) Büyük olaylar kadar, “hiç”ler de MŞE için hikâye konusudur. Hiçten hikâye yazabilir ve bunlar pekâlâ çok iyi hikâyeler olabilir (Tunç, 2000, s. 192).

Edebiyatımızda durum öykücülüğünün ilk örneklerini veren Memduh Şevket Esendal kaleme aldığı üç yüze yakın öykünün birçoğunda olaydan ziyade durum ve kesitlere odaklanmıştır. Memduh Şevket'in Türk kısa öykücülüğüne katkısı Çehov'un dünya öykücülüğüne katkısıyla ile benzerlik gösterir. Çehov gibi Memduh Şevket de incir çekirdeği doldurmayacak konulardan öykü oluşturabilme yeteneğine sahiptir Çehov gibi Memduh Şevket de yeni bir öykücülük tarzının temsilcisi olmuştur. Yazarın öykülerinde kimi zaman yalnızca bir küçük bir durum tasviri, kimi zaman bir konuşma veya tartışmayla karşılaşırız.

Memduh Şevket Esendal'ın “Mebus Olursa” başlıklı öyküsü bir çayhanede sohbet eden insanların konuşmalarından ibarettir. Öykü, Mustafa Hilmi Bey'in Sabri Bey'e mebus olursa ne yapacağını sormasıyla başlar. Sabri Bey memurlar için bir nizamname yapmak ister. Çevresindekiler ise hükümetin ve meclisin bu nizamnameye izin vermeyeceklerini belirtir. Mustafa Hilmi Bey'e göre nizamname kabul edilse bile mevcut hükümet düştüğünde yeni gelecek hükümetin kanunları bozacaktır. Sabri Bey'e bakan olduğu takdirde ne yapacağı sorulur; Sabri Bey bakan olursa büyük adam sayılacağı için çevresindekilerle artık münasebet kurmayacağını belirtir. Mustafa Hilmi Bey, Sabri Bey'i bakanlığa dair hiçbir şey bilmemekle itham eder. Sabri Bey, sarıklı bir hocaya mebus olduğu takdirde ne yapacağını sorar. Hoca geçen mecliste mebus tayin edildiğini söyler.

Kısa öykü türünde çoğunlukla bireysel konuların işlendiği bilinen bir gerçek olmakla birlikte toplumsal konuların hiç bulunmadığını söylemek yanlıştır. Kısa öykülerde savaş, katliam veya doğal afet gibi büyük toplumsal olaylar yerine toplumdaki aksaklıklardan bahseden küçük ve sıradan olaylar konu seçilebilir. Memduh Şevket kısa öykülerinde

hem bireysel hem de toplumsal konulara yer verir. Memduh Şevket'te toplumsal konular sert ve ağır söylemlerden ziyade tatlı eleştiriler içerir. Onun öykülerinde kötü ve negatif ağır eleştirilerden ziyade ironi içeren pozitif eleştiriler söz konusudur. Yazarın bu tercihinde karamsar metinlerinden hoşlanmaması yer alır;

Ben insanlara yaşamak için ümit, kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım. İnsanları yoğrulmuş mutfak paçavrasına çeviren ve yeise düşüren yazılardan hoşlanmam (...) insanların içinde umut olmalı. Yaşama umudu, neşe vermeli insana okudukları (Arisoy, 1953, s. 10-11).

Memduh Şevket, “Mebus Olursa” başlıklı öyküsü ile farklı birkaç öyküsünde daha mevcut bürokrasinin yanlış yönlerini yumuşak bir dille eleştirmiştir. “Mebus Olursa”da mevcut bürokrasi sisteminin millet yerine hükümet odaklı olması, bakanların komisyon almayı alışkanlık haline getirmesi ve bürokrasiden anlamayan insanların mebus olup kanun maddelerini oylaması gibi yanlışlıklar bir çayhanede bulunan insanların konuşmaları aracılığıyla yansıtılır. “Mebus Olursa” öyküsünde karşımıza çıkan bürokrasi eleştirileri modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütünü karşılamaktadır.

Pek çok kişi için hiçbir anlam ifade etmeyen önemsiz olay ve durumlar, Memduh Şevket'e göre bir öyküye konu oluşturabilir. Onun bu düşüncesi kısa öykü türünün konu seçimiyle eşleşmektedir. Yazarın hiçlerden konu üretmesine örnek metinlerden biri “Gençlik” öyküsüdür. Gençlik” öyküsü büyük bir köşkteki bir öğleden sonrasını ele alır. Öğle yemeğinden sonra aile üyeleri farklı etkinlikler yapmak üzere dağılır; büyük hanım uyuklarken kızı Hayriye kendisi ve kocasına ait kıyafetleri ütölemektedir. Hayriye Hanım ütölediklerini sıralarken kocasını hatırlayıp nerede olduğunu aramaya başlar; kanepede uyuduğunu fark eder.

Hayriye Hanım kocasının rahatsız yattığını düşünerek yastık vermek ister ancak yastığın yerini bulamayıp büyük hanıma sorar. Büyük hanım ise hem uyandırılmasına hem kızının kocasını şımartmasına öfkelenir. Hayriye Hanım yastığı kocasının başına koyup koymamak konusunda kararsızlık yaşarken kocası uyanır. Kocasını başını yastık yerine Hayriye Hanım'ın dizlerine koyar. Genç ve güzel bir kadın olan Hayriye'nin kocasının kanepede uyuyakaldığını gördükten sonraki hal ve davranışları öyküyü meydana getirir; gerçek yaşamda birçok kadına göre kocasının uyuklamasının hiçbir önemi yoktur.

Hayriye Hanım ise kocasının uyuklamasını gülümseyerek izledikten sonra yastık getirmeye karar verir; “*Ne kadar da rahatsız yatıyor, başını kaldırıp bir yastık koysam!*” (Esendal, 1965, s.97).

Hayriye Hanım’ın yastık getirme süreci, aslında çok basit olan bir eylemin öyküye dönüştürülmüş halidir; yataktaki yastıkları büyük ve kalın oldukları gerekçesiyle beğenmez, ince bir yüz yastığı bulmak için annesinin odasını arar ancak bulamaz. Hayriye Hanım kocasına yastık bulabilmek için uyuyan annesini dahi uyandırır. Annesi Hayriye’yi önce köşedeki odaya, sonra da evin yardımcısı Kevser’e yönlendirir. Hayriye yastığa ulaşır ancak bu sefer de kocasını uyandırmadan nasıl başına koyacağını bilemez. Kocasının alnındaki teri görüp hastalandığından endişe eder. Hayriye yastığı koyamadan kocası uyanır. “Gençlik” öyküsü, günlük hayatta her zaman karşılaşılabilecek sıradan ve küçük eylemi ele aldığı için modern kısa öykünün sıradan konu ölçütüne uygundur.

Memduh Şevket basit ve önemsiz konulu kısa öykülerle edebi modernizmin gerçekleşmesine önemli katkılar sağlar ancak edebiyat tarihlerinde modern Türk kısa öykücülüğünü başlatan yazar olarak Sait Faik’in ismi verilir. Memduh Şevket ve Sait Faik hem öykücülüğü bir meslek olarak sahiplenmeleri hem de büyük olaylar yerine sıradan ve basit konulara yönelmeleriyle birbirlerine benzetilir. Her iki yazarın öykü anlayışlarının benzerliği olduğu gibi ayrıştığı noktalar da söz konusudur. Sait Faik’in öykülerini Memduh Şevket’in öyküleri üzerine kurduğunu düşünen Mert’e göre iki yazar zanaatkarlığa bakış ve anlatıcı noktalarında birbirinden ayrılır. Sait Faik, Memduh Şevket’ten farklı olarak zanaatkârlığın yabancılaşmamış emeğine hayran kalır. Ayrıca Sait Faik kullandığı ben anlatıcı ile öykülerini bir yerden başka bir yere atlatırken biçimce de özgürleşmiştir (Mert, 2004, s. 68).

Geçmişte bir arada ele alınmamış Memduh Şevket ve Sait Faik günümüzdeki öykü çalışmalarında neredeyse birbirinden ayrı değerlendirilemez. İki yazar arasındaki temel ayrımı şöyle açıklayabiliriz; Memduh Şevket sıradan olanı yüceltmekten güç alırken Sait Faik sıradan konuları sıra dışı biçimlerle anlatırken mevcut öykü anlayışını kökten değişikliğe uğratır. Memduh Şevket’in değerinin öykülerini kaleme aldığı yıllardan çok

sonraları anlaşılmasının temelinde Sait Faik'in öykü türünde yarattığı devrimle ilişkilendirilebilir (Gümüş, 2008, s.14).

Memduh Şevket'in öykülerinde de edebi modernizmin çeşitli yansımalarıyla karşılaşırız ancak Memduh Şevket'in kendisinden sonra gelen modern kısa öykü yazarları üzerinde geniş çaplı bir etkisi olmaz. Oysa Sait Faik bireysel ile toplumsalı, gerçek ile hayali, estetik ile etiği bir arada eriterek birleştiren tek yazar olduğu için 1950'li yıllardan günümüze değin yüzlerce modern öykü yazarını etkisi altına almıştır. 1950 kuşağı öykücülerinden biri olan Ferit Edgü, 1950 kuşağı öykücülerinin değişkenlik göstermekle birlikte az veya çok Sait Faik'ten mutlaka etkilenmiş olduğuna inanır; “*Dostoyevski'nin 'Hepimiz Gogol'un Palto'sundan geliyoruz', dediği gibi ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da, Sait Faik'ten geliyoruz.*” (1997, s. 27).

Sait Faik iki yüzden fazla öyküsünde ele aldığı sıradan ve basit konularla, kısa öykü türünün sıradan konulara yönelme ölçütünü sağlamaktadır. Yazar bir okuyucusunun yazdığı mektubu cevaplarırken öykülerinde sıradan ve basit konuları ele alma sebebinden bahseder;

Müthiş vakalar dünya yüzünde ve insan hayatında mütemadiyen tekerrür etmez gibi geliyor bana; ama pekâlâ herhangi bir ufacık vakanın bir insan hayatında, bir insan üzerinde tesir yapabileceği merakımı çekiyor. Mesela bir erkek bir genç kızı seviyor diyelim. Bu kız birdenbire nişanlanıyor. Benim için mühim bir hadise... (Abasıyanık, 2011, s.104).

Sait Faik büyük ve ehemmiyetli olayların insan yaşamında her zaman gerçekleşmeyeceğine inanır; oysa küçük ve önemsiz olaylar sürekli olarak gerçekleşirken insan yaşamı üzerinde çeşitli etkileri de olur. Yazarın öykülerinde doğum, ölüm ve evlilik gibi keskin olaylar yerine platonik aşklar veya ayrılıkla sonuçlanan ilişkiler karşımıza çıkar. Sait Faik'in kısa öykü türüne uygun olan öykü anlayışıyla ilgili teorik yazıları mevcut değildir, onun öykü anlayışını arkadaşlarına veya okuyucularına yazdığı sınırlı sayıdaki mektuplardan ve daha önemlisi öykülerinden okuyabiliriz.

Yazarın *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954) kitabındaki “Eftalikusun Kahvesi” başlıklı öyküsünde, öykü anlayışına ve öykülerindeki konu seçimine dair pek çok ipucu buluruz. Öyküde yazar olmaya hevesli bir genç, bir kahvehanede anlatıcı yazar konumundaki Sait

Faik ile bir konuşma gerçekleştirir. Yazar adayı genç adam, anlatıcının öykülerini överken anlatıcı kahvehanedeki kör bir adamla ilgili çeşitli çıkarımlarda bulunmaktadır. Genç adam Sait Faik’e öykülerini nasıl yazdığını sorar. Sait Faik ise öykü yazmayı pek bilmediğini söyledikten sonra içinden öykülerindeki konu seçiminden bahseder;

yarın incir çekirdeği doldurmayacak mevzuları yazan bir hikâyecinin iyi bir hikâyeci olmadığını yazacağına göre, bilmem hikâyem oldu mu? Olmadıysa ne yapalım? Bizim hikâye anlayışımız da böyle efendim (Abasıyanık, 1954, s.73).

Sait Faik “Eftalikusun Kahvesi” öyküsünde, öykü anlayışını incir çekirdeğini doldurmayacak şekilde önemsiz ve basit konuları yazmak olarak açıklarken eleştirmenlerin böyle konularda yazarların iyi öykücü olarak görmediğiyle ilgili sitemde bulunur ancak eleştirmenlerin onun iyi bir yazar olmadığı eleştirileri Sait Faik için herhangi bir sorun teşkil etmez. Yazar öyküsünün son cümlesinde eleştiriler yüzünden öykü anlayışını değiştirmeyeceğini açıkça dile getirmiştir.

Sait Faik’in öykülerinde ele aldığı konuların başında küçük insanlara dair sorunlar vardır; öykülerin pek çoğunda işsizlik ve parasızlık gibi ekonomik sorunlar, köylerden kentlere göçenlerin sorunları, balıkçı ve esnaflara dair sorunları ele almıştır. Sait Faik öykülerinde küçük insanların sorunlarından sonra en çok sevgi ve yalnızlık temalarını işler. Yazar dil, din, ırk, yaş ayırt etmeden bütün insanlara, diğer canlılara ve doğaya karşı beslediği sevgiyi öykülerine de yansıtmıştır. Sait Faik’in özellikle son dönem öykülerinde gözlemlenen yalnızlık teması ise insanlardan kaçarak yalnız kalma isteği, özlem, huzursuzluk ve hayale sığınma gibi farklı kılıklara bürünmüş şekilde karşımıza çıkar.

Sait Faik Abasıyanık’ın “Bacakları Olsaydı” başlıklı öyküsü, yazar için vazgeçilmez olan küçük insan öykülerinden biridir. Öykü, anlatıcı yazarın İstanbul’un Yüksekaldırım adlı semtini sevdiğini belirtmesiyle başlar. Anlatıcı yazar Yüksekaldırım ve Alageyik sokağından bahsettikten sonra yokuşun tam ortasında oturan takma ayaklı bir dilenciye gözlemlemeye koyulur. Anlatıcı yazar, takma ayaklı dilencinin bacakları olsaydı neler yapacağını düşünür; dilenci bacakları olsaydı koşacak, kahvehanede oyun oynayan birine tekme atacak, Ahmet efendiye sağlam bacağını gösterip iş verir misin diye soracak, Süleymaniye’de cami avlusunda iki bacağını altına alıp sigara içecek, yüzüne garip bakan kızın önünde top oynayacaktır.

“Bacakları Olsaydı” öyküsü hayal – gerçek çatışması üzerine kurulmuştur. Anlatıcı yazarın dilenciyle ilgili kurduğu hayallerin hiçbirinin doğru olmadığı boyacının söyledikleri aracılığıyla ortaya çıkar. Anlatıcı yazarın dilenci hakkındaki düşündükleri ile gerçekleri birbirinden çok farklıdır; dilenci sabahtan öğlene kadar orada sallanır durur, öğleden sonra ise evinde dinlenir. Güzel bir Yahudi kadınla evlidir, birlikte içip sinemaya giderler. Dilencinin dilenmediği zamanlarda kullandığı kaliteli yapılmış topallatmayan bir takma bacağı daha vardır.

Sait Faik’in “Bacakları Olsaydı” öyküsü, küçük insanların sorunlarını yansıttığı öykülerinden biridir. Öykü bir dilencinin yaşamından olağan bir kesit sunduğu için kısa öykü türünün sıradan ve basit konuları ele alma ölçütünü sağlamaktadır. Öykünün anlatıcı yazarı sokaklarda dilenerek geçinmeye çalışan ve tek bacağı olmayan bir küçük insanı gözlemlerken sevgi temasını da yansıttığı görülür. Sait Faik anlatıcı yazar aracılığıyla dilenciye öykü boyunca sevgi ve iyi niyetle yaklaşmıştır. Anlatıcı yazar pek çok insanın küçümseyip alay ettiği dilencilerden birini gözlemlerken küçümsemediği aksine sevgi hissiyle yüceltmeye çalıştığı görülür; dilenciye cesur ve yiğit anlamlarına gelen levent sözcüğüyle betimlediği gözlerden kaçmamalıdır.

Sait Faik *Lüzumsuz Adam* (1948) kitabından sonra sırasıyla *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1952) ve *Son Kuşlar* (1952) adlı öykü kitaplarını yayımlar. Yazarın kısa öyküden uzaklaşarak uzun öykü türüne yöneldiği görülür. Sait Faik’te edebi türler arasındaki sınırlar keskin değildir; birbirleriyle bağlantılı uzun öykülerin aynı kitapta yer alması roman türünü anımsatır. Sait Faik hayatta iken yayımlandığı son kitabı olan *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954) başlıklı öykü kitabı ise hem yazarın öykücülük anlayışı içinde hem de Türk kısa öykü tarihi açısından farklı bir konumdadır.

Sait Faik öykücüğünün zirve noktası olarak kabul edilen ve Türk öykücülük tarihinde klasikleşen kısa öykülerin birçoğunu barındıran (Tosun, 2018, s.450) *Alemdağda Var Bir Yılan* öykü kitabı, başlık seçiminden öykülerin kuruluş biçimi ve tekniğine değin bütün yönleriyle öncekilerinden ayrılır. Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerinin yayımlandığı

Varlık Yayınevi'nin kurucusu Yaşar Nabi Nayır, yazarla ilgili kaleme aldığı bir yazısında *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının yayımlanma sürecinden bahsetmiştir. Sait Faik, Yaşar Nabi ile kitabın başlığının, kitaptaki ilk öykü olan “Öyle Bir Hikâye” olması konusunda fikir birliğine vardıktan sonra vazgeçerek başlığın *Alemdağda Var Bir Yılan* olmasında ısrar eder. Yaşar Nabi ise yanlış anlama sonucu ilk baskıyı *Alemdağında Var Bir Yılan* şeklinde yayımlar (1954, s.8). Kitabın 1957’de gerçekleşen ikinci baskısında ‘-ın’ eki kaldırılarak hata giderilir.

Sait Faik öykü kitaplarının başlıklarını tek bir sözcükten veya iki sözcükten oluşan tamlamalardan seçer; öykü başlıkları kolay söylenen, kısa ve yalın isimlerden oluşur. Yazarın son öykü kitabının başlığı ise dört sözcüklük devrik bir cümledir. Doğayla ilişkisi açıkça görülen öykü başlığı simgesel bir his verir; başlığa ismini veren “Alemdağda Var Bir Yılan” başlıklı üçüncü öykü okunduğunda “Alemdağ” ve “yılan” sözcüklerinin birer imge olduğu fark edilir. Türk öykücülüğünde Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabıyla ilk adımı atılan modernizm *Alemdağda Var Bir Yılan* ile batılı modern kısa öykü örnekleri seviyesine ulaşır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki öyküleri öncekilerden ayıran birtakım nitelikler söz konusudur; *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öykülerde daha öncekilerde görmediğimiz, edebi modernizmin yansımalarından biri olan gerçeküstü unsurlarla karşılaşırız. Öykülerin nerdeyse hepsinde akıldışılık ve bilinçaltı gibi kavramlar karşımıza çıkar; öyküler çok boyutlu ve parçalı yapılarıyla Türk edebiyatındaki modern kısa öykünün gerçek anlamdaki ilk örneklerini oluşturur. Memduh Şevket’in öykülerinde kırılmaya başlayan klasik öykü çizgisi Sait Faik’in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküleriyle birlikte başka bir boyut kazanır.

Sait Faik’in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki 1953 – 1954 yılları arasında kaleme aldığı on yedi öykü büyük ve görkemli olaylar yerine küçük ve sıradan kesitleri ele almaktadır. Kitabın “Öyle Bir Hikâye”⁴⁹ başlıklı ilk öyküsü başlığından içerik ve

⁴⁹ Oyuncu ve yönetmen Savaş Dinçel, “Öyle Bir Hikâye” başlığından yola çıkarak Sait Faik öykülerini oyunlaştırarak “Meraklısı İçin Öyle Bir Hikâye” başlığında sahneye uyarlamıştır. Oyun, 1997-1999 dönemleri arasında Bursa’da, 2013-2024 dönemleri arasında Ankara’da, 2019-2024 dönemleri arasında İstanbul’da sahnelenmiştir.

biçimine değin pek çok yönden önceki öykülerden farklıdır. Sait Faik öyküsünü taslak olarak yazdıktan sonra yeni basılacak kitabına ilk öykü olarak seçmiş ancak başlığına karar vermemiştir. Öykünün başlık seçiminin tartışmalı bir geçmişi vardır. Yaşar Nabi başlık seçimini şöyle anlatır;

(...) kitabın ilk hikâyesini müsvedde halinde daha yeni getirmişti ve buna bir ad da yakıştıramamıştı. Madem ki ad bulamadın, ‘Öyle Bir Hikâye’ diyelim, dedim. ‘Öyle’ mi yoksa ‘Böyle’ mi demenin daha uygun olacağı üzerinde konuştuk ve ‘Öyle Bir Hikâye’ adının hem hikâyeye hem de kitaba uygun geleceğinde mutabık kaldık (Nayır, 1954, s. 8).

Sait Faik yayımlayacağı öykü kitabının başlığının “Öyle Bir Hikâye” olması konusunda Yaşar Nabi ile hemfikir olmasına rağmen kısa bir zaman sonra düşüncesinden vazgeçerek kitabın başlığını üçüncü öykü olan *Alemdağda Var Bir Yılan* (ilk basım *Alemdağında Var Bir Yılan*) olarak değiştirmiştir. Öykü isimleri konusunda hassas olan Sait Faik “Öyle Bir Hikâye” isminden de memnun olmayıp öyküyü ilk basımından iki ay sonra *Panorama* dergisinin Mayıs 1954 tarihli ilk sayısına “Yağmurlu Hikâye” başlığıyla yayımladığı gözlemlenir; yazar “Öyle Bir Hikâye” başlığının öykünün içeriğini tam karşılamadığını düşündüğü için “Yağmurlu Hikâye” başlığıyla değiştirmiş olması muhtemeldir.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün ‘öyle’ ve ‘hikâye’ sözcükleri üzerinde durulmalıdır. 1930’ların sonlarında dilimizi Türkçeleştirme çabaları sırasında Ataç aracılığıyla ortaya atılan hikâye yerine öykü terimi yerleştirme girişimleri başlık seçiminde görmezden gelinmiştir; Sait Faik ve Yaşar Nabi’nin öykü yerine hikâye terimini tercih eder. Günümüzde ise hikâye ve öykü terimleri arasında ayırım yapmak isteyenler Sait Faik’i bir dönüm noktası olarak görür; Türk Edebiyatında hikâye olarak ortaya çıkan türün Sait Faik’ten sonra değişerek öyküye dönüştüğüne inanılır. Ancak bu ayırım nesnel bir ölçüte dayanmamaktadır. Sait Faik’in kendisi de kaleme aldığı metinlerde öykü yerine hikâye terimini kullanmıştır.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün başlığındaki ‘ona benzer’ ve ‘onun gibi’ anlamlarına gelen öyle sıfatı çoğu zaman ayırt edici ve farklı bir özelliği bulunmayan alışıldık, sıradan kavramları nitelemek için kullanılır. Sait Faik’in metin başlığındaki öyle sıfatından yola çıkarak öykünün diğerlerine benzediği ve sıradan olduğu tahmin edilir ancak öykü okunduğunda tahminlerin yanlış olduğunun bilincine varılır; “Öyle Bir Hikâye” öyküsü

içerikle birlikte özellikle biçim bakımından yeni ve modern bir kısa öykü olarak karşımıza çıkar.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsü anlatıcı başkişinin bir gece vakti İstanbul sokaklarında dolaşmasından ibarettir; bir otomobile atlayarak Atikali’ye giden anlatıcı başkişi yağmur altında sokaklarda yürürken dostunu öldüren Hidayet’le, Fatih Parkı’nda ıslak zemine oturan bir adamla ve Atatürk Köprüsü’nde çok içtiği için öğüren bir delikanlıyla karşılaşır. Anlatıcı başkişi Panco’nun evinin önüne gidip karşılaştığı insanları anlattıktan sonra Bomonti’ye giden bir otomobile atlayarak öyküyü bitirir. “Öyle Bir Hikâye” bir yol öyküsüdür; Türk edebiyatının yanı sıra bütün dünya edebiyatlarında karşımıza çıkan yol öykülerinin çoğunda olduğu gibi bu öyküde de kurmaca yazar öyküsünün başkişisini dışarı çıkartarak farklı kişilerle karşılaşmasını sağlayarak öykünün temasının oluşmasına yardımcı olur (Mengi, 2021, s.339). Sait Faik, ismini vermediği bir anlatıcı başkişiyi sinemadan çıktıktan sonra evine gitmek yerine Atikali sokaklarında gezdirip farklı insanlarla karşılaştırarak bir yol öyküsü kurgulamış olur.

Anlatıcı başkişinin karşılaştığı insanlar, Sait Faik’in okuyucu üzerinde uyandırmak istediği yalnızlık hissini pekiştirir. Yazar *Lüzumsuz Adam* kitabıyla yöneldiği yalnızlık temasını *Alemdağda Var Bir Yılan* ile zirveye çıkarır; “Öyle Bir Hikâye”nin de dahil olduğu bütün öykülerde yalnızlık teması vardır. Sait Faik’in yaşamından eserlerine değin her alanda gözlemlenen yalnızlık hissi yazar hakkında kaleme alınan çalışmalarda da ele alınır. Esmergül’ün “Bir Sait Faik Abasıyanık Romanı” notuyla yayımladığı *Yalnız Hatta Yapayalnız* (2018) çalışması başlığından da anlaşılacağı üzere bütünüyle yazarın yalnızlık duygusuna odaklanmaktadır.

Yalnızlık modernizm akımının beraberinde getirdiği en önemli temalardan biridir; huzursuz bireyin içinde yaşadığı toplum ve çevreden uzaklaşarak kendi içine kapanması yalnızlık duygusunun temel sebebidir. Modern bireyin yalnızlık hissi en iyi kısa öykü ile ifade edilir. O’Connor, romanda nadir görülen insan yalnızlığına dair duyulan yoğun farkındalığın kısa öykü türünün en karakteristik özelliği olduğunu düşünür (1963, s.19). Kısa öykü, kısa hacmi ve durağan yapısıyla diğer türlere kıyasla yalnızlık temasını

başarıyla yansıtmaktadır; Katherine Mansfield, James Joyce ve Virginia Woolf gibi modern yazarların kısa öykülerinde de yalnızlık temasıyla sıklıkla karşılaşırız.

Sait Faik'in öykülerindeki yalnızlık teması ise modernizm hareketiyle gelen modern bireyin çektiği yalnızlık hissinden ziyade yazarın kendi mizaç yapısıyla ilişkilidir. Yaşamı boyunca kalabalıklar içinde yalnız olan Sait Faik'in iç dünyasına tatmin edilemeyen bir yalnızlık hâkimdir. Yazarın hassas mizacı ile çocukluğu, eğitim hayatı ve yakın çevresi birleşerek yalnızlık duygusunu şekillendirir. Sait Faik'teki yalnızlık hissi bütün öykülerindeki temel gücü oluşturur. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" başlıklı ikinci öyküsü, yalnızca yazarın yalnızlık hissine odaklanmıştır. "Öyle Bir Hikâye" öyküsündeki anlatıcı başkışı ise tek başına yaşamının getirdiği yoğun bir yalnızlık duygusuna sahiptir;

Şişli'de Bomonti durağından yüz adım yürüsem evime varır, iki yorganlı yatağımın çukuruna büzülür, dostum Panco'yu düşünürüm. Şimdilik başka kimsem yok. İstanbul adalarının birinde hasta anam yatar döşeginde. Kara köpeğim de karyolasının altında onu ve beni bekler (Abasıyanık, 1954, s.3).

Annesi ve köpeği İstanbul'daki adaların birinde olan anlatıcının tek arkadaşı Panco'dur. Anlatıcı başkışı evinde kendisini bekleyen hiç kimse olmadığı için sinemadan çıktıktan sonra evine gitmek istemez; geceye ve yağmura rağmen yürüyerek yalnızlık hissinden kurtulmaya çalışır ancak başarıya ulaşamaz. "*Evet, yağmurun, yalnızlığın, Atikali'nin hakkı var: Uzaklaştıkça anamı, Panco'yu, köpeğim Arap'ı daha çok özliyorum*" (Abasıyanık, 1954, s.3). Atikali sokaklarında gezerken karşılaştığı kişiler anlatıcının yalnızlık duygusunun giderek büyümesine yol açar.

Sait Faik'in "Öyle Bir Hikâye" başlıklı metni yalnızlık teması çevresinde kurgulanan bir yol öyküsü olup modern kısa öykünün sıradan konu ölçütünü sağlamaktadır. Öykünün başkışısının yalnızlık hissiyle sokaklarda gezmesi günlük hayatta karşılaşılabilecek sıradanlıktadır. Öykünün içeriği sıradanlık ölçütünü sağlar ancak yalnızlık duygusunun anlatılış biçimi sıradan değildir. Öyküde sıra dışı olarak nitelendirilebilecek çeşitli gerçeküstü öğeler söz konusudur ancak bu öğeler öykünün sıradan bir konuyu ele aldığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Türk öykücülüğünde Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık ile yaygınlaşan incir çekirdeğini doldurmayan sıradan ve basit konular pek çok öykücü tarafından ele alınmaya devam eder. Sait Faik Abasıyanık'ın son dönem öykülerinde toplumdan kopuk karamsar ruh halinin getirdiği yalnızlık ve kaçış izlekleri 1950'lerin ikinci yarısından sonra farklı yaklaşımlarla gelişerek yeni kısa öykü konularına kapı aralar. Vüs'at O. Bener *Dost* (1952) başlıklı ilk öykü kitabında çeşitli sebeplerle taşrada sıkışan modern insanın iç dünyalarından kısa anları öykü metinlerine konu alırken *Yaşamaz* (1957) başlıklı ikinci kitabında iç sıkıntının yerini yabancılığa bıraktığı gözlemlenir.

Yaşamaz kitabındaki on beş öykünün çoğunda farklı olay örgüleriyle birlikte benzer bir yabancılığa gözlemlenir. "İlki" başlıklı öyküde yatılı askeri okuldan evine dönen 14-15 yaşlarındaki bir erkek çocuğun ailesiyle olan ilişkisi konu alınır. Sıradan bir aile öyküsü olarak okunabilecek metin modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütüne uygundur. "İlki" öyküsünün "*bütün edebiyatımızın en güzel, en has, en etkileyici ve usta işi ürünleri arasında*" (Gümüüş, 2008, s.88) görülmesi yazarın çocuğun ailesiyle olan ilişkisini yabancılığa izleği altında sunmasından kaynaklanır. Sait Faik'in pek çok öyküsünde farklı konularla birlikte etkisini hissettiren yalnızlık Vüs'at O. Bener'in "İlki" öyküsünde yabancılığa dönüşür. "İlki" öyküsünün anlatıcı başkışısı şehrin sokaklarından evinin kapısındaki tokmağa, babasının ellerinden kardeşiyle uyuduğu odaya değin insan, mekân veya eşya ayırt etmeksizin yabancılığa hissettirir.

Batı öykücülüğünde sıklıkla konu alınan yabancılığa 1950'lerin ikinci yarısından sonra bir aydının topluma veya bir erkeğin sevgilisine yabancılığası gibi farklı şekillerde işlenmiştir. Vüs'at O. Bener ise "İlki" öyküsünde yatılı okula giden genç bir çocuğun evine geri döndüğünde ailesine hissettiği yabancılığayı yansıtarak evrensel bir yabancılığa odaklanır. Hickman'a göre ergen yabancılığasını konu alan "İlki" öyküsü ile James Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man/ Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* başlıklı geniş hacimli romanın bir kısmıyla konu benzerliği vardır. Her iki metinde de ergen yaşta erkek çocuklar ailelerinden ayrılarak yatılı okulda kalmıştır (Hickman, 1977, s. 225).

Vüs'at O. Bener öykü dünyasını günlük yaşamın sıradanlığı içinde kurar. Türk toplumunda ve diğer toplumlarda büyük şehirlere okumaya giderek ailesinden ayrı kalan pek çok çocuk vardır; “İlki” öyküsünün ele aldığı konusu da günlük yaşamda karşılaşılabilecek sıradanlığa uygundur. Çocuğun askeri okulda yaşadığı çeşitli olağanüstü olayların değil de okul dönüşünde ailesi ve çevresine karşı hissettiği yabancılaşma duygusunun öyküye konu alınması modern kısa öykü türünün gereğidir. Modern bir yazar olan Bener kişisel yaşamından yola çıkarak otobiyografik unsurlarla kurguladığı “İlki” öyküsünde sıradan bir olayın uyandırdığı hisleri konu edinerek modern kısa öykü türünün sıradan konu ölçütünü sağlamıştır.

ÖYKÜ ADI	Hayal kırıklığı	Sevgi	Evlilik	Hayal – gerçek çatışması	Yaşamın geçiciliği	Evham	Yalnızlık	Yabancılaşma
İlki								x
Öyle Bir Hikâye							x	
Bacakları Olsaydı				x				
Gençlik		x	x					
Mebus Olursa								
Nişanlılar			x					
Apandisit						x		
Tramvayda Gelirken					x			
Haber-i Meş’um		x	x					
Kediler	x							
Hiç	x							

Tablo 7: Konu Başlıkları

1950 – 1960 döneminde kaleme alınan kısa öykü örneklerinin sıradan ve basit konu ölçütünü karşıladığı tespit edilir. Nezihe Meriç kadın dünyasına yoğunlaştığı öykülerinde evlilik, aşk, yalnızlık, mutsuzluk ve özgürlük gibi sıradan konulara öznel bakış açısıyla yaklaşmıştır. Yazarın *Bozbulanık* (1953) kitabında ele aldığı öykü konular *Topal Koşma*

(1956) kitabında somuttan soyuta, konuşmalardan ruh çözümlemelerine, dış gerçeklerden iç gerçekliğe doğru bir gelişim çizgisi takip eder (Bezirci, 1980, s. 26).

Demir Özlü'nün varoluşçuluğun etkisindeki *Bunaltı* (1958) kitabındaki öykü konuları Türk öykücülüğünde pek çok tartışmayı beraberinde getirerek 'bunalım edebiyatı' adında yeni bir edebiyat ortaya çıkarmıştır.⁵⁰ 7 öyküden meydana gelen *Bunaltı* kitabında bunalım, sanrı, bağırsızlık, anlamsızlık ve cinsellik gibi varoluşçu konuları işleyen Özlü bunalımın temel sebebini dönemin koşullarıyla eşleştirmiştir; "*Kişiler bunaltılı tabii, çünkü ben de bunaltılıyım. İçinde yaşadığım koşulları, toplumun durumu bu bunaltının en büyük kaynağı*" (Bezirci, 1980, s. 263). Özlü gibi Ferit Edgü de *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki öykülerinde yalnızlık, yabancılaşma, kaçış gibi sıradan konuları ele almıştır. Onat Kutlar ise sıradan konuları sıra dışı şekilde anlattığı için 1950 kuşağı öykücüler arasında farklı bir konumdadır. Kutlar'da huzursuzluk, bekleyiş, ölüm, kaçış ve yalnızlık gibi sıradan konular fantastik ve büyülü gerçekçi bir yaklaşımla karşımıza çıkar.

3.4. EDİLGEN BİREY

20.yüzyılda farklı alanlarda etkisini hissettiren modernizm toplumu geriye iterek bireye odaklanır. Modern edebiyat metinlerinde de çoğu zaman toplumdan ziyade bireyin ön planda olduğu gözlemlenir; modern kısa öykü veya modern roman tür ayrımı yapmaksızın bireyi ele alır ancak modern romanın ilgilendiği birey ile modern kısa öykünün bireyi birbirinden farklıdır. Modern romancı kaleme aldığı metinde bireyi aktif olacağı çeşitli olaylar içine dahil eder.

Modern kısa öykü yazarı ise metninde bireyi çoğu zaman edilgen bir konumda tutar; öykü kahramanı ya herhangi bir olayla karşılaşmaz ya da yaşadığı sınırlı olaylar içinde edilgen bir rol üstlenir. Kısa öykünün edilgen bireyleri çoğu zaman gerçeklikleriyle ön plana

⁵⁰ Demir Özlü'nün *Bunaltı* öykü kitabı hakkında yapılan tartışmalarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.

Fethi Naci (1959). "Bunalan Genç Adamlar." *Pazar Postası*. Sayı 4, s.9-10.

Güngör, E. (1964). "Bunaltı Edebiyatı ve Türkiye." *Hisar*. Sayı 6, s. 7.

İlhan, A. (1959). "Bunaltı ve Ötesi." *Dost*. Cilt 5, Sayı 26, s. 33-36.

Özlü, D. (1962). "Bunalım Yazımını Savunu." *Yeni Ufuklar*. Sayı 127, s. 17-29.

Sakıp, Ö (1959). "Bunalan Genç Adamlar'ın Yanılgısı." *Pazar Postası*. Sayı 6, s.9.

çıkar; günlük yaşamın olağanlığı içinde herhangi bir önem arz etmeyen sıradan birey kısa öykü yazarı tarafından inandırıcılığı yüksek şekilde gerçekçi çizilir. Romanın aksine kısa öyküde bireyin iç dünyasının gerçekliği hakimdir; “*Roman, dış dünyanın maddi gerçekliğini yansıtmaya iddiasındayken, hikâye daha çok ben ile iç dünyanın gerçekliğiyle ilgilenir. Korkunun, sevincin, ayrılığı insan ruhu/ duygusu üzerinde bıraktığı etkileri anlatır (...) bilinçaltını yansıtır*” (Boynukara, 2006, s.63).

Güçlü ve mutlu kahramanların bulunmadığı modern kısa öyküde kahramanlar modern dünyanın yabancılaşan yalnız bireyleri arasından seçilir; öykülerde toplumun içinde yer almayıp dışlanan edilgen bireyler karşımıza çıkar. Kısa öykü çalışmalarının etki birliği, bütünlük ve yoğunluk gibi ölçütlere odaklandığı dönemde İrlandalı yazar ve çevirmen Frank O’Connor⁵¹ türün odaklandığı bireyler üzerinde durarak *The Lonely Voice: A Study of the Short Story /Yalnız Ses: Kısa Öykü Üzerine Bir İnceleme* (1963) başlıklı bir çalışma yayımlar; çalışmasının başlığı da kısa öykü türünün yalnız ve edilgen kişilerden yola çıkarak seçer. O’Connor kısa öykünün toplum tarafından dışlanan edilgen bireyleri “submerged population/ batık nüfus” terimini kullanır.

Poe’nun kısa öykü türünün ilk kuramsal yazılarını yayımladığı yıllarda Rus yazar Gogol *The Overcoat/Palto* başlıklı öyküsüyle bir devrim yaratarak sıradan küçük insanın edebiyata dahil olmasını sağlar. O’Connor, Gogol’ün öyküsünün Akaki Akakiyeviç isimli sıradan bir devlet memuru olan başkişisinden yola çıkarak öykü ile roman türlerinin ele aldığı kahramanlar ile okuyucunun bu kahramanlara yaklaşımları arasındaki fark üzerinde durur. Okuyucu bir roman metni okurken roman kişisiyle özdeşleşme ihtiyacı hisseder; bir roman metnindeki en az bir kişi okuyucunun bir yönünü temsil etmelidir. Okuyucunun roman kişisiyle özdeşleşme süreci, normallik kavramıyla ilişkilidir; roman kişileri normal toplum algısıyla ortaya çıkar.

Bir kısa öykü metninde ise okuyucunun özdeşleşme sağlayacağı bir öykü kişisine rastlanma olasılığı çok düşüktür. Kısa öykü türünde ne özdeşleşebilecek bir kişi ne de normal bir toplum vardır. Modern roman tartışmalarında karşılaştığımız ‘kahramansız

⁵¹ Frank O’Connor’un gerçek ismi Michael Francis O’Donovan’dır. Kütüphane görevlisi olan O’Donovan kaleme aldığı eserlerin işine zarar vermemesi için Frank O’Connor takma ismini kullanmıştır.

metin’ aslında kısa öykü türünde var olan bir kavramdır. Büyük ve önemli kahramanlarla ilgilenmeyen kısa öykü türü maddi veya manevi eksiklik yüzünden su altında kalmış batık nüfusun kişilerine odaklanır. Gogol’ün öykülerinde memur, Maupassant’ta fahişe, Çehov’da doktor ve öğretmen olan batık nüfus, dönemden döneme ve yazardan yazara değişiklik göstermekle birlikte temelde toplum dışına itilerek ötekileştirilen, edilgen bireylerden meydana gelir (O’Connor, 1963, s. 17-18).

Kısa öykünün ele aldığı bireylerin büyük kahramanlar veya idealize edilmiş üstün bireyler olmadığı, aksine toplumun dışına itilen kişi arasından seçildiği O’Connor’dan sonra pek çok eleştirmen ve yazar tarafından tekrarlanır; “*Kısa öykü kahramanlarının, çoğunlukla çocuklar, akıl hastaları, sakat kalmış boksörler, saçmalıklar yapan sokak serserileri, duyguları tükenmiş çiftler ve ölümcül iç yaralar almış savaş kahramanları olması rastlantı değildir*” (Neuse, 1990, s. 44). Ancak kısa öykü türünün yalnızca bu tip bireylere odaklandığı söylemek eksik bir yorum olur. Kısa öykü toplum dışına itilen normal insan standartları arasında sayılmayan bireylere odaklandığı kadar toplumdaki diğer kişilerden ayırt edici hiçbir özelliği bulunmayan sıradan bireyleri de ele alır; ne çok iyi ne çok kötü bir kişiliğe sahip maddi durumları ortalama olan kısa öykü örneklerinin sayısı da az değildir.

İster toplum dışına itilen anormal kişilerden isterse toplumu oluşturan sıradan kişilerden seçilsin, kısa öykü metinlerinde karşılaştığımız bireylerin ortak özelliği edilgen bir yapıya sahip olmalarıdır. Toplum düzeninde önemli ve aktif bir rolü olmayan edilgen kısa öykü bireyi kendi başına karar verme yetisine sahip olmadığı için çoğu zaman başkasının yönlendirmesiyle hareket eder. Pek çok roman metninin aksine kısa öykü metinlerinde bir durum veya olay karşısında mücadeleye girişen başkişiler bulunmaz. Kısa öykünün başkişileri çevresi tarafından haksızlığa uğramasına veya alay edilmesine rağmen hakkını arayacak güce sahip değildir.

Kısa öykü türünde edilgen birey ölçütü Çehov ile birlikte yaygınlık kazanır. Çehov’un kısa öykülerindeki birey Bowen’ın ‘subman’ terimiyle ifade ettiği alt insandır. “*Onun kahramanları alt insandır; o hayal kırıklığını, edilgenliği/ eylemsizliği, huzursuzluğu, boşluğu, boş hayalleri, mahcubiyeti veya sinsî gösterişçiliği öykülerinde somutlaştırır.*

Ruhun bu istenmeyen alt yaşamını sanatın etkileyici ışığına taşır (1947, s. 9). Çehov zeki ancak itaatkâr ve edilgen burjuvayı kısa öykülerinde tipleştirerek sunar. Yazar sanatın gücünü kullanarak konunun soylular tarafından reddedilmesine isyan ederek politik bir kaygı taşır. Çehov'un edilgen bireyleri, onun etkisinde öykü yazmaya başlayan birçok modern yazarı da etkisi altına alır. Modern kısa öyküyle başlayana sıradan ve edilgen küçük insana yönelme zamanla roman türünü de etkisi altında alır; kahramanlar yaratan geleneksel romanın aksine modern roman da modern kısa öyküyle benzer özelliklere sahip kurmaca kişilerini ele almaya başlar.

Sami Paşazade Sezai Türk edebiyatının ilk modern kısa öykü kitabı sayılan “*Küçük Şeyler*”deki öykülerde farklı olay örgüleri kullanarak birbirine benzeyen edilgen bireylere yer vermiştir. Yazarın “Hiç” başlıklı öyküsünün başkışisi, kısa öykü türünün edilgen birey ölçütüne tamamen uygundur. Adı bile belli olmayan başkışı öykünün giriş bölümünde annesi ve kız kardeşini geçindirebilmek için çok çalışmasına rağmen maddi durumlarını düzeltemeyen, zayıf ve hassas bünyesiyle girdiği hayat mücadelesini baştan kaybetmeye mahkûm biri olarak tasvir edilir; “(...) hayatın acılığını vaktinden evvel tattığı için uçları aşağıya doğru sarkmış, müteneffir bir ağzı, garip ve hazin bir surette arz ve tenvir ederdi. Mücadele-i hayat içine zırhsız, silâhsız, yani zayıf bir bünye, hassas bir gönül, sevdalı bir ruh ile girmişti” (Sezai, 1981, s.5).

Okulu bitirdiğinden beri farklı mesleklerde çalışan başkışı aşağılanmasına, hak etmediği halde azarlanıp suçlanmasına ve hem fiziksel hem de ruhsal yönden acı çekmesine rağmen annesinin rahatı ve kız kardeşini mutlu görmek için çalışmayı sürdürür. Başkışinin uğradığı haksızlıklar karşısında mücadeleye girişmeyip en ufak bir isyan belirtisi göstermemesi edilgenliğinin işaretidir. Giriş bölümünde edilgenliği ve mutsuzluğuyla ön plana çıkan başkışinin öykü ilerledikçe ruh halinde değişim gözlemlenir. Başkışı İstanbul – Boğaziçi arası vapur yolculuğu sırasında tebessümünden etkilendiği genç bir kıza âşık olduktan sonra yaşama daha mutlu ve umut dolu bakmaya başlar ancak edilgenliği devam eder.

Genç kızla evlenerek mutlu bir yuva kurmayı hayal eden delikanlı yine bir vapur yolculuğunda tekrar karşılaştıklarında edilgen yapısıyla konuşmaya dahi cesaret edemez.

Çeşitli sorular sorduktan sonra cevap beklemeden kahkahalarla gülen genç kızın karşısında alay edildiğini anlayan delikanlı edilgenliğinin yanı sıra hissettiği yoğun hayal kırıklığıyla kendisini savunamayıp sessizliğe bürünür. “Hiç” öyküsünün isimsiz başkışı kısa öykü türünün edilgen birey ölçütüne başarılı bir örnektir.

Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabındaki ünlü metinlerinden biri olan “Kediler” başlıklı kısa öyküsü kısa öykünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır. Sezai, “Hiç”teki gibi “Kediler”in başkışına de bir isim vermez; başkışının ve eşinin isim ve soy isimlerine veya nereli olduklarına dair herhangi bir bilgi yer almaz, otuz üç yıldır evli oldukları bilgisinden yaşlı insanlar oldukları sonucu çıkartabilir. Öyküdeki bu isimsizlik öykü kişinin diğer insanlardan ayıran bir farkı olmadığını, aksine onların içinden sıradan biri olduğunu gösterir. Fiziksel özellikleri sınırlı sunulan başkışının psikolojik özellikleri öykü boyunca detaylıca işlenir. Psikolojik özellikleri arasında sakinlik, sabırlılık ve anlayışlılık olan başkışının öykü boyunca en çok edilgenliği vurgulanır; “*evden dışarıda sudan çıkmış balığa dönüp bir gününü, hattâ bir öğününü bile yalnız başına geçiremeyecek kadar medenî, bedenî ve rûhî cesaretten uzak oluşu ile, adam, pasifliğin sembolüdür*” (Özgül, 1984, s. 85).

Başkışı karısının kedilere olan düşkünlüğü karşısında çaresizdir, kendi isteklerini karısına uygulatamaz, üst makam olan kaymakama çıkıp derdini anlatmak ister ancak başarılı olamaz. Başkışı evini terk etmeyi dener, bu terk etme başarıya ulaşabilseydi kısa öykülerin başkışilerinde görmeye alışkın olmadığımız aktif bir eylem olabilirdi ancak terk etme eylemi birkaç saatten fazla süremez; *Bir hayat-ı müstakil, bir karar-ı kat’i para ile olurdu. Halbuki kendisinin sabah taamına bile kıfayet edecek parası yoktu* (Sezai, 1981, s. 12). Maddi şartlar ve parasızlık adamı evine geri dönmeye mecbur bırakır. Yoksulluk başkışiyi evine mahkûm eder. Bu özellikleriyle Kediler’in başkışisi kısa öykü türünün kahraman ölçütleriyle tam uyum sağlar; edilgen, yoksul ve mutsuzdur.

“Kediler” öyküsünde başkışının hanımı hakkında öyküde fazla bilgi verilmez, başkışı ile karısı arasında kedilerden başka bir sohbet yaşanmaz ancak kocasının evi terk etme tehdidine rağmen kedilerinden vazgeçmeyen kadın normal olmayan bir kişilik sergiler. Kadının yirmi-otuz kediyle birlikte yaşaması sağlıklı bir davranış değildir ancak yazar bu

durumu açıkça söylemekten kaçınarak “*bir kadının hevesât-ı bî-sebat*” (1981, s.8) şeklinde geçici heveslere bağlı olduğunu dile getirir. Kadının psikolojisinin bozukluğuna ve hastalıklı ruh haline ilişkin dair ipuçlarını, kocasına karşı kedileri seçerken ve öykünün sonunda, kocası hıçkırır hıçkırır ağlarken bile kedileri düşünürken gösterilir. Güven’e göre kadının kedilere bu kadar bağlanmasının sebebi çocuksuzluktur; çift çocuğu olmadığı için kadın bütün sevgisi çocuğu yerine koyduğu kedilere vermiştir (Güven, 2009, s.127).

Halit Ziya, birkaç kişiden ibaret olan şahıs kadrosunda kısa öykülerinde fiziksel yapılarından ziyade ruhsal ve psikolojik yönlerine odaklanır; çoğu zaman başkışilerin iç dünyaları ve hissettikleri üzerinde durulur. Kısa öykü türünde olduğu gibi Halit Ziya’nın öykülerine seçtiği kişiler de çoğu zaman karamsar, toplumdan ve çevrelerinden kopuk, içe dönük edilgen bireylerdir. Halit Ziya’da toplum tarafından dışlanmışlık çoğu zaman maddi durum kaynaklıdır; öykü kişinin ekonomik durumunun kötü olması toplum tarafından ötekileştirilmesine yol açar. Öykü kişisi ekonomik durumunu düzeltebilme gücüne sahip olmadığı için edilgen kalır, yaşamında söz sahibi olamaz.

Halit Ziya, tutunamamışları, kaybedenleri, yenilmişleri anlatır. Ekmek peşinde koşan hamal çocukları, hastanedeki çaresiz hastaları, aşk kırgınlıklarını, unutulmuş sanat eskilerini, evlat acısı çeken babaları (...) kahramanlar hayat karşısında hep yenilirler (Tosun, 2006, s.102).

Halit Ziya’nın kimi öykülerinde ise yeterli bilgi sunulmadığı için öykü kişileri hakkında net fikirler üretemeyiz. “Haber-i Meş’um” öyküsünün anlatıcısı ve başkışisi kendisi hakkında kırklı yaşlarında olduğu, karısını beğenmediği, çapkınlığı sevdiği ve mavi gözlü ve sarı saçlı kadınlardan hoşlandığı gibi özelliklerinin dışında herhangi bir bilgi sunmaz. Başkışi ev içinde özel yaşamında gösterildiği için mesleğiyle, maddi durumuyla veya toplum içindeki rolüyle ilgili bir bilgiye rastlamayız ancak eşini hastalığı yüzünden Rodos’a gönderebilme, Kadıköy’de ev tutabilme ve evi temizlemesi için dadı ve kızını çağırabilme güçlerine sahip olduğu için başkışinin maddi durumunun iyi olduğu sonucuna varabiliriz.

Başkışi toplumda maddi durumu yüzünden herhangi bir dışlanma yaşamaz. Başkışinin ruhsal özellikleri hakkında daha net yargılara varabiliriz. Başkışi yazarın diğer kısa öykülerindeki kişilerin aksine karamsar değil umutludur; eşinin öldüğüne inandığı için

“Böyle söyledikçe içimde ağlamak hevesleri uyanıyor. Bu felakete nasıl dayanacağım bilmem ki!...” (Uşaklıgil, 1992, s. 233) cümleleriyle hislerini yansıtırken üzüntüsünün gelip geçici olduğunu gözlemleriz; başkişi farklı kadınlarla çeşitli hayaller kurarken umutlu ve mutlu şekilde karşımıza çıkar.

Öykünün ikinci kişisi olan kadın kısa öykünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır; öykü boyunca olay zamanına dahil olmayan kadın hakkında bütün bilgileri kocası aracılığıyla öğreniriz. Kocanın anlattıklarından kadının o dönemde kadınlara atfedilen bütün özellikleri bünyesinde barındırdığı görülür. Kocasından bağımsız bir yaşamı olmayan kadın edilgen bir kişidir; kadın yirmi yıllık evliliği süresince düzenli olarak her sabah erken kalkıp kocasına hizmet etmiş ve kocasını işe gönderdikten sonra akşama kadar evin köşe penceresinde oturmuştur. Kadının ruhsal özelliği olarak vurgulanan kıskançlığı, mutsuzluğunun da sebebi olur. Kadın kocasını kıskandığında ağlama, bayılma, uyumama, küsme gibi eylemlerde bulunur. Kadının kıskançlığı hastalıklı bir boyuta ulaşır; kadın hem fiziksel hem de ruhsal hastalığıyla hava değişimine gönderilir. Sezai'nin “Kediler” öyküsünde kadının iyileşmesine dair hiçbir umut yoktur ancak Halit Ziya'nın “Haber-i Meş'um” öyküsünün sonunda kadının sağlığına kavuştuğu bilgisini verir.

Kısa öykü türünün özellikle edilgen ve mutsuz bireylere odaklandığı ölçütü Halit Ziya'da da karşımıza çıkar. Yazar kısa öykülerine, kimi zaman kendisini, kimi zaman da dünyaya karamsar gözle bakan, yaşamından memnun olmayan insanları başkişi seçmiştir. Yazar kendisinin anlatıcı başkişi olduğu öykülerinde, gözlemlerini edilgen ve mutsuz bireylere odaklar; yazarın bütünüyle mutlu bir bireye yöneldiği öyküsü yok gibidir. “Tramvayda Gelirken” öyküsünde anlatıcı yazar tramvaydaki yolcuları karamsar bir gözle izlemeye başlar; *“Şimdi hayatın gerçekleri hep birer birer bu arabayı dolduracak. Bu on iki iskemlenin her birine bir gerçeğin ağır bedeni çökecek...”* (Uşaklıgil, 1987, s. 148). Anlatıcı yazar tramvaya mutlu birinin bineceğini düşünmez. Ona göre yaşamın birer hakikati olan yolcuların olumlu bir nitelik taşıması söz konusu değildir; yaşamın hakikatleri yalnızca ağır ve katlanılması zor olabilir.

Anlatıcı yazarın gözlemlediği ilk yolcu gazetede borsanın fiyat listesini araştırıp sigara içen bir komisyoncudur. İkinci yolcu lastiklerinin çamurunu silmediği için hizmetçisiyle kavga eden dargın yüzlü bir adamdır, komisyoncunun sigarasının dumanından dolayı aşırı öfkeli. Üçüncü yolcu buruşuk yüzlü hasta bir ihtiyardır. Sonraki yolcular arasında birlikte oturabilmelerinden gayrimüslim oldukları anlaşılan evli bir çift vardır; koca yakalığundan rahatsız duyan ve uyuklamayı seven yaşlı bir adam, karısı yirmi beş yaş yaşında, şiddetli bir kadınlıkla ürpertili gülmeyen bir kadındır.

Diğer yolculardan biri yiğit bir subay, bir diğer yolcu da ekonomik durumu iyi olmayan bir berber dükkânı hizmetlisidir, sonraki yolcu beyaz sakalın kesince genç görüneceğini düşünen bir adamdır. Son binen yolcu ise altınsı bir şiire benzeyen genç bir kızdır. Anlatıcı yazarın yiğit subay ile genç kız dışında kimseyle ilgili olumlu cümleler kullanmaması dikkat çekicidir. Anlatı yazar karamsar bakışını yolculara da yansıtmıştır; yaşamlarından memnun olmayan mutsuz bireyler olarak tasvir edilir. Yolcular öyküde dekoratif kişi konumlarıyla kısa öykü türünün birey ölçütüne uygundur. Öyküde olumlu niteliklerle tasvir edilen kişileri ayrıca ele almalıdır.

Halit Ziya öykülerinde askere ayrı bir önem verir. Türk askerine ve subayına karşı beslediği sevgi öykülerinde karşımıza çıkar. Yazarın on altı öyküsünde Türk askeri kahraman, yiğit, yakışıklı ve güzel gibi tasvirlerle sunulmuştur (Dizdaroğlu, 2018, s. 57). Yazarın “Tramvayda Gelirken” öyküsünde yiğit subayla birlikte genç kız da olumlu çizilir; On yedi yaşında, sarı saçlı ve mavi gözlü, tuhaf, neşeli, özgür, hafif alaycı şekilde tasvir edilen genç kız tatlı ve taze bir şiirdir. Anlatıcı yazarın genç kızını bir askere benzetmesi ise ilginç bir detaydır; “(...) *bu kız, bu mavi gözlü emeller özeti bir askerdi*” (Uşaklıgil, 1987, s. 155). Anlatıcı yazarın genç kızını bir askere benzetmesinin ardında askerlerin kendisinde uyandırdığı olumlu hisler vardır. Romanlarında hassas, kırılğan ve zayıf tasvir edilen sarı saçlı, mavi gözlü kadın kahramanların aksine öyküde aynı fiziksel özelliklere sahip genç kızın umursamaz ve başına buyruk durumu ve yürüyüşüyle bir askere benzetilmesi dikkat çekicidir.

Kısa öykünün sıradan konuların yanı sıra edilgen ve mutsuz bireylere odaklanma ölçütü Ömer Seyfettin’in yalnızca birkaç öyküsünde karşımıza çıkar. Ömer Seyfettin öykülerini

ele alan farklı çalışmalarda cinsiyetlerine, yaşlarına veya mesleklerine göre çeşitli gruplarına göre ayrılan öykü kişileri ruhsal özelliklerine göre arketipsel – tarihi (savaşçı – destani) kişiler, suça meyilli kriminal – sadist kişiler, obsesif – kompulsif (takıntılı – zorlayıcı) kişiler ve narsist kişiler olmak üzere dört farklı gruba ayrılabilir (Turna, 2020, s. 464). Yazarın öykülerinde çok arketipsel – tarihi kişiler karşımıza çıkar; bunlar sıradan ve edilgen olmaktan ziyade olağanüstü niteliklerle yüklü etken kişilerdir, çoğu zaman kısa öykü türü kişileri gibi değil roman kişileri gibi çizilirler.

Kısa öykü türünün odaklandığı edilgen bireyler ise Ömer Seyfettin’in öykü kişilerinden özellikle obsesif – kompulsif yani takıntılı – zorlayıcı kişiler grubunda karşımıza çıkar. Yazar takıntılı kişilerini yoğun endişe ve evham duygularıyla korkak, edilgen ve mutsuz nitelikleriyle kurgular; öykülerde takıntılı kişiler olabildiğince gerçekçi çizilir. “Apandisit” öyküsünde erik çekirdeği yutan anlatıcı başkişinin endişesi zaman ilerledikçe artar, anlatıcı başkişi öleceğini bile düşünür;

Bu hain çekirdek gayr-ı kabil-i hazımdı. İnsanın sebep-i mevdi olabilirdi. Hayır, olabilirdi değil, olurdu. Zeyl-i dudıye gider, orada kalır ve müthiş iltihabata sebebiyet verirdi. İltihab-ı zeyl-i dudî: Apandisit!.. Gözümün önün ameliyat-ı cerrahiye masaları, parlak neşterler, klorform şişeleri, beyaz gömlekleriyle zengin kasaplara benzeyen operatörlerin nim mer’î gölgeleri geliyor, sol kasığımın üzerinde şiddetli bir acı hissediyordum (Ömer Seyfettin, 1999a, s.76).

“Apandisit” öyküsünün anlatıcı başkişisiyle ilgili fazla bilgi verilmez; yaşı, mesleği veya ekonomik durumu hakkında açıklama yapılmaz. Anlatıcı başkişinin öyküde yalnızca evhamlı olma özelliği vurgulanır. Evhamından dolayı psikolojisi olumsuz etkilenen başkişi kendisini mutsuz hissederken görece edileğendir. Anlatıcı başkişi evhamından dolayı hasta olacağına, apandisitinin zarar göreceğine inanır, düşüncelerini teşhis ettirmek ve ameliyata hazırlanmak için doktor arkadaşına gider. Anlatıcının doktorun yanına gitme sebebi düşüncelerini sorgulamak amacıyla olsaydı öykü içinde etken bir varlık gösterebilirdi. Oysa anlatıcı düşüncelerini hiçbir şekilde sorgulamayıp doğruluğuna hemen inanır; doktor meyve çekirdeği ile apandisit arasında bağ olmadığını söylediğinde bile anlatıcı düşüncelerinden vazgeçmez. Kısa öykünün edilgen birey ölçütlerini “Apandisit” öyküsü karşılamaktadır.

Kısa öykünün edilgen bireyleri ele aldığı ölçütü “Nişanlılar” öyküsünde mevzubahis olur. Birçok kısa öyküde olduğu gibi “Nişanlılar” öyküsünün de başkişisi edilgen bir yapıya sahiptir. Edebiyatla ilgilenip şiir yazan anlatıcı başkişi birçok aşk romanı ve aşk kahramanları okumuştur; hayalperest ve duygusal olan başkişi yalnız kaldığında birbirine aşık sevgililer hayal eder. Başkişinin edilgenlik özelliği, bir aşk romanı yazmak istemesine rağmen harekete geçip yazamamasında ve uzun yıllardır gözlemlediği çiftle tanışma isteğini bir türlü gerçekleştirmemesinde karşımıza çıkar; başkişi en büyük isteği olan aşk romanını yazamaz, uzun yıllardır izlediği çiftle tanışamaz. Ancak kısa öykü türünde birey edilgenliğinin yanı sıra çoğu zaman mutsuz ve karamsar bir bakış açısına sahip iken “Nişanlılar” öykünün başkişisi mutsuz veya karamsar değildir, aksine hiç âşık olmamasına rağmen aşka ve evliliğe olan inancını kaybetmemiştir, umutlu bir görüntü çizer. Haklarında çeşitli varsayımlarda bulunduğu çiftle ilgili gerçekleri öğrendiğinde ise inancını sorgular ancak kesin bir sonuca varmaz.

“Nişanlılar”da yalnızca anlatıcı başkişi değil öykü içinde ikinci bir öykü oluşturan çift de edilgen yapıya sahiptir. Muhsin Bey’in hiçbir işi yoktur, sevdiği kızla evlenmek için para kazanması gerekir ancak iş bulmak veya para kazanmak için herhangi bir çaba göstermez. On beş yıl önce tanışıp on yıl önce nişanlanan Muhsin Bey’in tek yaptığı eylem beklemektir. Muhsin Bey on beş yıl boyunca hiçbir eylemde bulunmayıp edilgen kalarak yalnızca nişanlısının babasının ölmesini bekler. Camsap’ın Muhsin için beklemek bir sorun oluşturmaz; *“Allah bilir! Kızın babası turp gibi! Yakınlarda değil, uzaklarda bile öleceğe benzemiyor. Kızı bilmem ama, Muhsin on beş sene daha bekleyebilir”* (Ömer Seyfettin, 1999b, s.131).

Öyküde Muhsin Bey’in yanı sıra nişanlısı da edilgen bir yapı gösterir. Kadın henüz çocukken sevgili olduğu Muhsin ile otuzlu yaşlarına gelmesine rağmen babası yüzünden evlenememiştir. Kadın evliliği konusunda babasına söz geçiremeyecek kadar edilgendir. Ömer Seyfettin öyküsünde yıllardır nişanlı olan kadın aracılığıyla aileleri, özellikle babaları yüzünden evliliklerinde söz sahibi olamayan kadınları dile getirir. Toplum, kadınların aktifliğine izin vermeyip edilgen konuma iterek özel yaşamlarında fikir bildirmelerini engeller. “Nişanlılar” öyküsü anlatıcı başkişisinden nişanlı çifte değin kişi kadrosunun çoğunluğunda kısa öykü türünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır.

19.yüzyılın ikinci yarısından sonra kısa öykü türü ile küçük insanın ortaya çıkışı birlikte gerçekleşir; epik türünün olağanüstü özelliklere sahip kahramanlar yaratması gibi kısa öykü türü de günlük hayatta her zaman karşılaşılabileceğimiz edilgen küçük insanlar yaratmıştır. Türk edebiyatında küçük insana bilinçli şekilde yönelme Memduh Şevket ile başlar. Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya’da öncü örneklerini gördüğümüz küçük insan Memduh Şevket’in kısa öykülerinden sonra bütün yazını etkisi altına alır; Memduh Şevket, Sait Faik, Vüs’at O. Bener, Oktay Akbal ve Nezihe Meriç gibi birçok yazar kısa öykülerinde küçük insanı ele alır. Öykülerin hedefinde edilgen küçük insanı anlatmak vardır;

küçük insanı anlatmak, onun sorunlarını, yalnızlığını, iyilik ve kötülüklerini, bazen kahredici olan yaşam karşısındaki var olma kavgasını, aşklarını, düşmanlıklarını, ama birbirinden farklı bakış açıları ve kurmaca teknikleriyle dile getirmek (Gümüş, 2008, s.56)

Memduh Şevket bir küçük insan öykücüsüdür; onun öykülerinin çoğunda kişi kadrosu kendi küçük dünyalarında yaşayan, yöneten değil yönetilen olan, az parayla geçinmeye çalışan insanlardan oluşur. Yazar toplumun büyük bir kesimini oluşturan küçük insanları yalnızca tek bir yönden değil farklı pek çok yönden ele alır; ailesiyle veya eşiyle olan ilişkisine, arkadaşı veya patronuyla yaşadıklarına, umutlarına ve hayallerine yer verir. Memduh Şevket’in küçük insanları edilgen yapılarıyla kısa öykü türünün odaklandığı bireylerle benzerlik gösterir ancak kısa öykünün bireyi çoğu zaman mutsuz, toplum dışına itilmiş iken Memduh Şevket’in insanları kendi dünyalarında mutlu, toplumun tam içinde yaşayan kişilerdir. Yazar öykü kişilerine iyimser bir bakışla bakar.

Memduh Şevket’in kısa öykü konularının yanı sıra kısa öykü kişileri de çeşitlilik gösterir; öykülerde müspet ev kadınlarından menfi alafranga tiplere, çocuklardan esnaflara değin geniş bir kişi kadrosu vardır; “*Esendal, küçük insanların, büyük davaların ardından koşmayanların, orta halli kişilerin – küçük memurların, emeklilerin, esnafın, kasaba adamlarının, ev kadınlarının, çocukların hikâyecisidir*” (Dizdaroğlu, 1965, s. 546). Yazarın en çok üzerinde durduğu kesim ise memurlardır. Kendisi de uzun yıllar boyunca mebusluk ve diplomatlık yapmış olan yazar, memurların yaşamlarını yakında gözlemleyerek öykülerine konu almıştır. Türk edebiyatında pek karşılaşmadığımız

memur tipi Memduh Şevket ile birlikte öykü türüne kalıcı bir giriş yapar. Yazarın memurları devletin yüksek kesimlerinden değil çoğunlukla müdürlük ve katiplik yapan küçük memurlardır. Birkaç öyküsünde de mebuslar ve nazırlar/bakanlar karşımıza çıkmaktadır.

Memduh Şevket'in memurlara bakışı çoğu zaman olumsuzdur; öykülerin çoğunda edilgen, korkak, sorumsuz ve cahil gibi olumsuz nitelikler yüklenen memurlar tembel ve dalkavuk liyakatsiz tipler, rüşvet alan ve adam kayıran yolsuzluk yapan tipler, kişisel menfaatlere sahip makam hırslı olan tipler, sorumluluk duygusundan yoksun ve günü kurtarma derdinde olan idare-i maslahatçı tipler, kendini yenilemeyen ve değişen şartlara uyum sağlayamayan şekilci tipler olarak farklı türlere ayrılır. Öykülerde farklı türleri bulunan memur tipi hayatından memnun olmamasına rağmen durumunu değiştirmek için hiçbir eylemde bulunmayıp edilgen özellikler gösterdiği için kısa öykü türünün edilgen bireyi ölçütünü sağlamaktadır.

“Mebus Olursa” öyküsündeki maliye vezne kâtibi Sabri Bey mesleğinden memnun olmayıp sürekli mebusluk hayalleri kurar. Onun mebusluk hayallerinin, vatanı ve milletine fayda sağlamakla ilgisinin olmayıp yalnızca kişisel çıkarlarını düşündüğü memurun nizamnamesi aracılığıyla öğreniriz. Sabri Bey memurlar için bir tüzük hazırlamak ister ancak çayhanedeki diğer insanlar hükümetin izin vermeyeceğini söylediğinde hemen fikrinden vazgeçer; (...) *baktım hükümet ısrar ediyor, Meclisi de kapayacak, neme lazım, benim yüzümden olmasın, takriri geri alırım*” (Esendal, 1965, s.20) Sabri Bey için önemli olan vatan ve millete faydalı bir kanun sunmak değil başına olumsuz olaylar gelmemesidir. Onun bakış açısı, kısa öykünün vatan ve millet sevgisinden uzak, toplumdan kopuk, edilgen bireyine benzer.

Kısa öykü türünün ele aldığı küçük insan “Mebus Olursa” öyküsündeki bütün kişiler için geçerlidir; Sabri Bey, Mustafa Hilmi Bey ve çayhanedeki diğer kişiler birer küçük insan örneği olup bu konumlarını farkındadır. Sabri Bey küçük insan konumundan büyük insanlar arasına katılmayı çok arzular. Bakan olursa neler yapacağına dair soruya verdiği cevap ilginçtir;

(...) evvelâ, sizlerin hiçbirinizle konuşmam! Konuşsam bile hariçte bir gören fark eder ki ben büyük bir adamım, sizler küçük. Hiçbiriniz hakkımda diyemezsiniz ki nezarete yakışmamış; böyle kahvehanelere, çayhanelere çıkmam, Serkledoryan’a giderim. Poker öğrenirim. Oralarda dolaşan büyüklerle senli benli, kırk yıllık dostmuşum gibi görüşürüm (Esendal, 1965, s. 22).

Sabri Bey bakan olmayı büyük insan olmakla eş değer görür. Sabri Bey bakan olduğu takdirde büyük adam sayılacağı için çayhanedeki halk tabakasından insanlarla konuşma veya bir arada bulunmak istemeyip yalnızca kendine denk olan büyük insanlarla arkadaşlık etmeyi planlar. “Mebus Olursa” öyküsü ile öykünün başkışisi Sabri Bey, kısa öykünün sıradan konular ve edilgen birey ölçütlerini sağlamaktadır.

Memduh Şevket öykülerinde alt gelir grubuna ait küçük insan az parayla geçinmelerine rağmen şikâyet etmeyen kişiler göze çarpar. “Gençlik” öyküsünde başkışı Hayriye Hanım bakımsız da olsa bir köşkte yaşaması, hizmetçiye sahip olması, annesine büyük hanım, babasına büyük efendi gibi hitaplarda bulunulması gibi özellikleriyle alt değil orta gelir grubuna ait bir aileden geldiğini gösterir ancak yeni evli olmasına rağmen kocasıyla birlikte ailesinin evinde kalması ekonomik yönden bağımsızlaşmadıklarının göstergesidir. Hayriye Hanım, Memduh Şevket’in ev kadını tipinin temsilcisidir; dürüst, çalışkan, becerikli, evine ve kocasına hiçbir çıkarı olmadan temiz bir sevgiyle bağlı olarak çizilir (Çetişli, 1989, s. 259).

Kısa öykü türünde sıklıkla gördüğümüz hayatından memnun olmayan edilgen ve mutsuz birey ile Memduh Şevket’in küçük insanları farklıdır. İyimser bir bakışa sahip Memduh Şevket’in öykülerinde kişi kadrosunda çoğunlukla edilgen olmasına rağmen mutsuz değildir; öykü kişileri yaşamın zorluklarına rağmen mutlu ve umutlu bir görüntü çizerler. “Gençlik” öyküsünün başkışı Hayriye Hanım edilgen bir yapıya sahiptir ancak onun edilgenliği kısa öykünün çaresiz bireyinden farklıdır; o Türk toplumunun örnek bir ev kadını temsilcisi olduğu için edilgendir; dönemin tipik bir Türk kadını gibi dışarıda bir işte çalışmayıp ütü yapar, kıyafet katlar, kocasını rahat ettirmek için uğraşır.

Hayriye Hanım’ın öyküde kocasının başının altına yastık koyma eylemini gerçekleştirememesi ise edilgenliğinden ziyade kocasına olan sevgisinden ileri gelir. Öykü boyunca sevgi dolu ve mutlu bir görüntü çizen Hayriye Hanım’ın mutsuzluğuna

veya hayal kırıklığına dair hiçbir belirti yoktur. Kısa öykü türünün edilgen ve mutsuz bireylere odaklandığı ölçütü Memduh Şevket'in öykülerinde görece söz konusudur. “Gençlik” öyküsünün başkişisi Hayriye Hanım edilgen olmakla birlikte mutsuz değildir.

Kısa öykü türünün sıradan konularla birlikte edilgen ve mutsuz bireylere odaklandığı ölçütü Sait Faik'in öykülerinde de karşımıza çıkmaktadır. Sait Faik sıradan ve basit konuları ele alırken öykü kişilerini tıpkı Memduh Şevket gibi küçük insanlardan seçer. Ancak iki yazarın küçük insanları birbirinden çok farklıdır; Memduh Şevket'in kişileri toplumun içinde aktif şekilde yer alan memurlardan oluşurken Sait Faik'in kişileri çoğu zaman toplumun kenarında kalan, iyi bir eğitim almayan esnaflardan ve işsizlerden meydana gelir. Sait Faik'in küçük insanların kısa öykü türünün toplum dışına itilen edilgen bireyini yansıttığı tespitini yapabiliriz.

Sait Faik'le ilgili düzenlenen bir sempozyumda Talat Sait Halman, Sait Faik'in empatisini kazanan öykü kişilerinin toplumda herkese benzemeyen marjinal ve aykırı insanlar olduğunu dile getirir. Yazarın öykü kişilerini Rumlar, Ermeniler, balıkçılar, fahişeler, kimsesizler gibi toplum tarafından dışlanan insanlardan seçmektedir (Halman, 2004, s. 15). Halman'ın Sait Faik'in öykü kişileriyle ilgili yorumları O'Connor'un batık nüfus terimiyle adlandırdığı kısa öykü türünün toplumun dışına itilen ve içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsizliğine rağmen değiştirmeye gücü yetmeyen pasif insanlarla benzerlik göstermektedir (1963, s.18).

Sait Faik'in “Bacakları Olsaydı” öyküsünde anlatıcı yazar Yüksekaldırım yokuşunun ortasında oturan bir dilenciye izlemeye başlar. “Bacakları Olsaydı” öyküsü tek bacağı olmayan bir dilenciye odaklandığı için kısa öykü türünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır. Anlatıcı yazarın dilenci hakkında tasvirleri de onun pasifliğini ve yalnızlığını gözler önüne serer. Dilencinin dış görüntüsü anlatıcı yazarda farklı hisler uyandırır; *“Ona, ayağını bir dost yüzünden kaybetmiş, artık bu kaybedilmiş bacak yüzünden gelmeyecek olan sevgilisini neş'eye yakın bir hüznle bekleyen bir Şarlo hali veriyordu”* (Abasıyanık, 1948, s.79).

Anlatıcı yazar dilencinin hal ve tavırlarından sevgisi olmadığı yorumunu yapar. Anlatıcı yazarın dilencinin bacağı olsaydı neler yapacağını düşünüp bir iş istediği ve bir kıza hava atmak için futbol oynadığıyla ilgili hayaller kurması, okuyucunun dilencinin çalışma arzusu olduğu ile bir kızdan hoşlandığını düşünmesini sağlar. Anlatıcı yazarın tasvirleri ve hayallerine göre dilenci içinde bulunduğu durumu değiştiremeyen, çaresiz, yalnız ve mutsuz niteliklere sahip biridir.

“Bacakları Olsaydı” öyküsünde, kısa öykü türünün odaklandığı kişi özelliklerini karşılayan dilenci gerçekte sunulan niteliklerden çok farklıdır. Öykünün sonunda boyacının yaptığı açıklamalardan dilencinin aslında çalışmak istemediği, mutsuz ve yalnız olmadığı ortaya çıkar. Dilenci dilenirken kazandığı parayla geçinebilen evli ve mutlu bir insandır; yumuşak lastikten yapılan topallatmayacak kadar iyi olan bir takma bacağı da vardır. Fethi Naci, *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan öykülerdeki kişilerin yazarın önceki öykülerinden farklı şekilde insan sıcaklığından ve iyilikten uzak olduğu belirttikten sonra “Bacakları Olsaydı” öyküsünde ele alınan kişiyi “*anasının gözü, aşâğılık bir dilenci*” (2008, s.35) şeklinde tasvir eder.

Sait Faik kalabalıklar içinde yalnız başına gezerken sürekli olarak insanları gözlemler ve onların dış gerçekliğinden yola çıkarak birtakım hayaller kurar; öykülerinde gözlem ve hayaller aracılığıyla farklı mesleklere sahip küçük insan portreleri çizerken çoğu zaman gerçeklerden uzaklaşır. Onun öykülerinde çizilen küçük insanların gerçek hayatta karşılığı pek olmaz. Yazar küçük insan portrelerini zihninde uydurarak kurgular (Gemili, 2018, s.208). Sait Faik’in “Bacakları Olsaydı” öyküsünde kurguladığı küçük insan olan dilenci gerçekte anlattığından çok farklıdır. Anlatıcı yazarın yüklediği hiçbir özellik aslında dilencide bulunmamaktadır. Anlatılanlar dilencinin gerçekleri değil anlatıcı yazarın hayalleridir ancak dilencinin evli ve mutlu olmakla birlikte edilgen küçük insana örnek oluşturduğu doğrudur. “Bacakları Olsaydı”, kısa öykü türünün edilgen bireye odaklanma ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik ilk öykülerinden itibaren yer verdiği edilgen küçük insanı *Alemdağda Var Bir Yılan* başlıklı kitabında da ele almayı sürdürür. Öykü kişilerini yaşamı üzerinde söz sahibi olan, aktif ve zengin büyük insanlardan ziyade edilgen ve orta halli küçük insanlar

arasından seçen yazar kimi öykülerinde diğerlerinden farklı olarak birtakım gerçeküstü kişi ve olaylar bulunur; öykü kişileri akıl ve mantıkla açıklanamayan, gerçek hayatta mümkün olmayacak kişilerle karşılaşır. Sait Faik'te olağanüstü kişi ve olayları son derece olağanlıkta anlatabilme kudreti vardır. onun öykülerinde ne başkışiler ne de dekor kişiler büyük tepkiler verir; bütün öykü kişileri başlarına gelen olağanüstülükleri sıradanlıkla yaklaşıarak normalleştirir.

Sait Faik'in kimi zaman gerçeküstülüğe kaçmakla birlikte sürekli mütevazı ve küçük insanları neden seçtiği çok defa akıllarda soru işareti uyandırmıştır. Akay'a göre yazar bu insanları iyi tanıdığı ve sevdiği için öykülerine almaktadır. Sait Faik toplumun alt tabakalarındaki kişilerde bütün insanlığın nabzını yakalayıp evrensel değişmeyen öze ulaşabilmektedir. Öykü kişilerinin isimleri, meslekleri, yaşları veya ait olduğu milletler değişse bile sahip olduğu temel özellikler aynı kalmaktadır. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki 17 öyküde karşımıza çıkan tipler benzerdir;

Sait Faik'in şahısları, hemen hep, fakir halk tabakasından, küçük esnaf takımından: susam helvacı Hidayet, elektrikçi Panco, boyacı Yani Usta, balıkçı Barba Yakamoz, bıçkın arabacı, ihtiyar hamal, meyhanede şişeyi kafasına yiyen ihtiyar bileyici, berber Hilmi efendi, sütçü Pandeli, kahveci İskanavi vs. (Akay, 1955, s.27).

Alemdağda Var Bir Yılan kitabının "Öyle Bir Hikâye" başlıklı ilk öyküsünde kahraman ben anlatıcı ile diğer öykü kişilerinin edilgen küçük insanlardan olduğu gözlemlenir. Öykünün başında anlatıcı başkışinin gece vakti sinemadan çıktıktan sonra eve gitmek yerine içindeki yürüyüş yapma arzusuna karşı koyamadığı görülür; "*Gider miyim Atikali'ye gecenin bu saatinde, giderim*" (Abasıyanık, 1954, s.3). Kendi sorduğu soruyu kendisi yanıtlayan anlatıcı yazar yağmurlu bir gecede Atikali sokaklarında gezintiye başlar.

Kişisel isteklerini göz ardı etmeyip eyleme geçen anlatıcı başkışi gezintisi sırasında yol boyunca karşılaştığı olay ve durumlara karşı herhangi bir tepki vermeyip edilgen kalır. Anlatıcı başkışi dostunu öldürdüğü için saklanmak isteyen Hidayet adlı kişiyi hiçbir şaşkınlık ve sorgulama belirtisi göstermeden paltosunun cebine saklar; Hidayet önce bir susam tanesine, sonra bir pireye dönüşür. Anlatıcı başkışi Fatih parkında ıslak zeminde oturan bir adamın karısının çirkinliğini, kızından ve oğlundan gelen pis kokuları

anlatmasına da hiçbir tepki vermez. Anlatıcının karşılaştığı kişilere mesafeli kalarak uzun diyaloglara girişmediği gözlemlenir; yalnızca sarhoş arabacıya karşı ufak bir merak duygusu hisseder.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünün anlatıcı başkışısı karşılaştığı kişilerden ziyade kendi kendine konuşmayı tercih eder. Kimsesiz, yalnız ve içine kapanık bir kişiliğe sahip anlatıcı başkışısı kısa öykü türünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır. Anlatıcı başkışısı bir seddin dibinde uyuklayan köpekle konuşurken kendisiyle ilgili düşüncelerini aktarır. Anlatıcı başkışının kendisi için kullandığı ‘adamcağız’ sözcüğü edilgen bir birey olduğunu kabullendiğinin göstergesidir; ‘-cağız’ küçültme eki kendisini diğer insanlardan daha değersiz gördüğünü, hatta küçümsediğini hissettirir;

Ama sen Zeyrek yokuşunda kuyruksuz, tüysüz, uyuz, soğuktan titreyen bir sokak köpeği, ben Panco’nun arkadaşı, başka hiçbir şey değil, yağmura vurmuş, uykusuz, canı burnunda, yüreği Ağaccileği sokağında, kafası Bomonti tramvay durağından yüz metre uzakta kirliliği bir yastıkta bir adamcağızım (Abasıyanık, 1954, s.10).

Öyküde yalnızca anlatıcı başkışısı değil anlatıcının karşılaştığı diğer kişiler de edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır; dostunu öldürdüğü için anlatıcının paltosunun cebinde saklanan Hidayet cinayet işlemek gibi büyük bir olayı yaptığı için her ne kadar etkin bir kişi olarak görülse de yaşamından bahsettiğinde edilgen bir küçük insan olduğu anlaşılır. Gündüzleri susam helvası satarak geçinmeye çalışan Hidayet akşamları iki bardak şarap içerek sevdiği kadını düşünen yoksul bir gençtir.

Fatih Parkı’nın ıslak zemininde oturup demokrasi ve millet hakkında nidalar atan adam da edilgen bir küçük insandır. Karısı, kızı, oğlunu ve evini abartılı şekilde çirkin ve pis olarak tasvir eden adam karısından boşanmak veya evini temizlemek gibi aktif olacağı eylemler yerine gece vakti yağmurlu bir havada ıslak bir zeminde oturmayı tercih eder; “*Ne işim var evde? Otur sen de. Sen de gitme evine. Yatalım burda. Uyuyalım*” (Abasıyanık, 1954, s. 8). Yaşamındaki bütün olumsuzlukları kabullenen adamın edilgenliği o kadar büyüktür ki ıslak sokakta uyumaya dahi razı olacak durumdadır.

Anlatıcı başkışının en son karşılaştığı Atatürk Köprüsü’nde öğüren adam da diğer öykü kişileriyle benzer özelliklere sahiptir. Anlatıcı başkışısı tarafından genç ve yakışıklı olarak

tasvir edilen adam arabacılık yapan yoksul bir delikanlı olup edilgen küçük insan örneğidir. Arabacı evli bir Yahudi kadınla gece vakti içki içerken kocası eve geldiğinde hiçbir şey yapamayacak kadar edilgendir. İstemediği halde kadın ve kocasıyla uzun süre içki içen arabacının başka bir eylemde bulunmaya gücü olmadığı için başına gelenleri kabullenmek zorunda kalır. Anlatıcı başkişinin karşılaştığı bütün kişiler edilgenliklerinin yanı sıra dışlanmışlıklarıyla ön plana çıkar. Toplum tarafından dışlanmış insanlar arasından seçilmişlerdir; dostunu öldüren Hidayet, oğlu ve kızı çok pis kokan adam, evli bir kadınla sevgili olan arabacı toplumun bir parçası olmayıp aksine toplum dışına itilen kişilerdir (Mengi, 2021, s. 343). Anlatıcı yazarın konuştuğu sokak köpeği de toplum dışına itilenler arasında dahil edilebilir; toplumda yer edinerek sevilen cins köpeklerin aksine sokak köpeklerinin çoğu zaman günlük hayatın dışına itilerek uzaklaştırıldığı bilinmektedir.

“Öyle Bir Hikâye” gibi modern kısa öykü örneklerinde her zaman, toplumun kenarlarında dolaşan, bazen karikatürleştirdikleri ve yankıladıkları sembolik figürlerin üzerine bindirilmiş yasa dışı figürlerin olduğu duygusu vardır (O’Connor, 1963, s.19). Sait Faik’in anlatıcı başkişinin karşılaştığı bütün kişileri önemli konum ve meslekleri bulunmayan toplumun ikincil plana ittiği bireyler arasından seçmiş olması tesadüf değildir. Anlatıcının kendisinin batık nüfus kişilerinden biri olup olmadığı ise öyküde belirsiz bırakılır. Katiplik yapan anlatıcı başkişinin öykünün başında sinemadan çıktığı için toplumla uyumlu sosyal bir yaşamı olduğu düşünülebilir ancak sinemaya gitmeyi ve gezinti yapma isteğini bir gece vaktinde gerçekleştirmesi gün içinde gece saatlerini tercih ettiğini gösterir.

Kavaz’a göre Sait Faik geçirdiği hastalıktan sonra artan yalnızlık arzusuyla çok sevdiği İstanbul’dan ve İstanbul kalabalığından uzaklaşmaya başlar, ondaki bu uzaklaşma kimi öykülerine insanlardan kaçış şeklinde yansır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcının sinemaya gitmek ve yürüyüş yapmak için geceyi seçmesinin nedeni şehri gündüzleri görmek istememesinden kaynaklanır; anlatıcı gündüzün gürültülü kalabalığını değil gecenin sakinlik veren yalnızlığını tercih eder (1990, s. 137). Toplum tarafından dışlanan veya toplumla bir arada bulunmaktan hoşnut olmayan bireylerin gündüzlerden ziyade gecelere yöneldiği bilinen bir gerçektir. Geceler hırsızların, katillerin, delilerin ortaya

çıkıldığı vakitlerdir; anlatıcının gece yarısı karşılaştığı ilk kişi olan Hidayet bir katil, ikinci kişi aklından şüphe edilen bir adam, sonuncu kişi ise zamparalık yaparken yakalanan bir arabacıdır. Öyküde anlatıcı yazarın karşılaştığı kişilerden başka sürekli ismi geçen ancak fiziksel varlık göstermeyen Panco adlı bir kişi daha söz konusudur ancak hakkındaki bilgiler çok sınırlı olan Panco'nun etken veya edilgen olup olmadığı belirsizdir.

Türk öykücülüğünde ilk olarak Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabında karşımıza çıkan edilgen küçük insan Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleriyle yaygınlık kazandıktan sonra edebi modernizmin de etkisiyle 1950 – 1960 döneminde kaleme alınan bütün kısa öykülerde varlık göstermeye devam eder. 1950'li yıllarda kaleme alınan kısa öykü metninin neredeyse hepsinde başkişinin edilgen küçük insanlardan seçildiği gözlemlenir; olağanüstü niteliklere sahip büyük kahramanlar öykü metnini terk etmiştir. Modern bir kısa öykü yazarı olan Vüs'at O. Bener bütün kısa öykülerinde başkişileri edilgen bireyler arasından seçmiştir. Yazarın öykülerinde çoğu zaman anlatıcı olan başkişiler içindeki yaşadıkları toplumla uyum içinde olamamanın sıkıntısını çeken bireylerdir. Öykülerin başkişileri çevrelerindeki diğer kişilere kıyasla kendilerini farklı ve öteki olarak konumlandırır; “Öykülerin konuları da kişileri de merkezin dışında duranlar. Merkeze yaklaşamayanlar, isteyip de beceremeyenler” (Susam, 2009, s. 79).

Vüs'at O. Bener *Dost* (1952) ve *Yaşamaz* (1957) kitaplarında benzer özellikler gösteren ortak bir kişi kadrosu kullanır; öykülerde çoğu zaman anlatıcı konumunda olan erkek başkişiler sıkıntı, huzursuzluk ve yabancılaşma duyguları örülü zihinlerinde sevgi ve mutluluk gibi kavramlardan uzak kalan edilgen ve mutsuz bireylerdir. İnsanlarla iletişim halinde olmaktan hoşlanmayan yazar öykü kişilerine de aynı işlevi yükleyerek sosyallikten uzak içine kapanık bireyler yaratır. Çevrelerinden uzak duran bireyler çoğu zaman kendileriyle mücadele halindedir;

İnsanlardan uzak duruşunu Vüs'at O. Bener'in başlıca özellikleri arasında saymak gerekir. Duygucu değildir. İnsanları sevgisizdir, yalnızdır, çevrelerinden kendilerini yalıtılmışlardır. Kendileri de karşı da horgörülüdürler (Gümüş, 2008, s.88).

Vüs'at O. Bener'in “İlki” başlıklı öyküsünde başkişi yazarın diğer öykülerindeki gibi edilgen bir yapıya sahiptir. Adı verilmeyen başkişinin öykünün girişinde askeri okuldan

evine dönmekte olduğu görülür. Yazarın neredeyse hiçbir öyküsünde kişilerine isim vermemesinin temelinde kişisel bir sebep yatar; Vüs'at isminin çevresindeki insanlar tarafından sürekli yanlış yazılmasından rahatsızlık duyan yazar, kardeşi Erhan'ın isminden etkilenerek nüfus kağıdına Orhan ismini de ekletir ancak isminin yanlış yazılmaya devam etmesi üzerine toplumun isimlere herhangi bir önem vermediği gerekçesiyle öykülerindeki kahramanlara isim koymamaya karar vermiştir (Antakyalı, 2002, s. 10)

“İlki” öyküsünde bir yıl önce ayrıldığı evine geri dönen başkişinin çevresine ve ailesine karşı hissettiği yabancılaşma duygusu geri dönüş tekniğiyle yansıtılır; başkişinin tasvirlerinden aile üyelerine sevgi dolu hisler beslemediği ortaya çıkar. Babası tarafından dövüldüğünde kinlenerek onu dövme isteğiyle avunan başkişi evinin kapısına geldiğinde askeri okuldaki ilk günlerini anımsar; *“Koğuşlarda yatılan tiz zil sesleriyle sınıflarına girilen okuldan ilk günler kaçmak istemiştin”* (Bener, 1957, s. 9). 13-14 yaşlarında olduğu tahmin edilen başkişinin askeri okula kendi rızasıyla gitmek istemediği öykü boyunca birkaç defa tekrarlanır; başkişi askeri okula gitmek istemediği halde çocukluğunun getirdiği edilginliğinin de etkisiyle ailesine hiçbir şey söylememiştir. Başkişinin eve dönüşünde mutluluğa dair herhangi bir işaret yoktur, belki de yalnızca dönmek zorunda olduğu için dönüyordur; *“Şimdi dönüyordum işte. Önceleri bitmek bilmeyen aylardan sonra”* (Bener, 1957, s. 8).

Anlatıcı başkişi evinde ailesiyle otururken askeri okula gitmeden önceki günlerini anımsar; saklambaç oyunlarında arkadaşı Nejla ile dolaba kapanmış, jandarma kumandanının oğluyla pil çalmış, kardeşini bisikletle uzak yollara götürmüş, dövmüş, trapezden düşürüp kimseye söylememesi için tehdit etmiş, ailesinin evde bulunmadığı gecelerde defalarca korkutmuştur; *“Her şeyi anlamıştı o. Ama babama söylememiştin. ‘Söylersen öldürürüm!’ demiştin”* (Bener, 1957, s.11). Anlatıcı başkişinin kardeşine yaptığı eziyetleri anlattığı kısımlar Vüs'at O. Bener'in otobiyografisinden izler taşımaktadır.

Dil Dergisi'nin Vüs'at O. Bener Özel Sayısı için kaleme aldığı yazıda Erhan Bener ağabeyiyle birlikte geçirdiği çocukluk günlerinden bahsederken birbirlerine korkunç

öyküler anlattıklarından ve trampende perende atmaya çalışırken düştüğünden söz etmiştir (2001, s.9). Geçmişle ilgili hatırladığı her anısında aktif bir rolde olduğu görülen başkişi o günlere özlem duyduğu izlenimi verir. Başkişinin edilgenliği askeri okula bırakıldığı günden itibaren giderek artmıştır. Babasına o gün söyleyemediklerinin pişmanlığını geçen ayların ardından tekrar anımsar;

Babam beni okula bırakıyordu (...) okulun avlusunu çeviren demir parmaklıkların gerisinden onun el sallıyarak gidişini görüyordum. Arkasından: ‘Baba! Beni burada bırakma!’ diye bağırarak istemişim. Her adım attıkça; ‘Baba!’ diyeceğim geliyordu. O uzaklaşıyordu, kara, bol ceketinin eteklerini savurarak (Bener, 1957, s. 14).

Anlatıcı başkişinin yabancılaşması gibi edilgenliği toplumdan ziyade ailesine, özellikle de babasına karşıdır. Askeri okulda okuyan başkişi mezun olduğunda teğmen rütbesiyle pek çok kişiye komutan yaparak etken bir rol üstlenecektir. Öykünün başkişisi O’Connor’un toplum tarafından dışlanarak ötekileştirilen batık nüfus grubuna (1963, s. 18) ait bir üye değil olmayıp yalnızca çekirdek ailesi içinde edilgen bir konumdadır. “İlki” öyküsünde yalnızca anlatıcı başkişi değil ailenin baba dışındaki diğer üyeleri de edilgen bir çizgidedir.

Oğlu zayıf gördüğü için yatılı okula gitmemesini istemeyen anne Vüs’at O. Bener’in kendi annesiyle benzerlikleri vardır. Yazar kendisiyle yapılan bir röportajda annesinin askeri okula gitme fikrine karşı çıktığını dile getirmiştir; “*Annem çok duygusal yaklaşıyor, askeri okula gitmemi istemiyor. Yapı olarak kırılғанım, beni sanata, edebiyata yatkın görüyor, ‘hem zayıf bünyeli bir çocuk’ diyor*” (Eşmekaya, 2001, s. 81). Anne öyküde duygusallığı ve heyecanı ile ön plandadır; oğlu askeri okula gideceği gün sürekli olarak ağlar, gece vakti kapı çalındığında oğlunun ölüm haberinin getirildiğini düşünerek bir anlığına kendini kaybeder.

Ailenin en küçük çocuğu olan başkişinin kardeşi derin bir edilgenlikle çevrilidir; küçük yaşından itibaren ağabeyinin eziyetlerine katlanmak zorunda kalan çocuk ailesine herhangi bir şikâyetle de bulunmayacak kadar edilgendir. Kardeşin edilgen psikolojisi fiziksel özellikleri aracılığıyla da belirginleşir. Anlatıcı başkişinin kardeşiyle ilgili yaptığı tasvirler dikkat çekicidir; başı kocaman, boynu ise ipince olan kardeşin seyrek ve küçük dişleri vardır. Sokakta bulunmuş bir çocuk gibi zavallı ve küskün görünür. Kardeşe

anlatıcı tarafından ‘küçük’ ve ‘petit’ lakapları takılmıştır; “*Bacakları ipincecikti. Diz kapakları sivri, esmer. İçimden gene petit demiştim*” (Bener, 1957, s. 16). Ağabeyinin hediye getirdiği topa ilgisiz kalan kardeşin öykünün sonunda yazmaya ilgi duyduğunun gösterilmesi Vüs’at O. Bener’in kardeşi yazar Erhan Bener’i anımsatır.

“İlki” öyküsünde etken bir yapıda olan tek kişi babadır. Ataerkil Türk toplumunun düşüncelerini yansıtan ve erkeklerin ağlamaması gerektiğine inanan baba hem eşi hem de çocukları üzerinde sonsuz söz sahibidir; eşinin düşüncelerine önem vermeyen baba büyük oğluna şiddet uygularken küçük oğluna rakı içirir. Anlatıcı başkişinin askeri okula gitmesinden baba sorumludur; başkişiye göre askeri okula gideceği günlerde babasında sinsice neşeli bir hali vardır. Dört kişilik çekirdek bir aileyi ele alan “İlki” öyküsü baba dışında kalan aile üyeleriyle modern kısa öykü türünün edilgen birey ölçütünü sağlamaktadır. Öykünün başkişisi yaşadığı hayatı değiştirecek güce sahip olmayan edilgen ve mutsuz bireylere örnek oluşturur.

ÖYKÜ ADI	EDİLGEN BİREY	ETKİN BİREY
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye	x	
Bacakları Olsaydı	x	
Gençlik	x	
Mebus Olursa	x	
Nişanlılar	x	
Apandisit	x	
Tramvayda Gelirken	x	
Haber-i Meş’um		x
Kediler	x	
Hiç	x	

Tablo 8: Birey Durumu

Sait Faik’in öyküleri aracılığıyla Türk öykücülüğüne yerleşen toplum içinde önemli bir konumu olmayan orta halli sıradan ve küçük insanlar Nezihe Meriç’in öykülerinde de sıklıkla karşımıza çıkar. Nezihe Meriç’in öykülerinde çalışan, ev hanımı, eğitimli,

eğitimsiz, genç veya yaşlı gibi farklı özellikler gösteren çoğunluğunu kadınların oluşturduğu kişi kadrosunda edilgenlik değişkendir. Yazarın *Bozbulanık* (1953) başlıklı ilk öykü kitabında toplum ve eş baskısı ile ekonomik zorluklar altında edilgen konumda kalanlar söz konusudur. “Özsuyu” öyküsünün başkışı Hayriye diğer öykülerdeki kadınlara göre daha etkin bir rolde olup çevresini değiştirmeyi başarır. *Topal Koşma* (1956) kitabında ise “Susuz IV” ve “Susuz X” öykülerindeki kocaları tarafından aldatılan edilgen ve mutsuz kadınların karşısında “Susuz VII” öyküsünün başkışısı Meli yer alır. Yazar Meli’yi etkin ve mücadeleci bir kadın olarak çizmiştir. Meriç’in görece güçlü kadınlarını farklı eserlerinde tekrar ele aldığı gözlemlenir.⁵²

Nezihe Meriç’in aksine Demir Özlü’nün *Bunalı* (1958) kitabındaki çoğunlukla erkeklerden oluşan kişi kadrosunda birbirleriyle benzer özellikler gösteren edilgen bireylerle karşılaşırız. “Sokakta”, “Tiyatro”, “Sokak” gibi öykü isimleri değişiklik gösterse de yaratılan atmosfer ve çizilen kişiler ortaktır. Özlü fiziksel görüntüsü, mesleği veya maddi durumu hakkında bilgi vermekten kaçınarak pek çok yönden belirsiz bıraktığı öykü kişilerinin en çok ruh hallerine odaklanır; “*Korkulu, sıkıntılı, karamsar bir hava. Bu boğunçlu havanın içine mutsuz, tedirgin, yalnız, üzgün bir kişi yerleştiriliyor*” (Bezirci, 1980, s. 91). Özlü kendisinden önceki yazarlardan farklı olarak öykü kişilerine edilgenlik ve karamsarlığın yanı sıra cinsellik, saldırganlık, suça eğilim gibi özellikler eklemiştir; bunalım içindeki edilgen öykü kişileri canlılıktan uzak yapay ve suni oldukları gerekçesiyle sıklıkla eleştirilmiştir.

Ferit Edgü’nün *Kaçınlar* (1959) öykü kitabındaki kişiler toplum içinde aykırı bir konumda yer alan uyumsuz ve edilgen tiplerdir. Edgü’nün kaçınlar olarak nitelediği öykü kişileri çoğu zaman şizofrenik tepkiler vererek delilik boyutuna ulaşan kişilerdir. Yazar “Kaçınlar I” öyküsünün “Prolog” başlıklı ilk bölümünün girişinde Fransız şair Henri Michaux’un “*Le fou entend un autre tic tac/ Deli başka bir tik-tak sesi duyar*” (1959, s.9) sözünü ekleyerek henüz anlatmaya başlamadığı öykü kişilerinin deliliklerini ima eder. Öykülerdeki anlatıcı başkışılar karamsar, umutsuz, bunalımlı, yalnız, iletişimsiz

⁵² *Bozbulanık* kitabındaki “Özsuyu” öyküsünün başkışısı Hayriye, *Sular Aydınlanıyordu* (1970) başlıklı tiyatrosunda, *Topal Koşma* kitabındaki “Susuz VII” öyküsünün başkışısı Meli, *Korsan Çıkmazı* (1961) başlıklı romanında tekrar karşımıza çıkar.

ve yabancılaşmıştır. Bütün öykü kişileri toplumdan kopuk içe dönük ve edilgen bir yapı sergiler (Deveci, 2005, s.50). Dört alt bölüme ayrılan “Kaçkınlar I” öyküsündeki anlatıcı kişiler olağandışı davranışlarda bulunur; bir oyuncakçının camını kıran Hasan adlı kişi ile Hasan isimli kişi bir oyuncakçının camını kırmış, diğeri bir lokantada müşterilerin gözü önünde tuvaletini yapmıştır.

1950 kuşağı öykücülerinde Onat Kutlar çocuklar, yaşlılar ve hayvanların ağırlıkta olduğu farklı bir kişi kadrosuyla karşımıza çıkar. Kutlar *İshak* (1959) kitabındaki öykülerde, içlerine işleyen mutsuzluk ve huzursuzluğu değiştiremeyen edilgen bireyleri gerçeküstü unsurlarla yansıtırken normalden uzaklaşarak deliliğe göz kırpar. Yazarın öykü kişileri normallikten çok uzaktır; “*Hadi’deki kurbağa gözlü küçük kız, Kediler’in adsız kahramanı, İshak’taki Çiftçi, Kül Kuşları’ndaki küçük Gazel, hep insanoğlunun garipsediği, her zaman göremeyeceği soydan yaratıklardır*” (Dizdaroğlu, 1960, s. 100-101).

4. BÖLÜM

KISA ÖYKÜ TÜRÜNDE YAPI VE BİÇİM

4.1. KISALIK

Kısa öykü türünün en temel ölçütü hacmi belirleyen kısıklıkır. Öykünün kısa öykü ve uzun öykü şeklinde alt türlere ayrılmasının temelinde de hacim kısıklığı yer alır. Kısa öykünün ilk kuramsal çalışmalarından itibaren kısıklık ayırt edici temel bir ölçüt olmuştur. Poe, “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” (1842) başlıklı yazısında şiir ve kısa öykü türlerinden yola çıkarak metnin başarısını kısıklığı ve okuma süresiyle eşleştirir. Bir şiir kompozisyonun bir saatte okunabilme uzunluğunu aşmaması başarısının kanıtıdır. Çok kısa hacimli bir şiirin yoğun ve kalıcı bir etki yaratamaması gibi uzun hacimli bir şiir de etki birliğinden yoksun kaldığı için kusurludur. Latince “*In medio tutitrimnr ibis / Orta yol en güvenlisidir*” cümlesi yazarın kurmaca metnin hacmine yaklaşımını gösterir. Yazar için uzun ve kısa olmayan orta hacimli bir metin ile bir saati geçmeyen okuma süresi edebi türlerde başarının anahtarıdır.

Poe, Hawthorne’un öykülerinden yola çıkarak bir oturuşta okunabilen kısa öykü türü etki birliğine ölçütünü sağladığı için başarılı bulur; sadece yarım saat ile bir veya iki saat arasında okunabilen kısa öyküler okuyucu üzerinde istediği etkiyi gerçekleştirebilir. Romanlar ise uzunluklarından dolayı tek oturuşta okunamayacakları için etki bütünlüğü yaratma konusunda başarısızdır (1994, s.61). Poe, “The Philosophy of Composition/ Kompozisyon Felsefesi” (1846) başlıklı yazısında da uzunluk ile okuma süresi ilişkisine tekrar değinir;

İlk önemli şey uzunluktur. Bir edebi çalışma bir oturuşta okunamayacak kadar uzunsa, izlenim bütünlüğünden meydana gelecek önemli etkiyi içeriğe dağıtmamız gerekir – eğer çalışmayı iki oturuşta okuma gerekecekse, dünya işleri araya girecek ve bütünlük denilen şey parçalanacaktır (Poe, 2001, s. 80-81).

Poe’nun edebi türlerdeki uzunluk sınırını bir oturuşta okunabilirlik sınırıyla ifade ederek kısa öykünün kısıklığının okuma süresini, okuma süresinin de etki birliği ile bütünlük ölçütlerini etkilediği görüşü Poe’nun izindeki birçok eleştirmen tarafından tekrarlanırken zamanla okuma süresinin yalnızca metnin kısıklığıyla ilgili olmayıp okuyucudan

okuyucuya değiştiği gözlemlenir. Okuma süresi okuyucunun odaklama gücüne, metne olan ilgisine göre farklılaşmaktadır. Kısa öykü türünün ortaya çıktığı ilk dönemde yalnızca hacimle ilişkilendirilen kısalık tür üzerine yapılan çalışmalar arttıkça değişmeye başlar. 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra kaleme alınan metin örnekleri incelendiğinde, kısa öykünün romanın sayfa ve sözcük sayısı azaltılarak olay örgüsü ile kişi sayısının sınırlandırılmış şekli olarak benimsendiği görülür. Kısa öykü tıpkı gerçek dünyanın minyatürleştirildiği oyuncak bebek evine benzetilir (Hunter, 2007, s 1). Henry James ile birkaç öncü yazar aracılığıyla kısa kurmaca metin üretmenin romanı küçölterek sınırlı bir alana sıkıştırmak anlamına gelmediğinin fark edilir. Elizabeth Bowen, Henry James ve Thomas Hardy'nin kısa öykülerinden yola çıkarak hacmin kısalığının değil içeriğinin uzatılmamanın önemi üzerinde durur; *“Önemli olan kısalığı değil, uzatılmamasıdır”* (Bowen, 1947, s. 8).

20.yüzyılda modernizmin bütün alanlarda etkisini hissettirmesiyle modern bireyin parçalanmış kişiliği, hızlı yaşamı, meşgul zihni ile odaklanma süresinin azalması gibi özellikleri edebi türler arasında kısalığından ötürü en iyi kısa öykü türüyle ifade edildiği düşünölür. Kısalığın hacmin yanı sıra biçimle de ayrılmaz bir bütün olduğu ve kısa öykünün içeriğinden anlatım tarzına değin bütün her şeyi etkilediği fark edilmesiyle kapsam alanı genişler. Kısa öykünün kısalığı ile anlatı sürekliliği, tutarlılık, yoğunluk, sıkıştırma, belirsizlik ve dolaylı anlatım gibi biçime ait modern tekniklerle ilgi kurulmasını destekler. Head'a göre modern kısa öykü türünün kısalığı, daha küçük veya daha az olmasından ziyade modern kurmaca tekniklerini uygulayabildiği için önemlidir. (2022, s. 15).

Kısalık keskin sınırları bulunan bilimsel bir ölçüt olmadığı için kısa öykünün boyutlarına yalnızca içerikteki malzemenin kendisi karar verebilir. Kısa öykünün kısa biçiminin bütün yapısına tesir etmesi onu diğer türlerden, özellikle de romandan ayıran temel niteliğidir. Kısa öykü ile roman türleri arasındaki farkın yalnızca hacimden ibaret olmayıp esasında bir öz ve biçim farkı olduğu pek çok eleştirmen tarafından dile getirilir; kısa öykünün özünü oluşturan biçim kısa hacimden konuya, olay örgüsünden üsluba değin her şeyi etkisi altına alır. Oysa romanda biçim atfedilen değer kısa öyküdeki kadar önem arz etmez. Bir romanın hacmi yazarın veya okuyucunun talepleri doğrultusunda bütönlüğüne

zarar vermeden kısaltılıp uzatılabilirken kısa öykünün hacmi yazarın veya okuyucunun değil malzemenin taleplerine göre şekillenir. Kısa öyküyü bütünlüğünü bozmadan yeni sözcükler ekleyerek uzatmak veya sözcük keserek kısaltmak imkânsız gibidir;

Romanın biçimini uzunluk verir; kısa öyküde ise uzunluğu biçim verir. Bir kısa öykünün uzunluğuna ilişkin, malzemenin kendisi tarafından sağlanandan başka hiçbir ölçüt yoktur ve onu geleneksel bir uzunluğa getirmek için yapılan eklemeler ya da geleneksel bir uzunluğa indirmek için yapılan kesmeler öyküye zarar verebilir (O'Connor, 1963, s. 27).

İsviçreli dil bilimci Paul Zumthor, kısa kurmacadaki kısalık ve biçim arasındaki ilişkiyi ele aldığı “La Brièveté Comme Forme/ Biçim Olarak Kısalık”⁵³ (1983) başlıklı makalesine kurmaca metinde rastgele bulunmayan kısalığın yapılandırıcı bir model oluşturduğunu belirterek başlar; kısalığın Latin retorğinde kısa söylemin tek başına bir modelden ziyade kapasite ve üstünlük ile biçimsel yapının bir niteliğini belirtmek için kullanılır. Heinrich Lausberg’in Handbuch Der Literarischen Rhetorik/ Edebi Retorik El Kitabı (1960) başlıklı kitabı ile Antonio D’Andreas’ın “Sermo Brevis/ Kısa Konuşma” (1981) başlıklı makalesinden yola çıkan Zumthor, kısalık kavramının metin unsurlarının dağılımı, metnin anlatış biçimi ve özellikle anlatımın oluşturulması şeklinde metinsel gerçekliğin üç farklı düzeyini etkilediğini dile getirir.

Kısalık ve uzunluk kavramlarının henüz niceliksel ölçütleri belirlenmediğinden kısa kavramı ‘uzun olmayan şey’ şeklinde tanımlanabilir. Kısalık, uzun olarak algılanmayan bir şeye karşılık gelir. Kısalık ve uzunluk mutlak mutlak bir normdan kaynaklanmayıp kültürel olarak koşullandığı için kültürel ortama, zamana veya mekâna göre değişiklik gösterir. Bir metnin hacminin uzunluğu, mutlak süresinin ölçütünü vermeyebilir çünkü okuma sürecinin öngörülemeyen bir doğası vardır. Dünyanın farklı bölgelerinde kurmaca metinlerinin uzunluğunun değişiklik göstermesi olağandır (Zumthor, 2016, s. 74-75).

Kısa öykünün kısalık ölçütünde sözcük sayısının alt ve üst sınırlarının belirlenmesi türün kuramsallaşmasına katkı sağlar. Ancak sözcük sınırlarının belirlenmesi için bilimsel bir ölçüt olmadığından farklı sözcük sayıları kullanılır. Pek çok araştırmacı tarafından kısa öykünün alt sınırı beş yüz sözcük olarak belirlenmiştir. Beş yüz sözcükten az olan öykü

⁵³ Zumthor’un “La Brièveté Comme Forme” (1983) başlıklı Fransızca kaleme aldığı yazısı Laurence Thiollier Moscato ve William Nelles tarafından “Brevity as Form” (2016) başlığıyla İngilizceye çevrilmiştir.

türü için kısa kısa öykü/minimal öykü/ küçürek öykü gibi farklı adlandırmalar söz konusu olur. Kısa öykü türünün üst sınırı ise tartışmalıdır. Austin Wright, “On Defining The Short Story: The Genre Question / Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu” (1996) başlıklı makalesinde, kısa öykü türünün beş yüz sözcük ile Joyce’un yaklaşık on altı bin sözcükten meydana gelen “*The Dead/ Ölü*” adlı öyküsü arasında olması gerektiğini belirtir. Wright’a göre alt ve üst sınırı sağlamayan istisna kısa öyküler de vardır. Conrad’ın *Heart of Darkness/ Karanlığın Yüreği* başlıklı otuz sekiz bin sözcükten meydana gelen öyküsü bir istisnadır (Wright, 1998, s.24).

Bates, kısa öykünün uzunluk sınırını Tolstoy’un *Family Happiness/ Aile Mutluluğu* adlı öyküsüyle on beş bin sözcük olarak belirtir (2005, s. 180). Şârâ Sayın, “Her kısa öykü kısaöykü mü?” başlıklı çalışmasında iki binden az olan metinlere short short story/ kısa kısa öykü, iki bin ile otuz bin arasında olan metinlere short story/kısa öykü, otuz bin ile elli bin arasında olanlara ise novelette denildiğini ifade eder (1984, s. 19). Sarıçiçek ise kısa öykü türünü beş yüz sözcük ile iki bin sözcük arasındaki metinler olarak sınırlar (2006, s. 8). Kısa öykünün yalnızca sözcük sayısına indirgenmesi edebi değerinin azalıp birbirine benzer örneklerin çoğalmasına yol açar. “*Kısa öyküye, ihmal edilen sone gibi, sanki katı ve esnek olmayan, 500 kelime ile 15.000 kelime arasında bir yerde, bir sayı oyununda kaybolmuş bir şeymiş gibi davranılır*” (Gullason, 1964, s. 20).

Kısa öykü türünde sözcük sayısı doğru sonuç vermekten çoğu zaman uzaktır; sözcük sayıları yazardan yazara, ülkeden ülkeye göre değişip kesinleşmediği için yalnızca alt ve üst sınırı kapsadığı için türe dahil edilen ancak türün ölçütlerine sahip olmayan öyküler söz konusudur. Sayın, kısa öykü türünü kısa yazılan öykülerden ayırt etmek için kısaöykü şeklinde birleştirerek kullandığı “Her Kısa Öykü Kısaöykü mü?” başlıklı çalışmasında kısıllığı sözcük sayısı olarak düşünmemek gerektiğinden bahseder; “(...) *kısaöyküyü, uzunluk ya da kısıllık, yani nicelik açısından değil onu oluşturan zorunluluk ve niteliği açısından ele almak gerekir*” (1984, s. 19).

Kısa öykü türünün sözcük sayısına indirgenmesinde yayınevi ve editörlerin büyük bir sorumluluğu vardır. Dergi ve gazeteler çoğu zaman kısa öykü örnekleri yayımlayabilmek için yazarlardan belirli sözcük sınırlarına uymalarını talep eder; birçok yayınevi ve editör

tarafından geçmişten günümüze değin pek çok kısa öykü yazarına sözcük, satır veya sayfa sayısı kısıtlamalarıyla baskı uygulanmıştır.

Kısa öykü ustası Çehov edebi yaşamının başında kısa öykülerini yayımlattığı *Fragment* dergisinin yayımcısı N.A. Leykin'e gönderdiği 12 Ocak 1883 tarihli mektubunda kısa öykü yazarken 100 satırla sınırlanmak zorunda kaldığı için yaşadığı problemleri dile getirir; satır sayısının sebep olduğu kısıtlı alan yüzünden öyküsünün ilk cümlesine başlamakta güçlük çeken yazar kısaltma ve süzgeçten geçirme yöntemleri kullanmasına rağmen 120-140 satıra ulaştığında öykünün sonuç bölümüne tekrar kısaltma uygular ancak bu durum yazmak istediği öykü ile yayınevine gönderdiği öykünün birbirinden çok farklı olmasına yol açar. Edebi yaşamının başında kısa öykü yazma ve öykü kısaltma noktasında zorluk çeken yazar olgunlaştıkça kısıllığı bir anlatım biçimi olarak benimser. Kısa yazmayı tıpkı Poe gibi yetenekle eşleştiren Çehov yazma sanatını da kısaltma sanatı olarak kabul eder (Zafer, 2002, s. 47-48).

Edebi metinlerde sözcük sayıları gibi nicel ifadeler sağlıklı bir tür ayrımı yapabilmeyi engeller; sözcük sayısı türün alt ve üst sınırını sağlamasına rağmen kısa öykü örneği olarak ifade edilemeyecek pek çok metin vardır. Kısa öykünün kısıllığı sözcük sayısından ziyade biçim ve içerikle ilgilidir. Friedman'ın "What Makes A Short Story Short? /Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?" (1958) başlıklı makalesi, kısa öykü türündeki kısıllığın yalnızca sözcük sayısından ibaret olmadığını vurgular. Friedman'a göre kısa öykünün kısıllığının iki sebebi vardır. İlk sebep öykünün konusuyla ilgilidir; seçilen malzeme küçük olduğu, karmaşık olmayan tek bir olayı veya durumu içerdiği için öykü kısa olabilir. İkinci sebep ise öykünün sunuluş biçimiyle ilgilidir; seçilen malzeme büyük olmakla birlikte sanatsal etki için kısaltılmış olabilir;

Temel bir ayırmadan başlamak gerekirse, bir öykü kısa olabilir. (...) materyalin kendisi küçük açılı olabilir ya da materyal geniş kapsamlı olup sanatsal etkinin arttırılması için kesintiye uğratılmış olabilir. İlk neden betimlemenin konusu ilgili ayrımlarla, ikinci neden ise betimlemenin sunuş biçimleri ile ilgili ayrımlarla ilgilidir (1998, s. 32).

19.yüzyıldan günümüze değin kısa öykü türünün kısıllığıyla ilgili eleştirmen ve yazarlar tarafından bildirilen her görüş yeni bir tartışmayı da beraberinde getirir. Poe'nun tek oturuşta okunma ölçütü, okuma eylemi bireysel olduğu eleştirilir; kimi insanlar yerinden

kalkmadan saatlerce oturabilirken kimileri yarım saat zor dayanabilmektedir. Edebiyat nicel değerlerle ifade edilemeyeceği için edebi türleri sözcük sayılarına göre sınıflandırmak daha en başından başarısızlığa uğramış bir çaba olur. Kısa öykünün ele aldığı eylemin konusu ile sunulmuş şekli, kısalığın en mantıklı sebebi olarak görülür ancak küçük bir malzeme konusunu kısaltarak sunan bütün metinlerin kısa öykü olarak kabul edilemeyeceği muhakkaktır. Sebebi ister okunma süresine ister sözcük sayısına isterse konu ile sunulmuş şekline bağlı olsun, kısa öykü türünün kısa olması gerektiği konusunda herkes hemfikirdir. Kısa öykü okuma süresi, sözcük sayısı, konusu ve konusunun sunulmuş şekline göre kısa olmak zorundadır.

Modern kısa öykünün üst sınırıyla ilgili farklı görüşler olmakla birlikte alt sınırın 500 sözcük olduğu konusunda pek çok kuramcı ve eleştirmen ortak görüşe sahiptir. Ancak Türk öykücülüğünde 500 sözcükten daha az olan kısa öykü örnekleri de vardır; Yivli, Halide Edip Adıvar'ın “Aziz'in Karısı” ve Bayrağının Altında”; Memduh Şevket Esendal'ın ise “Vakitsiz Bir Ezan” ve Karga Yavrusu” öykülerinin sözcük sayılarını vererek 500 sözcükten daha az kısa öykü örnekleri de bulunduğu için alt sınırın 200 sözcüğe kadar indirilebileceğini dile getirir. Yivli'ye göre üst sınır da 5000 sözcükle sınırlandırılabilir (Yivli, 2019, s. 13-14).

Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'nden Atatürk Dönemi'ne değin kaleme alınan kısa öykü örneklerinde birkaç istisna haricinde sözcük sayıları ile tek oturuşta okunabilme şartlarının sağlandığı gözlemlenir. Türk yazarlar için uzun yıllar boyunca en büyük problem sözcük sayısı veya okunma süresi değil kısa öykü türünün ele aldığı konuyu sunma biçimi olmuştur. Kısa öykünün romanın özeti olarak görüldüğü Tanzimat Dönemi ile Ara Nesil Dönemi'nde yazarlar bir yandan geniş kapsamlı konuları kısa öykünün sınırlı hacmi içine sığdırmaya çalışırken diğer yandan romanın sunulmuş şeklini kısa öykü için kullanmayı dener. Edebiyatımızda kısa öykünün kısalık ölçünü hem konu hem de sunuş şekli yönlerinden karşılayan ilk yazarımız Sami Paşazade Sezai olur.

Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öyküler kısalık ölçütünü sağlamaktadır. *Küçük Şeyler*'in en kısa öykülerinden biri olan “Hiç” öyküsünün Poe'un “tek oturuşta okunacak kadar kısa” (1994, s.60) ve Wright'ın “beş yüz sözcük ile on beş

bin sözcük arasında olacak kısa” (1998, s.24) ölçütlerinin her ikisini de karşılamaktadır. 4 sayfadan ve yaklaşık 1250 sözcükten ibaret olan “Hiç” öyküsü kısa öykü türünün kısalık ölçütünü sağlamaktadır. Sezai’nin “Kediler” başlıklı öyküsü yaklaşık 5 sayfa ve 1430 sözcükten meydana gelir. “Kediler” modern kısa öykü türünün alt ve üst sözcük sınırı ile tek oturuşta okunma ölçütlerini sağlamaktadır.

Halit Ziya’nın “Haber-i Meş’um” henüz edebi modernizmin edebiyatımızda görülmediği 20. yüzyılın başında, yalnızca monologdan oluşan modern kısa öykülerin ilk örneklerinden biridir. Yazarın diyalog bulunmadığı öyküsünün diğer kısa öykülerine kıyasla daha kısa olduğu tespit edilmiştir. “Haber-i Meş’um” yaklaşık altı buçuk sayfadan ve 1215 sözcükten meydana gelerek kısa öykü türünün kısalık ölçütündeki alt ve üst sınıra uygunluk gösterir. Yazarın “Tramvayda Gelirken” başlıklı öyküsü ise “Haber-i Meş’um” öyküsünden daha uzun olmakla birlikte yaklaşık 9 sayfa ve 1650 sözcükten oluşarak kısa öykü türünün alt ve üst sınırları arasında yer almaktadır.

Üretken bir yazar olan Ömer Seyfettin’in öykü sayılarını tespit etmek oldukça zordur; farklı araştırmacılar farklı sayılar sunmaktadır. 36 yıllık kısa yaşamının ardından geniş bir öykü külliyatı bırakan yazarın öykü sayılarıyla ilgili farklı görüşler söz konusudur; Ömertoy, Ömer Seyfettin’in öykü sayısının 135’i bulunduğunu dile getirmiştir (1972, s.138). Argunşah (1999) tarafından hazırlanan külliyatta ise yazarın 151 öyküsü yayımlanmıştır. Ömer Seyfettin’in öykülerin uzunlukları ise değişkenlik gösterir. Yazarın öyküleri sözcük sayılarına göre sınıflandırıldığında 2000 ile 15000 sözcük arasındaki 52 metnin uzun öykü, 500 ile 2000 sözcük arasındaki 91 metnin kısa öykü, 500 sözcükten az olan 8 metnin ise anlatı/kısa kısa öykü/küçürek öykü olduğu saptanmıştır (Sarıççek, 2006, s. 13). Ömer Seyfettin’in sözcük sayılarını karşılamasına rağmen kısa öykü türüne dahil edilemeyecek öyküleri de olduğu unutulmamalıdır.

Ömer Seyfettin’in “Apandisit” öyküsü 2,5 sayfa ve 500’e yakın sözcükten oluşmaktadır. Öykünün “*Kısa öykü beş yüz sözcük ile Joyce’un The Dead adlı öyküsünün uzunluğu arasında olma eğilimindedir*” (Wright, 1998, s. 24) şeklindeki kısa öykü sınırlarını çizen ölçütü sağlamadığı görülür. Kısalık söz konusu olduğunda “Apandisit”in short short story/ kısa kısa öykü/ çok kısa öykü gibi terimlerle ifade edilen farklı bir türe ait olması

gerekir. Ancak öykünün birkaç sözcük yüzünden kısa öykü türüne dahil edilmemesi yanlış bir yaklaşımdır. Metnin türünü belirlerken sözcük sayısı gibi nicel bir ölçütten ziyade nitelik ölçütleri ön plana çıkarmak gerekir. Wright da sözcük sayısının alt ve üst sınırı konusunda istisnalar olabileceğini kabul etmiştir; Joseph Conrad'ın “Karanlığın Yüreği” öyküsü üst sözcük sınırını aşmasına rağmen bir kısa öykü örneğidir.

Ömer Seyfettin'in öyküsü diğer öykülerle kıyaslandığında Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya'nın öykülerinin yarısından daha az sözcük ve sayfa sayısına sahip olduğu görülür. Ancak bu kısalık Ömer Seyfettin'in öyküsünde herhangi bir değer kaybına yol açmaz. Kısalık, öykünün değerinin artmasını sağlayan veya azalmasına yol açan bir ölçüt değildir. Yazarın öyküsü 500'e yakın sözcükle nicelik açıdan farklı olmakla birlikte nitelik açısından diğer öykülerle aynı oranda önemlidir.

Ömer Seyfettin'in “Nişanlılar” başlıklı öyküsü hacminin kısalığından ele aldığı konuya ve konuyu işleyiş şekillerine kadar bir kısa öykü örneğidir. “Nişanlılar” öyküsü 4 sayfa ve yaklaşık 790 civarındaki sözcükle kısa öykü türünün alt ve üst sınırlarını karşılar. “Nişanlılar” öyküsü, “Apandisit”ten uzun olmakla birlikte Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya Uşaklıgil'in öyküleriyle karşılaştırıldığında oldukça kısadır. Ömer Seyfettin'in kısa öykülerinin diğer yazarların öykülerine kıyasla, kısa öykünün alt sınırına daha yakın olduğu ve yazarın sözcük seçimi noktasında daha ekonomik davrandığı sonucuna varabiliriz.

Ömer Seyfettin'in öykülerinde sözcük sayısı kimi zaman 500 sözcüklük alt sınırı sağlamayacak kadar kısayken kimi zaman da 2000 sözcüklük üst sınırı aşacak kadar uzun olabilir. Memduh Şevket'in öykülerinde de Ömer Seyfettin'e benzer bir hacim farkı gözlemlenir. Yazarın toplam 288'e ulaşan öyküleri (Beyaz, 2018, s. 146) arasında 500 sözcüğe ulaşmayan “Mendil Altında” ve 1500 sözcükten fazla olan “Haşmet Gülkökan” gibi öyküleri bulunmaktadır ancak yazarın öykülerinin büyük çoğunluğunun beş yüz ile bin beş yüz sözcük arasında olduğu tespit edilmiştir.

Memduh Şevket sözcük sayısı azaldıkça daha başarılı eserler veren yazarlardan biridir; eserleri topluca değerlendirildiğinde kısa öykülerinin, romanlarına kıyasla çok daha

başarılı olduğu görülmüştür. Yazarın 6 sayfa ve yaklaşık 1220 sözcükten meydana gelen “Mebus Olursa” başlıklı öyküsü kısıklık ölçütünün alt ve üst sınırlarına uygundur. Friedman’ın kısa öyküde kısıklığın sebeplerine dair tespiti “Mebus Olursa” öyküsü için de geçerlidir; büyük bölümü diyalogla kurulan “Mebus Olursa” başlıklı öykü konuşmalara dayalı olmasının yanı sıra hem küçük hem de durağan eyleme sahip olduğu için kısadır. Yazarın en kısa öykülerinden birisi “Gençlik”tir. 5 sayfa ve yaklaşık 945 beş sözcükten oluşan “Gençlik” başlıklı öykü, kısa öykü türünün sözcük sınırları arasında kaldığı ve kısa bir sürede okunabildiği için kısa öykü türünün kısıklık ölçütünü sağlamaktadır.

Türk edebiyatında Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket ile gelişmeye başlayan kısa öykü türü Sait Faik ile en başarılı örneklerini verir. Çocukluk yıllarından itibaren edebiyata ilgi duyan ve ilk öyküsünü lisede kaleme alan Sait Faik 1936 yılında yayımlandığı *Semaver* adlı ilk kitabından itibaren ‘usta’ sıfatıyla nitelenen nadir yazarlarımızdan biridir; ilk kitabından son kitabına değin sürekli yenilik peşinde olmasıyla dikkatleri üstüne çeker. Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası olarak görülen yazarda yeni bir anlatma tarzı, yeni bir söyleyiş, yeni bir imaj ve yeni bir dil karşımıza çıkar (Aktaş, 2005, s. 59).

Sait Faik’in hikâyeciliğimize derin etkileri olmuştur (...) bizde modern hikâyeciliğin kurucusu sayılabilir. Hikâyeciliğimizi bir küçük-roman sanatı olarak kurtaran odur. Doğulu şemantizmine, duyarlığına, esprisine dayanan hikâyeciliğimize daha ileri bir anlayış getirmiştir (Aykın, 1960, s.18).

Sait Faik yaşamını bütünüyle türüne adamıştır. *Şimdi Sevişme Vakti* adında bir şiir kitabı ile *Medarı Maişet Motoru* ve *Kayıp Aranıyor* başlıklarında iki roman denemesi bulunan yazarın kalan bütün eserleri öykü türündedir. Hayatta iken 10, ölümünden sonra da 2 öykü kitabı yayımlanan Sait Faik’in yalnızca *Kumpanya* başlıklı kitabı uzun öykü türündedir. *Kumpanya* (1951) kitabındaki “Kumpanya” öyküsü 15.000 sözcükten fazla olup yazarın en uzun öyküsüdür. İlk olarak *Şahmerdan* kitabında yayınlanıp daha sonra *Kumpanya*’ya alınan “Kriz” öyküsü ile “Gauthar Cambazhanesi” öyküsü ise 4000 sözcük civarındadır. Yazarın ortalama 3-12 sayfa ile 1000-2000 sözcükten meydana gelen 200’den fazla öyküsü kısa öykü türünde kaleme alınmıştır. Yazarın ilk öyküleri ile son öyküleri arasında belirgin bir hacim farklı görülmemekle birlikte son dönem öykülerinin görece daha kısa olduğunu söylenebilir.

Edebi tür sınıflandırmasında sözcük sayılarının yetersiz kaldığı muhakkaktır ancak Sait Faik'in öyküleri sözcük sayılarının yanı sıra kısa öykü türünün diğer ölçütlerini de sağlamaktadır. Yazarın ilk öykülerinde korunan geleneksel çizgi özellikle *Lüzumsuz Adam* kitabıyla birlikte yerini bütünüyle yeniliğe bırakır. Sait Faik *Lüzumsuz Adam* kitabında dış gerçeklikten iç gerçekliğe doğru yönelip olaylardan ziyade durum ve anlara odaklanırken öykülerin hacminde de azalma görülür. İçinde herhangi bir olay barındırmayıp anlatıcı yazarın düşünce ve gözlemlerinden ibaret olan “Bacakları Olsaydı” öyküsü yaklaşık 950 sözcükten oluşarak hem kısa öykü türünün sözcük sınırları arasında kaldığı hem de kısa bir sürede okunabildiği için kısa öykü türünün kısalık ölçütünü sağlamaktadır. Öykü, 1000'den az sözcük barındırmasına rağmen hayal ve gerçek arasındaki gerilimi başarıyla yansıtmıştır.

Sait Faik'in Türk edebiyatındaki yeniliği içerikten ziyade biçimle ilgilidir. Yazarın “Bacakları Olsaydı” öykü kitabında ele aldığı küçük insanın hayallerinin karşısında hakikatle yüzleşmesi teması ise Halit Ziya ve Hüseyin Rahmi gibi daha önce pek çok yazar tarafından işlenmiştir. Türk edebiyatında hayal – gerçek çatışmasını en iyi anlatan eserlerden birinin roman türünde kaleme alınan kalın hacimli *Mai ve Siyah* olduğu unutulmamalıdır. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında 340 sayfa boyunca el aldığı hayal-hakikat çatışmasını Sait Faik “Bacakları Olsaydı” öyküsünde 6 sayfada işlemiştir. Sait Faik edebiyatımızda daha önce de karşılaştığımız benzer temaları kısa öykü türünün getirdiği farklı biçimsel özelliklerle kullanarak eşine az rastlanan bir öykücülük anlayışı geliştirmiştir.

Sait Faik'in özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) kitabında yer alan öyküler benzer temaları farklı biçimlerde ele almasıyla dikkat çeker; 17 öykünün genelinde karşımıza çıkan yalnızlık teması gerçeküstü öğeler gibi farklı anlatım teknikleriyle bir arada işlenmiştir. *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın 10 sayfa ve yaklaşık 1690 sözcükten oluşan “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsü modern kısa öykü türünün alt ve üst sınır ölçütlerini karşılamaktadır. Öykünün hacminin kısalığı okuyucuların bireysel farklılıkları göz önünde bulundurulmakla birlikte yarım saat gibi kısa bir sürede okunmak için uygundur. Kısa hacmiyle yalnızlık temasını bir yolculuk çevresinde başarıyla yansıtan öykünün

benzer temaya sahip diğer öykülerden temel farkı modern kısa öykü türünün biçimsel ölçütlerine uygun şekilde düzenlenmiş olmasıdır.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcı başkişinin bir gece vakti sinemadan çıktıktan sonra evine gitmek yerine İstanbul’un bilmediği sokaklarında dolaşmayı tercih etmesi içerikle birlikte biçimi de belirler. Öykünün tamamının anlatıcı başkişinin gezintisinden ibaret olması Friedman’ın küçük ve dinamik eylem türüne başarılı bir örnektir; bütün insanlar tarafından yapılabilen gezinti sıradan ve basit bir eylem olduğu için küçüktür (1998, s. 32). Anlatıcı başkişinin gezintisini yürüyerek gerçekleştirerek öykü boyunca hareket halinde olması da eylemin dinamikliğini gösterir. Sait Faik’in “Öyle Bir Hikâye” öyküsü sözcük sayısı, okunma süresi ve eylem türüyle modern kısa öykünün kısalık ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik Abasıyanık’ın öyküleriyle Türk edebiyatında yaygınlaşan modern kısa öykü türü 1950 – 1960 döneminde en yetkin örneklerini vererek hacim ve sözcük sayısından ibaret olmayan kısalığın öykünün bütününe etkilediği bilincine ulaşılır. Vüs’at O. Bener Dost (1952) ve *Yaşamaz* (1957) başlıklı kitaplarıyla modern kısa öykü türünün 1950’li yıllardaki akla gelen ilk ismi olur. Yazarın öykülerinde kısalık sayfa sayısından ziyade öykülerin özellikle dilinde, sözcük ve cümlelerinde ön plana çıkar. Türk öykücülüğünün dili en ekonomik kullanan yazarlarından biri olan Vüs’at O. Bener’in öykü metinleri sayfa sayısından cümlelerine değin kısadır; bu kısalık öykülerinin yanı sıra romanlarında da etkisini gösterir. Yazar edebi türü fark etmeksizin kaleme aldığı metinlerde uzun uzun açıklamalar ile ayrıntılı kişi ve durum tasvirlerinden kaçınarak az sözcükle çok şey anlatma yolunu seçer (Susam, 2009, s. 75-76).

1950 kuşağı öykücülerinden Erdal Öz, yazarın cümle kullanımını “*Cümleyi tek kelimeye kadar indirebiliriz. Vüs’at O. Bener’de bu çalışma başattır. Cümleler iki kelimeye, bir kelimeye kadar indirilir çoğu kere*” (2016, s. 77) şeklinde açıklar ancak Öz’e göre Vüs’at O. Bener’in kısa cümle düşkünlüğü gereksiz bir inattan ibarettir. Türkçenin uzun cümleye yatkın olmadığı gerçeğine rağmen Ataç gibi usta yazarlar aracılığıyla uzun cümleli çok başarılı örnekler verilmiştir. Oysa dil üzerinde titizlikle çalıştığı bilinen Vüs’at O. Bener’in kısa cümleli öz-anlatı yaratma kaygısı, öykü metinlerinin kırık ve tıkrıklı bir

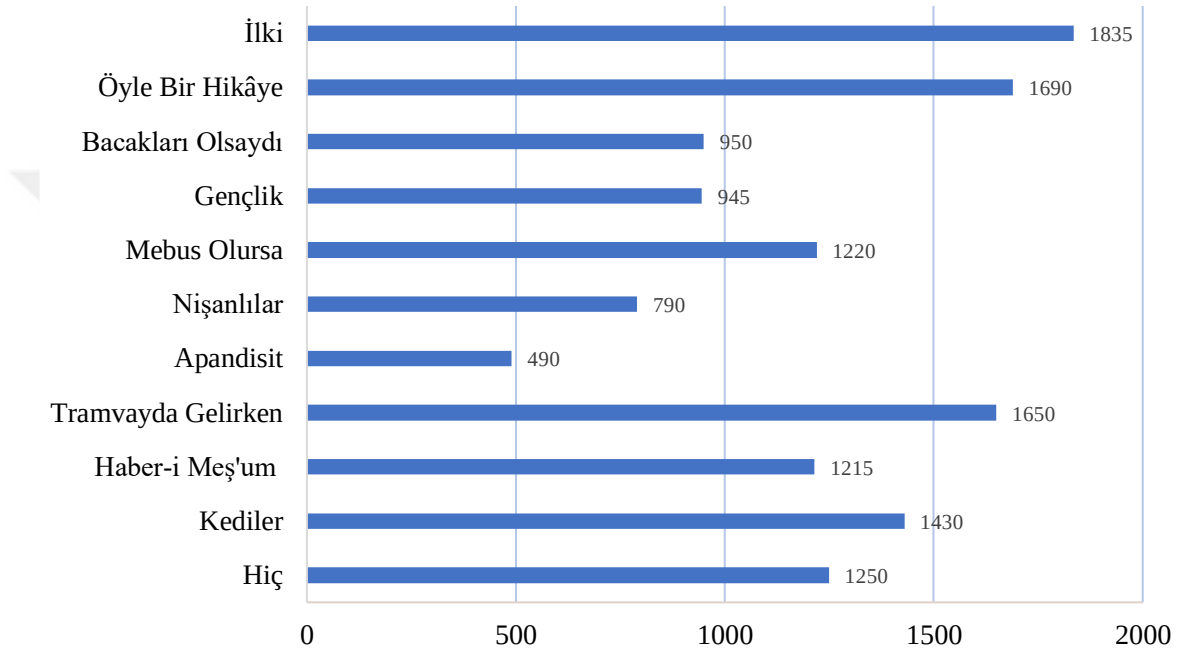
üslup kullanmasına yol açmıştır. Kısa veya uzun cümlede sürekli ısrar etmesi doğru olmayan öykü yazarının üslubunun anlatılan konuya göre değişiklik göstermelidir (Öz, 2016, s. 72).

Kısa ve ekonomik dile olan tutkusu Vüs'at O. Bener'i kısa öykü türüyle eşleştirir; edebiyata kısa öyküyle giriş yapan yazar tiyatro ve roman türlerinde de örnekler verdikten sonra tekrar öyküye dönüş yapar. Modern kısa öykünün getirdiği kısıklık yazarın vazgeçemeyeceği temel üslup özelliklerinin başında gelir. Vüs'at O. Bener'in *Dost* (1952) kitabındaki öyküler hacim bakımından yakın özellikler gösterir; kitabın en kısa öyküsü 6 sayfadan ibaret olan "Havva"da küçük bir kızın evdeki besleme hakkında düşüncelerine yer verilirken en uzun olanlar 20 sayfadan meydana gelen çeşitli konuşma ve olayların bulunduğu "Dost" ve "Akraba" başlıklı öykülerdir. Bener'in *Yaşamaz* kitabındaki öyküler ise hacimce farklılık arz eder; kitabın en kısa öyküsü 3 sayfadan biraz daha uzun olan "Avuntu" başlıklı öyküde bir bebeğin ölümünün anlatıcısı üzerinde uyandırdığı hisler anlatılırken uzun öykü türüne yaklaşan 33 sayfalık "Anlaşılmayan" başlıklı öyküde hastalığı tespit edilemeyen bir hastanın hastane ve diğer hastalarla ilgili gözlemleri sunulur.

Yaşamaz kitabının "İlki" başlıklı ilk öyküsü 10 sayfa ve yaklaşık 1835 sözcükten oluşan hacmiyle kitaptaki diğer öykülere kıyasla görece uzun öykülerinden biridir. "İlki" öyküsü ilk olarak anlatıcısı başkişinin yabancılaşma duygusunu pekiştiren şehir tasviriyle başlar. Şehir tasvirinde yazarın alışkın olduğu kısa ve keskin ifadelerle karşılaşırız. Çoğunlukla virgüllerle birbirinden ayrılan sözcük ve cümlelerde bağlaç kullanımı en aza indirgenir; "*Ağaçlar çıplak, donuk, katı. Şehir tortoptu, dumansızdı, büzülmüştü (...) odalar soluk kokuyordu: Ağır, kekre. Kirpik diplerinde, göz uçlarında sarı, ak çapaklar birikmiştir*" (Bener, 1957, s. 7).

Uzun açıklamalar yerine kısa tasvirlerle kurulan öyküde mekânın yanı sıra kişiler de öykünün farklı kısımlarında birkaç cümleyle geçirilir. İç monolog tekniğiyle kurulan öyküde anlatıcının başkişinin odağı değiştikçe bahsedilen konu da değişir. Anlatıcı başkişi evinin önünde durup bir yandan çevreyi tasvir ederken diğer yandan kardeşinin başının yaralandığını, aşıklarının babası tarafından yakıldığını, annesinin onu karşısında

gördüğünde neler hissedeceğini sıralar. Anlatıcı başkişinin düşüncelerinin hızı öykünün hızını da etkiler; evin içinde ailesinin dış görünüşlerini tasvir ederken geçmişte yaptığı yaramazlıkları ve askeri okula gittiği günleri anımsar. Anlatıcının şimdi ve geçmiş arasında gidip gelişlerinin dinamizmiyle öykü sona erer. Öyküde anlatıcı başkişinin arabadan inip evine girmesinden başka bir eylem söz konusu değildir. “İlki” öyküsü sözcük sayısı ile kısa cümleli yapısının yanı sıra durağan ve durum odaklı bir olay örgüsü kuruluşuna sahip olması modern kısa öykü türünün kısalık ölçütünü karşılamaktadır.



Tablo 9: Sözcük Sayısı

1950 – 1960 döneminde yayımlanan kısa öykü örneklerinin çoğunun kısalık ölçütünü uygun olduğu gözlemlenir; Nezihe Meriç, Demir Özlü, Onat Kutlar ve Ferit Edgü gibi modern yazarların edebi modernizm etkisiyle olay yerine durumlara odaklanarak dinamikten ziyade durağan yapılı öykü metinleri kaleme alarak kısalık ölçütünü sağlamıştır. Nezihe Meriç’in *Bozbulanık* (1953) kitabının en kısa öyküsü, 4 sayfa ve yaklaşık 770 sözcükten oluşan “Narin” anlatıcı başkişi olan bir kadının dinlediği şarkının kendisinde uyandırdığı hislerle hatıralarından ibarettir. Kitabın en uzun öyküsü ise taşra sıkıntısı ve geçmişe özlemin anlatıldığı 10 sayfadan oluşan “Boşlukta Mavi” öyküsüdür. Yazarın *Topal Koşma* (1956) başlıklı ikinci öykü kitabının en kısa öyküsü 6 sayfalık “Susuz IV” iken en uzun öyküsü kitaptaki diğer öykülerin yaklaşık dört katı olan 30 sayfalık “Susuz VII” öyküsüdür. Demir Özlü’nün *Bunaltı* (1958) kitabının en kısa öyküsü

4 sayfa ve 530 civarı sözcükten oluşan “Sokak” iken en uzun öyküsü 31 sayfadan meydana gelerek uzun öykü boyutuna ulaşan “Bunaltı” öyküsüdür. Yazar her iki öyküde de olaydan ziyade varoluş kaygısına yer vermiştir.

Ferit Edgü ise kısalık ölçütü konusunda 1950 kuşağındaki diğer öykücülerden ayrılır. Edgü I. Kitap ve II. Kitap şeklinde iki bölüme ayırdığı *Kaçkınlar* (1959) kitabında dönemdeki diğer öykücülere kıyasla görece uzun öyküler kaleme almıştır.⁵⁴ “Kaçkınlar I” başlığındaki I. Kitap birbirleriyle ilişkili “Prolog” – “Odada” – “Dışarıda” – “Epilog” bölümleriyle toplam 38 sayfadan meydana gelen bir uzun öykü olup kısa öykü türünün kısalık, bütünlük gibi ölçütlerini sağlamaktan çok uzaktır. II. Kitap’taki 17 sayfalık “Kaçkınlar II” ve 16 sayfalık “Kaçkınlar III” öyküleri ise kısa öykü türünün üst sınırı konusunda kesin birlik olmadığı için tartışmalıdır; batılı kuramcıların 2000 sözcük olarak belirlediği üst sınırı karşılamayan metinler 15.000 sözcüklük üst sınırı karşılamaktadır. *Kaçkınlar* kitabının en kısa öyküsü “Kaçkınlar IV” ise 9 sayfa ve yaklaşık 1745 sözcükten meydana gelerek modern kısa öykünün kısalık ölçütü tartışmasız şekilde sağlayan tek öyküdür. Onat Kutlar’ın *İshak* kitabındaki bütün öyküler hacimce birbirleriyle uyum halindedir; kitabın en kısa öyküsü 5 sayfadan biraz uzun olan “Yunus” öyküsü iken en uzun öyküsü 12 sayfaya yaklaşan “Kediler” öyküsüdür; her iki öyküde de farklı olay örgüleriyle birlikte benzer temalarla karşılaşırız.

4.2. YOĞUNLUK

Türkçe sözlüklerde yoğun olma durumu, bir cismin kütlesi ve kesafet gibi farklı şekillerde açıklanan yoğunluk çeşitli alanlarda kullanılan çok anlamlı bir terimdir. Kurmaca metinlerde ise yoğunluk olay örgüsü, kişi, zaman, mekân ve dil gibi her unsurun içinde bir parça olarak karşımıza çıkar. Kurmaca metinde sözcükten cümleye, cümleden paragrafa değin her bir unsur birbirine gizli ve derin bir bağ ile bağlıdır; yoğunluk metindeki ilk cümlesi, metnin geri kalanıyla ilişkili olduğunda ortaya çıkar. Metnin kalanıyla ilgili olmayan ve gereksiz sözcük ve cümleler ise yoğunluk ölçütüne zarar

⁵⁴ Ferit Edgü *Kaçkınlar* (1959) kitabıyla görece uzun öykülerle başladığı öykücülük yaşamını kısa kısa öykülerle sürdürmüştür. Yazar *Bozgun* (1962), *Av* (1968) ve *Bir Gemide* (1978) gibi öykü kitaplarından sonra 2000’lere doğru kısa kısa öykülere yönelir. *İşte Deniz, Maria* (1999) kitabını Öyküler & Çok Kısa Öyküler alt başlığıyla yayımlamıştır.

vermektedir. Kurmaca metinde yoğunluk İngilizce ‘density’ ve ‘intensity’ sözcükleriyle karşılanırken yoğunluğun bulunmama hali ‘thin’/ ‘thinness’ sözcükleriyle incelik, zayıflık, seyreklik anlamlarında kullanılır.

Edebi türler arasında roman ve uzun öyküye kıyasla kısa öykü türünün yoğunlukla ayrı bir ilişkisi vardır. Yoğunluk kısa öykü türünün temel ölçütlerinden biridir; kısa öykü türünü ele alan kuramsal çalışmalarda yoğunluk ölçütüne mutlaka değinilmiştir. Amerikalı öykü kuramcısı Susan Lohafer incelediği *Coming to Terms with the Short Story/ Kısa Öyküyle Yüzleşmek* (1983) başlıklı çalışmasında yoğunluk ölçütü üzerinde ayrıntılı şekilde durmuştur. Kısallığı ve yoğunluğu sebebiyle kısa öykünün edebiyattaki en kullanışlı biçim olduğunu düşünen Lohafer’e göre bir kısa öykü metinde sözcük ve cümleyle ayrılmaz bir bütün halinde olan yoğunluk kapanışa ulaşmayı engelleyen bir unsurdur.

Okuyucu okuma eylemini tamamladığında fiziksel kapanışa ulaşır ancak bilişsel kapanışa ulaşması için okuduklarını anlamlandırabilmiş olması gerekir. Sözcük ve cümlelerde yoğunluğun derecesinin artması bilişsel kapanışa ulaşmayı geciktirecektir. Christensen, *Notes Toward A New Rhetoric/ Yeni Bir Retoriğe Doğru Notlar* (1967) başlıklı çalışmasında yüksek oranda gömülü bilgi içeren cümle ve bağımsız değiştirici için ‘dense/yoğun’ terimini; düşük oranda bilgi içeren cümle için ise ‘thin/ince’ terimini kullanmıştır. Yoğun cümleli bir metin ile ince cümleli bir metin okuyucuya farklı kapanışlar içeren farklı deneyimler sunar. Yoğunluğun etkisi de sabit değildir; okuyucu deneyimine göre değişkenlik gösterir (Lohafer, 1983, s. 44-45).

Lohafer çalışmasının “Getting Through Story/ Öykünün Üstesinden Gelmek” başlıklı altıncı bölümünün “Density and Intensity” alt başlığında yoğunluk ölçütüne odaklanır. Lohafer yoğunluk ölçütü için ‘density’ ve ‘intensity’ terimleri arasında ayrım gözetir. Türkçe kısa öykü çalışmalarında ise her iki terim çoğu zaman yoğunluk kavramıyla karşılanmakla birlikte kimi kaynaklarda density için yoğunluk, intensity için yeğinlik teriminin kullanıldığı gözlemlenir; “*Yoğunluk: Sözdiziminin bir görünüşüdür. Sözcük öbekleri ve tümcelerin sıklığıyla ilgilidir. Yeğinlik: Sözeylemin (sözcük seçiminin) bir görünüşüdür*” (Erden, 2010, s.37).

Lohafer'in çalışmasının Türkçe çevirilerinde birlik söz konusu değildir; ilgili kitabın "Sentencing the Story" başlıklı ikinci bölümünün Lale Demirtürk tarafından yapılan "Hikâyenin Cümleyle Analizi" başlıklı çevirisinde 'density' terimi için ağırlık, 'intensity' terimi için yoğunluk sözcüğü kullanılır (1988, s. 43). Friedman'ın "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" başlıklı yazısının Hivren Demir-Atay tarafından yapılan "Yeni Kısa Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunları" başlıklı çevirisinde ise söz diziminin bir yönü olan 'density' terimi sıklıkla; söylemin bir yönü olan 'intensity' terimi keskinlikle eşleştirilir (2003, s.55).

Kısa öykü metni yoğun cümlelerden meydana gelir; cümlelerin yoğunluğu okuyucunun yorumlama şeklini etkileyerek metnin seyrine müdahale edip kapanışı geciktirir. Bir kısa öykü metninde yoğunluk yüzeysel okumadan ziyade derin okumayla, sözcük ve cümlelerin derinliklerine indikçe ortaya çıkar. Yoğunluk kısa öykünün biçimsel özelliklerinden biridir; biçimin kısa öyküden ayrı düşünülememesi gibi yoğunluk da biçimden ayrı düşünülemez. Lohafer çeşitli öykü metinlerinden örnek cümleler sunarak yoğunluğu elde edilme yöntemlerinden bahseder; "*Daha fazla yoğunluğun iki yoldan biriyle veya her ikisiyle elde edildiğini hayal edebiliriz: ya verilen önermelerin daha uzun cümlelerde birleştirilmesiyle (...) ya da daha fazla önerme, verilen bir cümleye yerleştirilerek*" (1983, s. 63).

Bütün edebi türlerde az veya çok mutlaka var olan yoğunluk kurmaca metnin hacmiyle ters orantılıdır; çoğu zaman kurmaca metnin hacmi azaldıkça yoğunluğu artış gösterir. Kısa öykü metninde yoğunluk diğer edebi türlere kıyasla her zaman daha fazladır; Poe'dan günümüze değin öykü kuramcılarının çoğu kısa öykü metninin yoğunluk içermesi gerektiği konusunda hemfikirdir. Kısa öykü metninde yoğunluk özellikle hacmin getirdiği gereksiz tek bir sözcüğün bile bulunmamasından kaynaklanır. Kısa öyküde her cümle ve cümleyi oluşturan her sözcük bilinçli bir seçimle kullanılır. Kısa öykü türü rastgele ve gereksiz sözcük kullanımını kaldıramaz.

Romanda göze batmayan laf kalabalığı kısa öyküde karşımıza çıktığında öykünün yaratacağı etkiye zarar verir. Aslında kısa öyküye gerçek değerini kazandıran, yazarın

söylediği cümleler değil söylemedikleridir. Kısa öykü az sözle çok şey anlatma sanatı olduğu için yazar sınırlı sözcüklerle sınırsız şey anlatma imkanına sahiptir. Kısa öyküyü asıl kimliğini kazandırarak diğer türlerden ayıran şey ketumluğu ile ağzının sıkı oluşudur. Bir kısa öykü metni yüzeyde yazılanlar ile derinlerde kastedilenlerin birleşmesinden meydana gelir. Romanda her şey ardına kadar açık olarak karşımıza çıkarken kısa öykü tıpkı bir şiir gibi gizem ve sırlarla dolu bir dünyaya kapı aralar.

Joyce, Faulkner, Hemingway gibi modern kurmaca yazarların kısa öykü metinlerinde gözlemlenen suskunluğun yoğunlukla yakın bir ilişkisi vardır; kimi zaman öykü kişileri sözsüz bir anlaşma yaparak suskun kalırken kimi zaman da öykü yazarının kendisi suskunluğu tercih ederek metindeki bazı noktaları söylemeyip ucu açık bırakır. Kısa öykü yazarının tercihinin sebeplerinin temelinde biçimin gerektirdikleri ile hayata bakış açısı yer alır; yazar kısa öykü biçiminin yoğunluk ile az sözle çok şey anlatma niteliklerine ayak uydurduğu için susabilir veya hayatta hissedilmesine rağmen söylenmeyen birçok şey olduğunu göstermek için sessiz kalabilir. Kısa öykü metni yazıya dökülmemesine sezgi yoluyla kavranan anlamlarıyla değer kazanır;

Kısa öykünün başarısı genellikle yazılmamış, hatta yazılamaz şeyler hissini aktarmasında saklıdır; öykü anlatıcısı sanatının sınırlamalarını kabul eder ve özgürlüğünü aynı sınırlamaların bir yönü haline getirir. Ve eğer öykü başarılı olursa yazarın özgürlüğü kurmaca aracılığıyla bizlere geçer (Shaw, 2013, s. 263-264).

Bir kısa öykünün başarısını gösteren temel öge yoğunluktur; hiçbir öyküye yalnızca konusu yüzünden iyi veya kötü damgası yapıştırılmaz. Bir öykünün, kötü veya başarısız sıfatlarıyla yaftalanmasının sebepleri arasında, konuyu geliştirmeyi sağlayan yoğunluk ölçütünü sağlayamaması vardır; yoğunluktan uzak gereksiz sözcüklerle dolu bir kısa öykünün konusu ne kadar güzel ve dikkat çekici olursa olsun başarılı olma ihtimali yoktur. Çehov'un kısa öykülerinin başarısı yoğunlukta gizlidir; yazar öykülerinde sıradan konuları gereksiz hiçbir sözcük kullanmadan yoğunlaştırarak sunduğu için başarıya ulaşmış ve okuyucuyu derinden etkilemiştir.

Çehov'un öykü metninde kullandığı her sözcüğün olay örgüsünün bütününde bir işlevi vardır. Öyküyle ilgili olmayan tek bir sözcüğün dahi metinde bulunmaması gerektiğini düşünen yazar kaleme aldığı birkaç farklı yazısında yoğunluğun önemini silah metaforu

aracılığıyla dile getirir. Çehov'a göre öykünün başında duvarda asılı durduğu belirtilen tüfeğin öykü tamamlanmadan önce ateşlenmesi gerekir. Kısa öyküde yoğunlukla gelen sözcük ekonomisi temel bir ölçüttür; öykü metninde fazladan hiçbir sözcük kullanılmamalıdır (Pasco, 1991, s. 417).

Çehov'un yüksek yoğunluklu kısa öykülerinin modern yazarlar üzerinde önemli bir etkisi olur; Katherine Mansfield ve Virginia Woolf gibi isimler Çehov tarzında kısa öyküler yazmaya yönelir ancak Ernest Hemingway gibi bazı yazarlar onun her sözcüğe ayrı bir önem atfetmesine karşı çıkar. Hemingway kısa öykülerinin yazılma ve yayımlanma aşamalarında bahsettiği yazısında Çehov'un tüfek metaforunu eleştirir. Hemingway'e göre kısa öykü metnine dahil olan bir kadın karakterin herhangi bir eylemde bulunmadan öyküden çıkması gibi duvarda asılı duran bir tabancanın öykü sona erdiğinde patlamamış olması da olağandır. Kısa öyküdeki her sözcüğe bir sembol gözüyle bakmak doğru değildir; öykü metninde geçen tüfek sözcüğünün kimi zaman hiçbir anlam ifade etmeden de öyküde bulunabileceği düşünülmelidir (Hemingway, 1981, s?).

Başarılı bir öykü yazarının yalnızca yoğunluk ve gerilim unsurlarından faydalanarak okuyucuyu esir alabileceğine inanan Cortázar'ın yoğunluk tanımlaması şöyledir: *“Benim bir hikâyede yoğunluk dediğim şey, tüm ara düşünce ve durumların, romanın izin verdiği ve hatta gerektirdiği tüm dolgu ve geçiş malzemelerinin yok edilmesinden ibarettir”* (Cortázar, 2004, s.55-56). Cortázar'ın açıklaması, yoğun bir kısa öykünün ana olay veya durum dışında kalan diğer bütün ara olay, düşünce ve durumları, bünyesinden atması gerektiğini vurgular. Roman türünde olması gereken metni dolgunlaştıran ayrıntılar kısa öyküde kullanıldığında yoğunluk ölçütü zarar görmektedir.

Kısa öykü esnek bir tür olarak tanımlanmasına rağmen deneysele açık değildir. Kısa öykü yazarı, roman yazarına kıyasla yazma eyleminde kendini daha fazla denetleme ihtiyacı hisseder. Geniş hacme sahip roman türünde kimi zaman herhangi bir anlam ifade etmeyen saçmalıklar barınabilirken dar hacimli kısa öyküde metinle bağlantısı olmayan hiçbir parça bulunamaz. Romandaki kusur okuyuculardan saklanabilir ancak kısa öykünün kusuru saklanacak bir alan bulamayacağı için okuyucunun gözüne batarak belirginleşir;

(...) kısa öyküde gereksiz bir tek tümce bile açığa düşerek anlatıyı aksatacaktır. Gerek iç-biçime, gerek dış-biçime değin her türlü gereksiz öge kısa öykünün yapısınca çok geçmeden dışarlanacaktır (Gümüş, 2008, s. 25).

Kısa öykü yoğun anlamı, zengin dokusu ve sıkı biçimiyle zor yazılan bir edebi türdür; öykü yazarı çoğu zaman her satır ve her sözcüğü birden fazla anlam taşıyacak şekilde kurduğu için sınırlı bir alanda çok şey başarabilmektedir (Miller ve Stole, 1990, s. 25). Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabındaki öyküleri yoğunluk ölçütü konusunda değişkenlik gösterir. Yazar “Hiç” öyküsünde sözcüklerini özenle seçmesine rağmen yoğun bir dil kullanmamıştır; tek bir cümle çıkarıldığında dahi öykünün gücünün ve etkisinin kaybolmasına yol açan yoğunluk “Hiç” öyküsünde bulunmaz. Yazarın yan anlamlara ve çağrışımlara açık sözcüklere yer verdiği söylenemez, sözcükler çoğunlukla temel anlamlarıyla kullanılmıştır.

Sezai “Kediler” öyküsünde ise “Hiç” öyküsünde kıyasla daha yoğun bir dil söz konusudur. Yazar öyküsünde yoğunluğunu artırmak için soru cümleleri kullanır; soru işareti, ünlem, tırnak işareti ve üç nokta gibi noktalama işaretlerine sıklıkla başvurur; söz tekrarlarından faydalanır. Kısa öykülerde yoğunluğu artırarak az sözle çok şey anlatmayı sağlayan çağrışım ve sembollerden faydalanma gibi birtakım yöntemler kullanılır. “Kediler” öyküsünün başlığından içeriğine değin sıklıkla tekrarlanan kedi bir hayvanın olmanın ötesinde öykü kişilerinden biri haline gelirken bir sembol işlevi de görür. Öyküde kadının kedilere olan hisleri sevginin ötesine geçerek bağımlılık boyutuna ulaşmıştır. Kocasına karşı kedileri tercih eden kadında kedi bir hastalık halini almıştır.

Sami Paşazade Sezai'den çok daha fazla şairane, süslü ve zengin bir dil anlayışına sahip olan Halit Ziya kısa öykülerinde, kuram ölçütlerine uygun şekilde dilini görece sadeleştirip yoğunlaştırır. Yazarın öyküleri dönemindeki diğer eserlere kıyasla sade bir dille kaleme alınmıştır. Birkaçında kalıplaşmış söz oyunları görülmekle birlikte pek çok kısa öyküsü rahatça okunmaya uygundur (Dizdaroğlu, 2018, s. 64). Roman ve kısa öykü türleri arasındaki farkın yalnızca hacimden ibaret olmayıp dil ve üslup gibi birçok ayrımı barındırdığını da Halit Ziya aracılığıyla izleyebiliriz. Yazar roman ve uzun öyküleri örneklerinde bolca gereksiz sözcük kullanımına rastlarken kısa öykülerinde yoğun dil kullanımıyla az sözle çok şey anlatmayı tercih eder. Ancak hem romanlarında hem de

kısa öykülerinde ortak olan özellikler de söz konusudur; yazarın girift ve uzun cümlelere olan bağlılığı her iki türde de karşımıza çıkar. Kısa öykü kuramında çoğu zaman kısa cümleler tercih edilirken Halit Ziya'nın kısa öyküleri de romanlarında olduğu gibi uzun cümlelere sahiptir.

Halit Ziya'nın "Haber-i Meş'um" adlı kısa öyküsü 1215 civarı sözcükle anlatıcının farklı yönlerini ortaya çıkarmasıyla yoğun bir yapıya sahiptir; yazar anlatıcının bir yandan *"Böyle söyledikçe içimde ağlamak hevesleri uyanıyor. Bu felakete nasıl dayanabileceğim, bilmem ki!..."* (Uşaklıgil, 1992, s.233) cümleleriyle eşinin ölümünden duyduğu üzüntüyü, diğer yandan *"Ben de tam tersine mavi gözlülerle sarı saçlılardan o kadar hoşlanırım ki... (...) En çok küçük afacanın gözlerine dalmak, onları seyretmek istiyorum..."* (Uşaklıgil, 1992, s.234) cümleleriyle hoşlandığı diğer kadınlardan arzuya bahsettiğini gösterir. Öyküde yoğunluk ölçütü az sözle çok şey anlatma şeklinde karşımıza çıkar. Anlatıcının açıkça söylememesine rağmen okuyucu anlatıcının eşinin ölüm haberinin ardından üzüntüyle birlikte farklı duygularının da ortaya çıktığını fark eder.

Yazarın "Tramvayda Gelirken" öyküsü diğer birçok kısa öyküsüne kıyasla yoğunluk ölçütüne fazlasıyla sahiptir. "Tramvayda Gelirken" öyküsü bünyesindeki çağırışım ve semboller yoluyla yoğunluğu sağlar. Yazar anlatıcı henüz öykünün ilk cümlelerinde *"Zaten yaşamak da bir tramvay arabası değil mi?"* (Uşaklıgil, 1987, s. 147) diye sorarak okuyucudan yaşam ile tramvay arabasını özdeşleştirmesini ister. Tramvay öykü boyunca yaşamı çağrıştıracak şekilde kullanılır. Anlatıcının tramvaya ve dolayısıyla yaşama bakışı olumlu değildir; karamsar ruh hali, tramvay tasvirinde açıkça görülür;

Demir bir çizgi üzerinde güçten düşmüş dermansız beygirlerle sürüklendikçe sarsılan, harap ve kirli, güneşlerle kavrulmuş, yağmurlarla çürümüş; giren çıkan, artan eksilen yolcularını – camlarını titreterek, tekerlekleri gıcırdatarak – aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya taşıyan yüklü ve bitkin bir tramvay arabası... (Uşaklıgil, 1987, s. 147).

Karamsar bakışıyla felsefe yaptığını düşünen anlatıcı yaşamın içinde güzel anlar da olabileceğine inanır, güzel anları çirkef yaşamın içine dökülen altın renkli damlalar ile renkli parıltılar olarak görür ve bunları birer şiir olarak değerlendirir. Yaşamdaki zıtlıklar bir arada Şişli semtinde karşımıza çıkar; güneş bir yandan şiir gülüşüyle sevinçli

parlaklığını sunarken diğer yandan yağmur altında çürüyen ölü otlar ile çamurları ortaya çıkarır. Yaşamın zıtlığı Doğu'nun parlaklığına karşı Batı'nın siyah bulutlarında da gösterilir. Anlatıcı başkişinin yaşamın farklı yönlerini açıkça söylemek yerine farklı semboller kullanması kısa öykü türünün çağrışım ve sembol gücünü göstermesi açısından önemlidir. Anlatıcı öykü boyunca birçok kavramı şiir ve hakikat sembolleri olarak görür; parlak güneş ve siyah bulutlarla bezeli doğa ve cadde şiir iken tramvaydaki yolcular birer gerçek olarak ifade edilir.

Her yolcunun farklı bir gerçeği çağrıştırdığı tramvay yolculuğunda genç bir kızın binişi anlatıcıya diğer yolculardan daha farklı hisler uyandırır. Anlatıcı genç kıızı şiir olarak tanıtır; *“Şimdi içeriye giren bir gerçek değil, iskemleleri üzerinde somurtan bu bir süre gerçeklerin üzerine biraz sevincin nurlu suyunu serpmek için gelmiş altınsı bir şiirdi”* (Uşaklıgil, 1987, s. 153). Halit Ziya'nın öykü ve romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan sarı saçlı ve mavi gözlü kadınlardan biri olan genç kız şiirle birlikte cinselliğin de bir sembolüdür. Anlatıcının sembollerle yüklü yolculuğu tramvaydan inişiyile sona erer.

Halit Ziya'nın “Tramvayda Gelirken” öyküsü sembol ve çağrışımlara açık bir dil kullanımıyla bir tramvay yolculuğundan yola çıkarak zıtlıkları ve farklılıklarıyla bütün bir yaşamı ele alır. Yazar yüzlerce sayfa süren geniş hacimli bir romanda işleyebileceği yaşamın geçiciliği konusunu 9 sayfa ve yaklaşık 1650 sözcükle kısa öykü türüne uygulayarak başarır. Halit Ziya'nı bu başarısının ardında kısa öykünün az sözle çok şey anlatabilen yoğunluk ölçütü vardır. “Tramvayda Gelirken”, kısa öykü türünün yoğunluğuna sahip bir öyküdür.

Bir kısa öykü metninin romana kıyasla daha fazla yoğun olduğu düşünüldüğünde edebi türlerin hacimleri ile yoğunlukları arasında karşıt bir ilişki bulunduğu söz edilebilir. Ömer Seyfettin'in kısa öykülerinde çoğu zaman hacim azaldıkça yoğunluğun artmaktadır. Tural'a göre yazarın giriş – gelişme – sonuç bölümünü dengeli şekilde kurduğu öykülerinde yoğunluk oranı yüksektir ancak giriş bölümünün uzatıldığı “Tuhaf Bir Zulüm”, sonuç bölümünde kıssadan hissenin çıkartıldığı “Hürriyet Gecesi” ve diyaloglarla uzatılan “Zeytin Ekmek” gibi öykülerde yoğunluktan uzaklaşılır (1982, s. 103-104). Ömer Seyfettin tarih ve ideolojik söylemlerle dolu görece geniş hacimli

öykülerinde birçok gereksiz sözcük ve cümleye yer verirken kısa hacimli öykülerinde yoğun bir dil kullanır. Boynukara, yazarın “Ayn Takdiri”, “Harem”, “Mürebbiye”, “Nişanlılar”, “Rüşvet”, “Antiseptik” ve “Tos” gibi öykülerinde yoğun bir dil kullandığı belirtir;

Ne fazla bir söz, ne gereksiz açıklamalar, ne nutuk, ne kahramanlık. Tutarlı, ritmik, etkili (...) sağlam kurgu, akıcı dil, tek konuda yoğunlaşma, giriş ve bitiş uyumu, dramatik gerilim açısından başarılı hikâyelerdir (Boynukara, 2006, s. 79)

Ömer Seyfettin’in sözcük sayısı ile kısa öyküden ziyade kısa kısa öyküye yaklaşan en kısa hacimli öykülerinden biri olan “Apandisit” başlıklı öyküsünde yüksek oranda yoğunluk bulunur. Yazar öyküsünde ilk cümleden itibaren yoğun bir anlatım benimser. Anlatıcı başkışı öyküye “*Akşam yemeğinde erik hoşafı vardı*” (Ömer Seyfettin, 1999a, s. 76) cümlesiyle giriş yaparak laf kalabalığına veya gereksiz sözcüğe girmeden başına gelenleri anlatmaya başlar ancak anlatıcını kullandığı dilde yoğunluğu artıracak yan anlamlar ve mecazlar bulunmaz. Ömer Seyfettin açık ve sade bir dil kullandığı için sözcükler öykü içinde temel anlamlarıyla var olur. Yazar ünlem ve soru işaretleri ile dolu bir konuşma dili benimser.

“Apandisit” öyküsü evham duygusu üzerine kurulur; odağında erik çekirdeği yuttuğu için hasta olacağını düşünen bir anlatıcı vardır. Anlatıcının evhamının sebebi ise batıl inançtır. Toplumda meyve çekirdeğinin insana zarar vereceğiyle ilgili yaygın bir batıl inancın olması anlatıcıyı evhama sürüklemiştir. Batıl inanç yazarın birçok öyküsünde ele aldığı⁵⁵ geniş bir konu olmasına rağmen bu öyküde uzun uzun ele alınmayıp yalnızca bir cümleyle geçiştirilir. Ömer Seyfettin’in doktor aracılığıyla yoğun bir anlatım sunar; “*Vaktiyle öyle zannedilmiş. Artık tamamıyla anlaşıldı ki iltihab-ı zeyl-i dudıye sebebiyet veren şey çekirdek vesaire değildir*” (1999a, s.77-78) cümleleri bir yandan batıl inancın varlığını gözler önüne serer, diğer yandan da bu inancı çürütülmesini sağlar. Öykünün sözcük seçimi ve diliyle değil ancak içeriğinde söylemek istedikleriyle yoğunluk ölçütünü görece barındırdığı sonucuna ulaşabiliriz.

⁵⁵ Ömer Seyfettin öykülerinde batıl inanç konusuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hasdedeoğlu, M. O. (2020). “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Taassup ve Batıl İnanç.” *Turkish Studies*. Cilt 15, Sayı 1, s. 149-171.

Kısa öykü türünün en belirgin özelliklerinden biri üslup yoğunluğudur. Kısa öykü az sözcükle çok şey anlatmayı amaç edinir. İdeal bir kısa öykü anlatımında hiçbir fazlalık bulunmaz, bütünlük bozulmadan herhangi bir sözcük atılamaz. Kısa öykü türünü kısa yazılmış öykülerden ayıran bu özelliktir (Aytaç, 1995, s. 80). Yoğunluk ölçütü göz önüne alındığında Türk edebiyatında kısa öykü türüne ait olduğu düşünülen pek çok metin üslup yoğunluğu bulunmadığı için aslında kısa yazılmış öyküler olarak değerlendirilmelidir. Ömer Seyfettin üslup yoğunluğuna sahip olan yazarların başında gelir. Ömer Seyfettin'in öyküleri hem dönemindeki hem de sonraki yıllarda kaleme alınan birçok öyküden daha fazla yoğunluğa sahiptir. Yazarın "Apandisit" öyküsünde olduğu gibi "Nişanlılar" adlı öyküsünde de yoğunluk söz konusudur.

Ömer Seyfettin, "Nişanlılar" adlı öyküsünde 800'ü bulmayan sınırlı sözcük sayısı ile herhangi bir gereksiz sözcük kullanımından kaçınarak az sözle çok şey anlatma yoluna gider. "Nişanlılar" öyküsü anlatıcı başkişinin aşkla ilgi düşünceleriyle başlar. Anlatıcı başkişi iki kısa paragrafta henüz hiç âşık olmamasına rağmen aşka inancını kaybetmediğinden bahsettikten sonra öyküdeki asıl olaya giriş yapar. Yazar, yoğunluğu sağlamak adına özetleme tekniğini kullanır; başkişi on beş yıl önce öpüşürken gördüğü genç bir çiftle ilgili düşüncelerini özetleme tekniğiyle ele alarak bugüne değin getirir; kadın ve erkek on beş yıl önce büyüüp yaşlanmaya başlamış ancak aşkları hep aynı kalmıştır. Başkişiye göre evliliğin aşkı öldürdüğü görüşünü bu çift yalancı çıkarmaktadır.

Ömer Seyfettin öyküsünde, özetlemenin yanı sıra diyalog ve soru-cevap tekniklerini de kullanır. Başkişi ile arkadaşı Camsap arasında gerçekleşen soru-cevap şeklindeki konuşmalarda yoğunluk hâkimdir; soru ve cevapların hiçbiri laf kalabalığı yapmak için kullanılmaz, soru ve cevaplar çiftle ilgili bir gerçeği aydınlatmaya yöneliktir. Camsap çift hakkındaki gerçekleri anlattıktan sonra başkişi can sıkıntısıyla aşkın var olup olmadığını sorgularken öykü son bulur. "Nişanlılar" giriş bölümünde başkişinin aşkla ilgili söyledikleri ile verdiği örneklerde birkaç gereksiz sözcük barındırmasına rağmen bir bütün olarak bakıldığında kısa öykünün yoğunluk ölçütünü sağlayan bir öykü olarak karşımıza çıkar. Öyküde ana olayla ilgili olmayan tek bir sözcük bile bulunmamaktadır.

Türk edebiyatında Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi isimler romancı kimlikleriyle ön plana çıktıkları için kısa öykü türünü ikinci plana atmışlardır. Ömer Seyfettin ise öykücülüğü bir meslek olarak ele alıp bütünüyle öyküye yönelen ilk yazarımız olmakla birlikte öykü anlayışı çoğunlukla büyük ve önemli olaylara dayandığı için modern kısa öykü yazarı olarak adlandırılmayabilir. Edebiyatımızın ilk modern kısa öykü yazarı tanımlamasını yapabilmek için Memduh Şevket Esendal’ı beklemek gerekir. Memduh Şevket tam anlamıyla ilk modern kısa öykücümüzdür;

Tipik bir kısa öykücüdür Esendal. Ayrıntıları gözetken, bir tek ayrıntıdan çıkan öykünün içinde patlayan birçok ayrıntının gizlerini ayarıştıran bir tutum içindedir. Ansızın başlayıp biten bir yaşantı kesiti, bir kişilik durumu, bir karşılıklı ilişki içinde oluşan yaşantılar ve çoğu kez hızlı bir iç devinime uygun kurgusuyla, şiirsel bir dille oluşur öyküleri (Gümüş, 2008, s.134).

Memduh Şevket dil ve üslubunda kısa öykü türünde eser veren diğer yazarlardan çok daha fazla yoğunluk ölçütü barındırır. Yazar küçücük bir ayrıntıdan yola çıkarak 500 – 2000 sözcük aralığında bir kısa öykü yaratabilme gücüne sahip iken sıkıcılıktan da uzaktır; dili canlılığını öykü boyunca korumaktadır. Dizdaroğlu, yazarın öykü dilini “*canlı, yoğun, hareketli*” (1965, s.547) nitelikleriyle tanımlamıştır. Memduh Şevket’te yoğunluk dar hacimde çok şey anlatmanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Kaplan, *Hikâye Tahlilleri* başlıklı çalışmasında yazarın “Uğursuzluk” öyküsünü incelerken üslup yoğunluğunu üzerinde de durmuştur; Memduh Şevket’in öykülerinden atılabilecek fazlalık olan hiçbir sözcük yoktur. Yazar yoğunluğa önem verdiği için öykü kişilerini ayrıntılı şekilde geliştirmez; öykü kişileri çoğu zaman girişte birkaç cümle ile gerçekçi şekilde tanıtılır (Kaplan, 2005, s. 107). Memduh Şevket’in “Uğursuzluk” öyküsü ile Çehov’un “Bir Memurun Ölümü” öyküsüyle çeşitli yönlerden birbirleriyle benzerlik göstermektedir.⁵⁶

Kısa öykü türünde yoğunluğu sağlayabilmek için çeşitli tekniklerden faydalanılır; bu tekniklerin başında diyalog gelir. Diyalog kısa öyküde yazarın az sözcükle çok şey anlatma arzusunu yerine getirme konusunda başarılıdır. Kısa öyküdeki diyaloglar gerçek yaşamdaki diyaloglardan farklıdır. Gerçek dünyadaki diyaloglar doğaldır; konuşma

⁵⁶ Memduh Şevket Esendal’ın “Uğursuzluk” öyküsü ile Çehov’un “Bir Memurun Ölümü” öyküsü arasındaki ilişkiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Akdeniz, S. (2022). “Memurun Ölümü ve Uğursuzluk Hikâyeleri Üzerine İkili Bir Okuma.” *Kare Dergisi*. Sayı 14, s. 1-20.

sırasında laf kalabalıkları, konudan sapmalar veya konuşma hataları bilinçsiz olarak yapılır. Kısa öyküdeki diyaloglar ise yapaydır; her sözcük ve her cümle yazar tarafından bilinçli bir amaç doğrultusunda kurulur. Erden, kurmaca metinlerindeki diyalogların özelliklerini şöyle sıralar:

- 1.Kurmaca diyaloglar rutin değildir.
- 2.Bu tür diyaloglar yazarın ancak anlatılabilir olma özelliklerini taşıdıklarını varsaydıkları bilgileri içerirler.
- 3.İçlerinde onları sıradan günlük konuşmalardan farklı kılan özellikleri ve özel düzenlemeleri barındırırlar (2010, s. 167).

Türk öyküsünde diyalog tekniğini en çok kullanan yazarların başında Memduh Şevket Esendal gelir. Yazarın bütünüyle veya büyük bir bölümü diyalogdan oluşan pek çok öyküsü vardır. Memduh Şevket güçlü bir gözlem yeteneğine sahiptir; çoğu zaman çevresinde görüp duyduklarını öyküleştirmiş, gözlemlemediği veya hakkında bilgisi olmadığı hiçbir konuyu ele almamıştır. Yazar yakından gözlemlediği birey ve toplumu diyaloglar aracılığıyla ironik bir dille eleştirmektedir. Memduh Şevket’in kısa öykülerinde diyalog kullanımı çoğu zaman yoğunluğu pekiştirici bir görev görür. Yazar öykülerinde eleştirilerini uzun uzun açıklamalar yapmak yerine karşılıklı konuşmalar aracılığıyla kısa ve öz şekilde sunar; “*Sözü Esendal kadar tasarruflu kullanan pek az edebiyatçı vardır*” (Hepçilingirler, 1996, s. 120).

Yazarın “Mebus Olursa” başlıklı öyküsünün neredeyse tamamını diyalog tekniği üzerine kurarak yoğun bir dil ve anlatım kullanmıştır. Memduh Şevket’in giriş ve sonuç bölümlerine yer vermeden öyküsünü soru – cevap yoluyla diyalogla başlatıp bitirmesi de yoğunluk sağlamaktadır. “Mebus Olursa” öyküsünde soru – cevap yoluyla gerçekleşen konuşmalar, günlük hayatta da olduğu gibi konunun dağılıp farklı yönlere kaymasını engellediği için yoğunluğa yardımcı olur. “Mebus Olursa” yaklaşık bin iki yüz yirmi sözcükle dönemin bürokrasisi ile bürokratlarını farklı yönlerden eleştiren yoğun bir öykü olarak kısa öykünün yoğunluk ölçütünü sağlamaktadır.

Memduh Şevket, “Gençlik” başlıklı öyküsünde yoğun bir dil kullanmıştır. “Gençlik” öyküsünün henüz ilk birkaç paragrafında zaman ve mekân unsurlarına dair her şey gereksiz sözcük kullanmadan, laf kalabalığına veya uzun tasvirlerle girişmeden bir arada sunulur; üç kısa paragrafta zamanın sıcak bir yaz günü öğleden sonra, mekânın büyük bir

köşk olduğu belirtilir. Yazar öykü kişileri konusunda da yoğunluğunu sürdürür; öykü içinde bir işlevi olmayan dekoratif kişiler bir iki sözcük ile geçiştirilir, öykünün üzerine kurulduğu başkişi Hayriye Hanım ise virgüllerden meydana gelen uzun bir tek cümle ile tanıtılır. Kimi yazarın sayfalarca başkişi tanıttığı öykülerin aksine Memduh Şevket'in başkişisini uzun tek bir cümle ile sunması dikkat çekicidir.

Yazar yaklaşık 945 sözcükten oluşan kısa öykü metninde iç monolog, diyalog, özetleme, tasvir etme gibi çeşitli tekniklerden faydalanmıştır. Bu teknikler öykünün yoğunluğunu artırıcı bir işlev görmektedir; bir yaz günü köşkün ve aile üyelerinin durumu özetleme tekniğiyle, Hayriye Hanım'ın evlilik ve kocası hakkında düşünceleri iç monolog tekniğiyle, Hayriye Hanım'ın anne ve babası arasındaki ilişki diyalog tekniğiyle, kocanı uyurken hali ise tasvir etme tekniğiyle sunulmuştur.

Memduh Şevket'in ilk öykülerindeki uzun ve ayrıntılı cümleler sonraki öykülerinde yerini kısa ve yalın cümlelere bırakır. Yazar, özellikle 1924-1925 yıllarında *Meslek* gazetesinde neşrettiği öykülerini 20 yıl sonra kitaplaştırırken yeniden gözden geçirerek çeşitli kısaltmalar yapar. Memduh Şevket'in yıllar içinde daha kısa ve daha yoğun bir dil kullanımına yöneldiği görülmüştür. “Gençlik” öyküsünün 1925 yılında *Meslek* gazetesindeki ilk yayımlanışı ile sonraki yıllarda kitap halinde basılması arasında belirgin bir fark göze çarpmaktadır (Çetişli, 1989, s.393).

Yirmi dört yirmi beş yaşlarında bir genç, arkasında, yakası açık, bir sadakor gömlek, ayağında açık renk bir pantolon, başını kanapenin kenarına koymuş, sağ yanına yatmış uyuyor, bir kolu da kanapeden sarkıyor (Esental, 1925, s.13).

Kumral bir delikanlı, tenis kılığına benzer bir kılıkta kanepenin üstüne uzanmış, derin derin uyuyordu (Esental, 1965, s.97).

Yazar “Gençlik” öyküsünü ilk kez yayımladığında yaşından kıyafetinin modeli ve rengine değin 31 sözcükle ayrıntılı ve uzun şekilde tasvir ettiği Hayriye Hanım'ın kocasını kitaplaştırdığında kısaltma ve eksiltmeye giderek yüzeysel şekilde yalnızca 14 sözcükte sunar. Memduh Şevket'in öykü dilinin yıllar içinde daha yoğun ve daha kısa bir şekle büründüğü tespit edilmiştir. “Gençlik” öyküsü, özellikle yazar cümlelerini yeniden gözden geçirip kısalttıktan sonra kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünü sağlamıştır.

Türk edebiyatında geçmişten günümüze değin pek çok kaynakta öykü türü ile olayı birbirine eş tutulduğu gözlemlenmiştir; öyküye çoğu zaman olay anlatan kurmaca bir tür gözüyle bakılmıştır. Oysa öykü ile olay eş anlamlı olmadığı gibi içinde olay barındırmayan pek çok öykü de söz konusudur. Memduh Şevket Esendal ile başlayan olaysız öyküler Sait Faik Abasıyanık ile zirveye oturmuştur. Tomris Uyar, “Hikâyede Yoğunluk” (1972) başlıklı yazısında olaysız öykünün ilk örneklerden olan deneme öykücülüğünün aynı zamanda çağdaş öykücülüğünün de ilk ipuçlarına sahip olduğunu belirtmiştir. Portre öykücülüğü, deneme öykücülüğüyle iç içe gelişim gösterirken öykü kişisi değil öykü ile okuyucu arasındaki ortak gerçeklik önemli hale gelir. Sait Faik Abasıyanık portre öykücülüğü ile atmosfer öykücülüğü arasında kalan röportaj öykücülüğüne damga vurur. Onun öykücülüğünde öykü kişilerinin portrelerinin yanı sıra onların nefes aldıkları hava da dikkat çekicidir (Uyar, 1999, s. 258).

Sait Faik’in öykü konusu bulmak için İstanbul’un farklı semtlerinde gezip dolaştığı bilinmektedir ancak gözlemlediği veya tanık olduğu her durumdan öykü çıkarmaya çalışması kimi zaman başarısız ürünler vermesine yol açar. Sait Faik’in kaleme aldığı iki yüzden fazla öykünün bir kısmı yalnızca yazılmış olmak için yazılmıştır; özenilmeden, dikkat gösterilmeden yazılan öykülerde çoğu zaman bir savruluk ve dil bilgisi hataları göz çarpar. Kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünden uzak olan bu tür öykülerde Poe’nun eleştirdiği ana konudan uzaklaşma, gereksiz sözcük kullanımları ve laf kalabalıkları söz konusu olur. Sait Faik yazdıklarını daha sonra düzeltmekten hoşlanmadığı için öyküler dergilerde çoğu zaman hatalarıyla birlikte yayımlanmıştır. Öykülerin yayınevleri tarafından düzeltilerek kitap halinde basıma hazır hale getirildiği bilinmektedir.

Türk edebiyatında yazarların ve eserlerinin değerinin anlaşılması için çoğu zaman uzun yıllar geçmesi gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi isimler önemleri sonradan anlaşılan yazarlarımızın başında gelmektedir. Sait Faik Abasıyanık ise özellikle öykücülüğünün ikinci dönemindeki ürünlerinden itibaren seilmeye ve övgü almaya başlar. 1950 kuşağı olarak adlandırılan öykücülerin yazarı bir önder olarak görmesi dikkat çekicidir. Pek çok kişi tarafından sevilip saygı duyulan Sait Faik’i beğenmeyenler, yazdığı öykülerden hoşlanmayan da söz konusudur.

Bekir Yıldız tarafından sınıf bilincine sahip olmadığı eleştirisi dışında⁵⁷ Sait Faik’e yapılan eleştirilerin çoğu dilinin savrukluğu yönünde birleşmiştir. Yazarın dili kimi zaman anlaşılmayacak kadar savruktur; bazı cümlelerinin anlaşılabilmesi için uzun uzun düşünmek gerekir. Ancak Sait Faik’in öykülerini kitabi ve kalıplaşmış cümlelerle değil, halkın konuşma dilinden faydalanarak içinden geldiği gibi yazdığı unutulmamalıdır (Lekesiz, 1997, s.459-460). Yazar öykülerini konuşma diliyle zenginleştirmeye çalışırken kimi zaman özensizliğe ve savrukluğa düşer; metinlerin özensiz ve savruk kaleme alınması da yoğunluk özelliğini kaybetmesine sebebiyet vermektedir.

Sait Faik’in kısa öykülerinde yoğunluk ölçütü değişkenlik gösterir. Sait Faik’in her bir sözcük ve cümleyi bilinçli kullandığı öyküleri yoğunluk ölçütünü karşılar; bu öykülerde kişi veya mekân tasvirlerindeki en küçük detaylar bile öykünün etki birliğini artırmak için vardır. Yazarın *Son Kuşlar* (1952) kitabında bir balıkçının balık avlama macerasını ele aldığı, birbirinin devamı olan “Sivriada Sabahı” ve “Sivriada Geceleri” başlıklı öyküleri yoğun imge ve semboller kullanımıyla kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünü karşılamaktadır. Bu öykülerde gereksiz tek bir sözcük bile bulunmaz; “*Kusursuz bir yapı ustalığı vardır iki hikâyede de: Bir şiir gibi tıpkı: Ekleme de, çıkarma da yapılamayan mükemmel bir bütün*” (Fethi Naci, 2008, s.52).

Yazarın gözlemlerinden yola çıkarak kurguladığı öykülerinde ise kimi zaman bir konudan başka bir konuya atladığı görülür; bu tür öykülerde temel konudan bağımsız verilen cümleler gereksiz bir laf kalabalığına yol açtığı için yoğunluk ölçütünü engeller. Sait Faik, *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan “Ayten” başlıklı öyküyü, Ayten adında bir fıstıkçı bir kızı anlatmak üzere kaleme almasına rağmen birkaç paragraf boyunca Ayten ile bir ilgisi olmayan Üsküdarlı Sevim’i anlatmaya başlar. Yazar Sevim’in güzelliğinden ve yaşamından bahsettikten sonra “*Bak biz Üsküdarlı Sevimden ziyade fıstıkçı kızdan söz açacaktık. Sevimini görünce unuttuk*” (Abasıyanık, 1948, s. 85) cümlesiyle Sevim’i bırakıp öykünün başkişisi olan Ayten’e yönelir. Öyküde yoğunluk ölçütünün bulunmadığı tespitini yapabiliriz.

⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Seyda (1973). Edebiyatımızda Sabahattin Ali-Sait Faik İkilemi ya da Ekmek mi-Pasta mı? Sorunu.” *Yansıma Dergisi*. Cilt 2, Sayı 15, s. 147-153.

Lüzumsuz Adam kitabındaki “Bacakları Olsaydı” başlıklı öykü Sait Faik’in gözlemlerine dayalı öykülerinden biri olmakla birlikte yoğunluk ölçütünü sağlamaktadır. Öyküde anlatıcı yazar önce iki paragraflık mekân tasviri yapar. Anlatıcı yazarın öykü mekânı olan İstanbul’un Beyoğlu semtindeki Yüksekaldırım yokuşuna dair izlenim ve tasvirileri yoğunluk ölçütüne zarar vermeyip aksine öykünün atmosferini sağladığı için gereklidir. Anlatıcı yazar mekân tasvirinden sonra yokuşun tam ortasında oturan tek bacağı olmayan bir dilenciye odaklanır. Anlatıcı yazarın öykü boyunca merceğini dilenci üzerinde tutması, yoğunluğun sağlanmasına destek olmaktadır. Anlatıcı yazar dilencinin fiziksel özellikleri ile hal ve hareketlerini sıraladıktan sonra bacakları olsaydı neler yapacağıyla ilgili hayaller kurar. Anlatıcı yazarın kurduğu hayallerin dilenci üzerinden gerçekleşmesi önemlidir; kendisiyle veya öyküdeki başka bir kişiyle ilgili hayal kursaydı yoğunluğun zedelenmesine yol açardı.

Öykü boyunca kullandığı her cümle dilenciyle ilgili olan anlatıcı yazarın son sahnede sevgisinden söz açması öykünün akışını bozmaktadır; “*Kafam olsaydı, sevgilime koşmazdım. Beni görünce güzel yüzünün asıldığını görmezdim. Rahatsız mı ettim sizi, deyince “Eh! Biraz” lakırdısını işitmezdim*” (Abasıyanık, 1948, s.81-82). Anlatıcı yazarın daha önce bahsetmediği sevgilisine koşmasının, sevgilisinin yüzünün asılmasının ve rahatsız olmasının sebepleri açıklanmaz.

Anlatıcı yazarın sevgilisi hakkında söylediklerinin ne dilenciyle ne de öykünün bütünüyle ilgisi vardır ancak yaklaşık 950 sözcükten oluşan öyküde 19 sözcüğün bütünden kopuk olması yoğunluk unsurunu önemli derece etkilememektedir. Anlatıcı yazar son bölümde birkaç cümleyle sevgilisinden bahsettikten sonra tekrar dilenciye odaklanır; öykü, boyacının dilencinin gerçek yaşamı hakkında bilgi vermesiyle sona erer. “Bacakları Olsaydı” öyküsü birkaç cümlede verilen gereksiz bilgiler haricinde bütünüyle dilenciye odaklandığı için kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünü sağlamaktadır. Yazarın dilenciyle ilgili her sözcük ve cümlesi rastgele değil bir amaç doğrultusunda kurulmuş olup bir işleve sahiptir.

Sait Faik'te dil bilinci zaman içinde deðiřtiđi için öykülerindeki yoğunluk ölçütü de yıllar içinde farklılaşır. Yazarın özellikle *Alemdağda Var Bir Yılan* başlıklı kitabı yoğunluk ölçütünün zirveye çıktığı öykülere sahiptir. İlhan Berk, Sait Faik ile ilgili düzenlenen bir sempozyumda yazarın en sevdiği eseri olarak *Alemdağda Var Bir Yılan*'ı seçtikten sonra kitaptaki öykülerin ortak konusunun dil ağırlıklı olduğundan bahseder. Öykülerde içerikten ziyade dil her şeydir. Sait Faik öykülerini çoğu zaman mevcut dile karşı çıkmak, dili yıkıp parçalamak için kaleme alır. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküler onun dil anlayışının uç noktasını temsil eder; bu öykülerde dille yoğunlaşmak, yıkanmak ve sonsuza uzanmak ister. Yazar dili yıkıp yeniden kurabilmek için farklı yöntemlerden faydalanır; kolaj, patchwork (yama) ve cut up (kesik) yöntemleriyle öykü metninin hem yapısı değişir hem de yoğunluğu artar (Berk, 2004, s. 23).

Sait Faik'in ilk öykülerinde görece daha az karşımıza çıkan yoğunluğun son öykülerinde artmış olmasının temelinde imge ve sembol kullanımı yatar. Yazar *Lüzumsuz Adam* kitabıyla ilk ipuçlarını verdiği imgesel dilin en başarılı örneklerini *Alemdağda Var Bir Yılan* ile verir. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki her öyküde neredeyse sözcük ve cümlede imgesel bir dil yapısıyla karşılaşırız. Öykülerdeki imgesel dil, tıpkı şiir dilinde olduğu gibi çok anlamlılığı arttırdığı için yoğunluk da artış gösterir; yazar öykülerine seçtiği sözcüklerde okuyucunun temel anlamların dışında yan ve mecaz anlamlarını da düşünmesini ister. Sait Faik ilk öykülerindeki açık dilini zamanla kapalı ve çok anlamlı bir dille değiştirir; öykülerde konu artık açıkça sunulmayıp yalnızca ima edilmeye başlanır.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabının “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsünde yoğunlukla karşılaşırız. Öykünün girişinde sinemadan çıkan anlatıcı başkişinin “*Gider miyim Atikali'ye gecenin bu saatinde, giderim*” (Abasıyanık, 1954, s. 3) ifadesi çevresinden ziyade kendisiyle konuşan içine kapanık biri olduğunun göstergesidir. Anlatı başkişinin Atikali'ye giden bir otomobile binmesiyle başlayan yolculuğunu dere tepe düz gitmek deyimiyle sunması dikkat çekicidir; masallara özgü bir kullanım olan deyim Atikali'de olağanüstü olaylar yaşanacağını hissettirir; dostunu öldürdüğü için saklanmak isteyen Hidayet'in anlatıcının paltosunun cebine bir susam gibi girmesi ve pireye dönüşüp ağacın dinine fırlaması öyküdeki olağanüstülüklerden birkaçıdır

Bir kısa öykünün yoğunluğu iç içe geçmiş olaylar zincirinin çokluğuyla doğru orantılıdır; üç dört farklı olay zincirinden oluşan öykünün yoğunluğunun tek bir olay zincirinden oluşan öykünün yoğunluğundan daha fazladır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcı başkişinin oluşturduğu temel olayın yanı sıra gezinti sırasında karşılaştığı kişilerle meydana gelen iç içe geçmiş üç farklı olay daha söz konusudur; anlatıcı başkişinin karşılaştığı ilk kişi olan Hidayet’in Pakize ile yaşadıkları ayrı bir öykü, hatta bir roman olabilecekken birkaç paragrafta yoğunlaştırılarak sunulur. Fatih Parkı’nda ıslak zeminde oturan adamın karısı, kızı, oğlu ve evi hakkında mübalağalı bir dil kullanarak uzun iki paragrafta anlattıkları ile Atatürk Köprüsü’nde öğren arabacının zamparalık öyküsü yoğunlaştırılmıştır. Anlatıcı başkişinin Zeyrek yokuşunda otururken hatırladıkları da boşuna değildir. Esrar çektiği için setten inemediğinde kendisine yardım eden adamın söylediklerini anlatıcı şöyle anımsar; “*Yapma bir daha delikanlı, demişti. İnmesi kolay. Biri gelir indirir. Ama bir de çıkmasını şaşırsan iflâh olmazsın sonra demişti*” (Abasıyanık, 1954, s. 9).

Anlatıcının hatıralarının yanı sıra seddin dibinde uyuklayan köpekle olan konuşması öykünün yoğunluğunu arttırmaktadır. Anlatıcı sınıf farklılıkları ile başka bir alemde yaşama arzusu gibi büyük ve önemli konuları tek bir uzun paragraf halinde sıralayarak yoğun bir dil kullanır. Anlatıcının sürekli zikrettiği Panco da öykünün gizemli kişisi olarak yoğunluğu etkiler. Sait Faik’in iç içe geçmiş olaylar zincirinden oluşan “Öyle Bir Hikâye” öyküsü yalnızlık temasını gerçeküstü öğeler, geri dönüş ve iç çözümleme gibi teknikler aracılığıyla ele alarak modern kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünü içerik ve dil yönünden sağlamaktadır.

Türk öykücülüğünde yoğunluk ölçütü edebi modernizmin etkisini arttırdığı 1950 – 1960 döneminde zirveye çıkar; önceki dönemlerde sınırlı kalan iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı ve geri dönüş gibi modern tekniklerin artmasıyla öykü metinleri giderek yoğunlaşır. 1950’li yılların önemli modern öykücülerinden biri olan Vüs’at O. Bener’in kaleme aldığı öykü metinlerinde yoğunluk ölçütünü sağladığı gözlemlenir; *Dost* (1952) başlıklı ilk öykü kitabında ortalama olan yoğunluk derecesi *Yaşamamız* (1957) kitabında fazlalaşır. Sözcük ekonomisi ile az sözle çok şey anlatma yolunu seçen yazarın

öykülerinde gereksiz kullanılan bir sözcükle veya fazladan bir verilen bir bilgiye rastlamayız.

Vüs'at O. Bener'in öykü metnlerinin özellikle giriş bölümleri diğer bölümlere kıyasla daha fazla yoğunluğa sahiptir; öykü başlangıçlarında kimi zaman bir durumun saptamasını yaparken kimi zaman da kişi veya mekân tasvirlerinde bulunur. Yazarın giriş bölümlerinde ayrıntıya girmeden kısa ve kesin ifadelerle sunduğu tasvirler öykünün okuyucu üzerinde uyandıracığı etkiye zemin oluşturduğu için yoğunluğu sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Onun tasvirlerinde yoğunlaştırıcı bir güç söz konusudur; *"Vüs'at O. Bener çoğun kısacık, kesik kesik, çarpıcı sözcük vurgusuyla, birkaç ayrıntıyla bir kişiliği neredeyse tam anlamıyla anlatıveren çok özel bir betimleme biçimi oluşturmuştur"* (Gümüş, 1994, s.73).

Vüs'at O. Bener'in öykülerinde kısıklıkla yoğunluk birbirini tamamlayan temel unsurlardır; kısa ve ekonomik bir dil için imgelere yönelirken imgesel yoğunluğun hâkim olduğu derin anlamlara olanak sağlayan çok katmanlı öykü metinleri yaratır. Bener, Andaç'la yaptığı bir söyleşide öykü anlatımında yoğunluğa nasıl ulaştığı sorusunu dili ekonomik ve müzikaliteli kullanmakla açıkladıktan sonra *Dost* (1952) kitabındaki ilk öykülerinden ziyade asıl yoğunluğa *Yaşamaz* (1957) kitabıyla ulaştığını dile getirir. *Yaşamaz* kitabındaki öykülerde yoğun ve imgesel bir anlatım söz konusudur. Yazar sonraki öykülerinde de böyle güçlü bir yoğunluğa ulaşabilmek için daha fazla çaba göstermek zorunda kalır. *Yaşamaz* kitabından sonra öyküye ara vererek tiyatro ve roman türlerine yönelmesinin temelinde kısa öykü türünün yoğunluk ölçütüne ulaşmanın zorluğu saklıdır;

1957'lerde *Yaşamaz*'la bir dönüşüm vardır. daha yoğunlaşma, daha simgesel, daha ağırlık bir yapı vardır. daha sonraları bu yapının sürdürülmesi bir kere beni daha geri çekmeye başladı. Daha az, daha öz, daha sıkı öyküler yazma gibi büyük bir sıkıntı içine soktu beni (Andaç, 1997, s.110).

Kısa öykü türünde yoğunluğa ayrı bir önem atfeden Vüs'at O. Bener olay öyküleri yerine durum öyküleri yazarak kişi sayısını az tutma tercihini yoğunlukla ilişkilendirir (Antakyalı, 2002, s. 120). Yazar uzun hacimli ve karmaşık olay örgüsü yapılı ve kalabalık kişi kadrolu olay öykülerinde yoğunluğun mümkün olmadığı bildiği için kısa hacimli,

basit olay örgüsü yapılı, sınırlı kişi sayısının bulunduğu durum öykülerine yönelerek bireylerin iç dünyalarını aydınlatmayı amaçlar. *Yaşamasız* kitabının “İlki” başlıklı ilk öyküsünde yoğun bir anlatım vardır. Yoğunlaştırıcı bir tasvir örneği olan öykünün girişinde anlatıcı başkişi yatılı okuldan evine dönerken yoğun bir şehir tasviri yapar;

Şehir tortoptu, dumansızdı, büzülmüştü. Mangallarda kıvılcımlar bile sönmek üzeredir. Üstlerini örten kül çoktan soğumuştur. Odalar soluk kokuyordur: Ağır, kekre. Kirpik diplerinde, göz uçlarında sarı, ak çapaklar birikmiştir (Bener, 1957, s. 7)

Anlatıcı başkişinin yoğunlaştırıcı tasvirlerinden okuyucu derin bir okumayla mevsimin kış, vaktin gece, mekânın ise küçük bir şehir olduğu sonucunu çıkarır. İnsan sayısı fazla olan büyük bir şehrin bir top gibi birleşerek büzüşmesi mümkün değildir; yalnızca taşra ve kasaba gibi görece küçük olan bir mekânda az sayıda insan için böyle bir tahmin yapılabilir. Odaların soluk kokması ise ekonomik gelir seviyesinin çok yüksek olmadığının kanıtıdır; çoğunlukla alt ve orta gelirli evlerde oda sayısı az olduğu için aile üyeleri bir arada uyumaktadır.

Anlatıcı başkişinin yalnızca giriş bölümündeki şehir tasviri değil öykü boyunca aile üyelerini tasvirleri ile geri dönüş tekniğiyle sunduğu hatıralarda da yoğunluk gözlemlenir; anlatıcının henüz ailesiyle karşılaşmadan çok daha önce geri dönüşle sürekli ağlayan annesini, sıcak ellere sahip babasını, babasının elleri sayesinde karın ağrısının geçmesini ve babası tarafından dövülmesini, bir sepet dolusu aşık kemiğinin yakılmasını anımsarken okuyucuya aile hakkında çeşitli bilgiler vermiş olur. Anlatıcı başkişinin geri dönüşle hatırladığı her bir hatırası belli bir yoğunluk barındırdığı için öykünün bütününde önemli bir etkisi vardır. Anlatıcı başkişinin eve girdikten sonra özellikle kardeşiyle ilgili tasvirleri ve geri dönüşle sunduğu hatıraları öykünün temel izleğini oluşturan yabancılaşma duygusunu başarıyla yansıttığı için dikkat çekicidir.

Öykünün sonunda duvarda asılı bir resim aracılığıyla dedesinin öldüğünü ve amcasının ağır hasta olduğunu öğrenmesi anlatıcı başkişinin ailesine karşı yabancılaşmasının iletişim eksikliğiyle ilişkili olduğu da yorumuna ulaştırır. “İlki” öyküsü kişi ve mekân tasvirleri ile geri dönüş tekniğiyle yoğun bir anlatıma dayalı olduğu için modern kısa öykü türünün yoğunluk ölçütünü karşılamaktadır.

ÖYKÜ ADI	OLAY ÖRGÜSÜ YOĞUNLUĞU	DİL YOĞUNLUĞU	YOĞUNLUK YOK
İlki	x	x	
Öyle Bir Hikâye	x	x	
Bacakları Olsaydı		x	
Gençlik		x	
Mebus Olursa		x	
Nişanlılar	x	x	
Apandisit		x	
Tramvayda Gelirken		x	
Haber-i Meş'um		x	
Kediler		x	
Hiç			x

Tablo 10: Yoğunluk Derecesi

1950 – 1960 döneminde kaleme alınan öykü metinlerde yoğunluk önceki dönemlere kıyasla görece daha fazladır. Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1952) ve *Topal Koşma* (1956) kitaplarında kadınların iç dünyaları ile ruh hallerini kısa hacimli, az sözcük sayılı öykülere yansıtabilmek için öykü dilini yoğunlaştırarak sözcük tekrarlarına yönelirken kimi zaman renk kimi zaman da müzik gibi simgelerden faydalanır. *Bozbulanık* kitabındaki “Bazıları” öyküsünde yeşil renk, “Narin” öyküsünde Mona Lisa adlı şarkı yazarın yoğunlaştırıcı dil kullanımına örnek oluşturur.

Demir Özlü’nün *Bunaltı* (1958) kitabındaki bütün öykülerde simgelerle yüklü yoğun bir dille karşılaşırız; öykü kişileri yoğun yaşadıkları yalnızlık, anlamsızlık ve hiçlik gibi duyguları sözcük ve cümle seçimlerinde de gösterir. Ferit Edgü, *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki öykülerde içeriği geri plana iterek biçimi öne çıkardığı için dile ayrı bir önem verir; olay, kişi, zaman ve mekân unsurlarının en aza indirgendiği öykülerde imge ve çağrışımlarla yüklü yoğun bir dil kullanmıştır.

Onat Kutlar’ın dili ise 1950 kuşağının diğer öykücülerine kıyasla şiirle daha fazla iç içe olduğu için yoğunluğu da beraberinde getirmektedir. Yazarın öykülerinde günlük dilin yalınlığının arkasına saklanan şiir ve imgelerle dolu yoğun bir dil ortaya çıkarır; “*Nesnel*

bir anlatımdan ziyade benzetmelere ve simgelere odaklanarak bir öznellik inşa eden Kutlar, anlara, ayrıntılara yoğunlaşan ve edebi oyununu ciddiye aldığını her metninde hissettiren diliyle, dönemi için çığır açıcı bir öykücü olmuştur” (Özata Dirlikyapan, 2019, s. 97). Kutlar, *İshak* (1959) kitabında başkişiyi çocuklardan seçtiği öykülerinde yoğunluğu oyunlara yüklemiştir; “Hadi” öyküsünde küçük kızın kedisiyle oynadığı ‘hadi’ oyunu, “Kül Kuşları” öyküsünde halanın yeğeni Gazel’le oynadığı ‘kepçe gelin’ oyunu basit bir çocuk oyunu olmanın ötesinde yoğun anlamlar barındırmaktadır.

4.3. ŞİİRSELLİK

Edebiyatta tür meselesi ve türler arası ilişkiler geçmişten günümüze kadar yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Edebi türlerin temel özellikleri ve sınırları belirlenmiş olmakla birlikte bu sınırlar bilimsel alanlarda olduğu gibi kesin ve katı değildir; türler arası geçişler ve iki türün birleşmesiyle oluşan ara türler söz konusudur. Özellikle 19.yüzyıldan günümüze değin yeni arayışlar ve biçimsel denemelerle sınırlar aşıldığı için türler birbirine yaklaşmış ve bir türü diğerinden keskin çizgilerle ayırmak zorlaşmıştır. Bu süreçte her edebi tür bir diğerini mutlaka etkilemiş veya ondan etkilenmişken öykü türü diğerlerinden çok daha fazla değişime uğrayarak çeşitli etkilerle mücadele etmek zorunda kalmıştır.

İnsanlık tarihi kadar eski bir geçmişi bulunan öykü türü, şiir ve roman türlerine kıyasla hep geri plana itildiği için kuramsal temelleri tam anlamıyla oluşturulamaz. Roman hacmine ulaşmayan, şiir özellikleri göstermeyen her metin öykü türüne dahil edilmeye çalışılır. Uzun yıllar boyunca romanın egemenliği altında kalan öykü 19.yüzyılla birlikte bağımsızlaştıktan sonra edebi modernizmin etkisiyle yeni biçimsel denemeler ile soyut yaklaşımlarla şiirin saldırısına uğrar. (Tosun, 2004, s. 70). Öykü şiir türünün imkanlarıyla geleneksel formundan uzaklaşarak yeni bir ifade biçimine yönelirken şiir de öykünün etkisinden kaçamaz. Öykü ve şiir türleri arasındaki yakın ilişki, iki türün de özelliklerini barındıran yeni ara türlerin ortaya çıkmasını sağlar.

Tarih içinde şekillenen birçok türde bu iki türün, şiir ve hikâyenin, farklı yapılarda bir araya geldiği görülür. Bu türler arasında en bilinenleri epos, mensur şiir (düzyazı şiir), şiirsel düzyazı, anlatımcı (narrative) şiir, manzum hikâye ve öykü-şiir (şiir-hikâye)dir. Yalnız bu türler arasında özellikleri açısından birbirlerine çok yakın

olanları olduğu gibi, şiirden daha çok nesre yakın duranları da vardır (Çıkla, 2009, s.54-55).

Öykü ile şiir türlerinin birleşmesinden doğan ilk türlerden biri mensur şiirdir; Türk edebiyatında Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi öykücülerin kaleme aldığı mensur şiir düzyazı formuna sahip olmasına rağmen tahkiyeyi değil duygu ve hayalleri ön plana almasıyla dikkat çeker. Şiir formunda kaleme alınan ancak tahkiyeli anlatım barındıran türler arasında anlatımcı şiir ile manzum hikâye yer alır. Edebiyatımızda Tefik Fikret ve Mehmet Akif'te başarılı örneklerine rastladığımız manzum hikâyede şiir formu ile olanakları kullanılarak olay örgüsü sunulur. Öykü-şiir türü ise manzum hikâyeye ile benzerlik göstermekle birlikte şiire daha yakındır; yazarlar öykünün tahkiyeli anlatımından faydalanarak şiir oluşturma yoluna gitmiştir. Behçet Necatigil öykü-şiir türünü ele alarak manzum hikâyeye ile arasındaki fark üzerinde duran ilk yazarlarımızdan biridir. Necatigil “Şiirimizde Hikâye” başlıklı yazısında Türk edebiyatında çeşitli şairleri örnek göstererek içinde günlük yaşam ve gözlemlerden izler bulunan şiirlerin şiir-hikâye türüne ait olduğunu belirtmiştir (2006, s. 198).

Şiirsel düzyazı ise tıpkı bir şiir gibi kurulan düzyazı formuna sahip metinlerdir; şiirsellik boyutu olan öyküler şiirsel düzyazı, şiirsel anlatı, şiirsel kurmaca gibi farklı isimlerle adlandırılabilir (Erden, 2000, s.84). Ancak kısa öykü türü, şiirsel düzyazıdan farklıdır. Şiirsel düzyazının birçok örneğinde yan yana düzyazı şeklinde yazılan metin paragrafları alt alta yazıldığında birer dize haline gelerek şiir meydana getirebilecek güce sahiptir. Kısa öyküde ise dizelerin oluşturduğu paragraflardan ziyade metnin tamamına yayılan şiirsellik; etki birliği, bütünlük ve yoğunluk gibi ölçütlerle birleşerek sunulur. Kısa öykü türünün özünde kendiliğinden var olan bir şiirsellik söz konusudur.

Kısa öykünün şiirle olan ilişkisi 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra kısa öykünün ilk kuramsal yazılarından itibaren pek çok kaynakta karşımıza çıkar. Poe, “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” (1842) başlıklı makalesini Hawthorne'un kısa öyküleri üzerine kaleme almasına rağmen öykü türüne dair birçok kuramsal bilgiyi şiir türünden yola çıkarak verir. Poe, kısa öykü türünün temelini oluşturan etki birliği, bütünlük ve okunması bir saati aşmayacak kadar kısa olmakla ilgili ölçütleri öncelikle şiir türü üzerinden ele alır. Edebi türlerin en zirvesinde şiir olduğunu

düşünen yazar, şiir ile kısa öykü arasındaki yakınlığı farkındadır ve kısa öykünün gerçeği yansıtmaya ve akıl yürütme noktalarında şiirden bile üstün olan özellikleri olduğunun altını çizer.

Poe, “The Philosophy of Composition/ Kompozisyon Felsefesi” (1846) başlıklı yazısında öykü kurmanın alışılmış yöntemlerinden bahsedip kendisinin tek etki yaratma fikrine bağlandığını belirttiikten sonra “The Raven/ Kuzgun” başlıklı şiirini oluştururken hangi aşamaları kullandığını sıralar. Yazarın kısa öyküye ait kuramsal bilgileri bir şiir metni üzerine uygulamasıyla, kısa öykü ve şiir türleri birbirine yakınlaşır. Ancak Poe’nun kuramsal yazılarında gördüğümüz kısa öykü – şiir yakınlığı kurmaca örneklerinde pek karşımıza çıkmaz. Onun öykülerinde çoğu zaman etki birliğini amaçlayan olay örgüsü ön plana çıkar. Poe’dan sonra Kipling ve O. Henry gibi gazeteci yazarlarla güldürü ve ironi gibi nitelikler kazanan kısa öykünün şiire ve lirizme yaklaşması Çehov’un etkisiyle ürünler veren Mansfield ve Woolf gibi modern yazarlarla birlikte gerçekleşir.

Katherine Mansfield ve Virginia Woolf’un öyküleri şiirsel unsurlarla yüklüdür. Woolf, 1918 – 1941 yılları arası kaleme aldığı günlüklerinin “28 Kasım, Çarşamba” başlıklı 1928 yılına ait bölümde “*Şiir olmayan şeylerin edebiyata girmesine niçin göz yumulsun*” (2014, s.175) sorusuyla içinde şiir barındırmayan hiçbir şeyin edebiyata dahil olmaması gerektiğini dile getirir. William Faulkner ise kendisiyle yapılan bir röportajda başarısız bir şair olduğunu söyledikten sonra “*Belki de her romancı önce şiir yazmak ister, yazamadığını görür ve sonra şiirden sonraki en zorlu biçim olan kısa öyküyü dener. Ve bunda başarısız olunca, ancak o zaman roman yazmaya başlar*” (Cowley, 1958, s.123) açıklamasını yaparak şiir ve kısa öykü türlerine yüklediği önemi dile getirir.

Modern yazarlar, içinde lirizm bulunan kısa öykülerin daha güzel olduğunu düşünmektedir. Lirik şiir türünün özünde yer alan anlam yoğunluğu, doku zenginliği ve biçim sıklığı gibi özellikleri kısa öykü türü de paylaşmaktadır. Şiirde olduğu gibi kısa öykü metninde de kullanılan her bir cümle, sözcük ve noktalama işareti birden fazla anlam taşıyacak şekilde düzenlenebildiği için kısa öykü yazarı sınırlı hacimli metninde sınırsız işler başarabilme imkânına sahiptir. Roman yazarı görece daha gevşek ve rahat

bir anlatım biçimi benimserken kısa öykü yazarı anlatım biçimini tıpkı bir şair dikkatinde kullanması gerekir (Miller, Slote, 1990, s.25).

Kısa öykü ile şiir arasındaki yakın ilişki eleştirmen ve yazarlar tarafından sıklıkla tartışma konusu yapılmıştır; kimileri türler arası yakınlığın sebebini kısa öykünün şiire ait çeşitli yöntemleri kullanmasıyla ilişkilendirirken kimi yazarlar da iki türün aynı kaynaktan doğduğu için benzerlik gösterdiğini iddia eder. Arjantinli yazar Cortázar'a göre bir bilgi veya mesaj iletme kaygısı peşinde olmayan kısa öykü ile şiir aniden gelen bir yabancılaşma duygusuyla bilincin olağan düzenini yerle bir eden bir değişimin ardından ortaya çıkar. Düzyazı formuna sahip olmasına rağmen diğer düzyazı türlerine benzemeyen kısa öykünün iç yapısı şiire benzer. Kısa öykünün iç yapısında yer alan şiire özgü unsurlar etki oranını arttığı için okuyucunun zihninde daha kalıcı hale gelerek yıllar boyu yaşamaya devam eder (Cortázar, 1996, s.44). Romanın uzun soluklu anlatımından ve kesinliğinden kurtulan kısa öykü sıradan, dolaylı ve belirsiz kalarak eylem, olay ve kişi gibi bütün kurmaca unsurlara şiirsellik kazandırır. Kısa öykü yeni bir şiirsel gerçekliğe sahiptir (Bowen, 1947, s. 15).

Kısa öykü türündeki şiirsellik yalnızca yabancı yazar ve eleştirmenlerin değil Türk yazar ve eleştirmenlerin de dikkatinden kaçmaz; Türk edebiyatında kısa öykünün şiirsellik boyutunu ele alan birçok çalışma yapılır.⁵⁸ Erden, Widdowson ile Keating ve Levy'in çalışmalarından yola çıkarak 1990'lı yılların kısa öykü yazarlarındaki şiirsellik ölçütü üzerinde durmuştur. Widdowson, *Practical Stylistic/ Pratik Stilistik* (1992) başlıklı çalışmasında düzyazı türleri ile şiir arasındaki ortaklıkları, sıradan duygu ve düşüncelerin

⁵⁸ Kısa öykü ve şiir türleri arasındaki ilişki için bkz.

Çıkla, S. (2009). "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir." *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı 25, s.51-85.

Doğan, M.C. (2000). "Şiir ve Hikâye." *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 46-47, s. 132-138.

Erden, A. (2000). "Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine." *Anadili*. Sayı 19, s. 67-86.

Narlı, M. (2014). "Şiirde Öykü – Öyküde Şiir." *Türk Dili*. Sayı 751, s.80-84.

Peker, H. (2001). "Öyküdeki Şiir ve Şiirsizliğin Arasındakiler." *Adam Öykü*. Sayı 35, s. 88-91.

Sağlık, Ş. (2001). "Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü/Öykünün Şiirdeki Macerası." *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*. Sayı 53-54-55, s. 350-370.

Sağlık, Ş. (2008). "Öykü Dilindeki Şiirsellik." *Hece Öykü*. Sayı 29, s. 61-73.

Sağlık, Ş. (2014). "Sözü Azaltmak: Şiire Yaklaşmak Sözü Çoğaltmak: Öyküye Yaklaşmak." *Türk Dili*. Sayı 751, s. 116-125.

Taş, Ş. (2003). "Şiirsel Öyküler/Öyküsel Şiirler." *Eylül Öykü*. Sayı 2, s. 155-156.

Tosun, N. (2004). "Şiirden Romana Kısa Öykü." *Hece Öykü*. Sayı 1, s. 70-75.

sıra dışı ve farklı boyutlarıyla sunmak için dili sanatsal ve özgün kullanmak ile anlatılması zor olan duygu ve düşünceleri mantık dışı görünmekle birlikte doğru dil bilgisi yapılarıyla kullanmak şeklinde sıralar.

Kısa öykü ile şiir metnlerinin yakınlığı günlük dilden sapmalarla oluşan farklı ve özgün dil kullanımlarından kaynaklanır. Türkiye’de dil biliminin kurucularından biri olan Doğan Aksan (1995) şiir dilini ele aldığı çalışmasında bir metni şiirselleştiren imge, çağrışımlar, eş anlamlı ve çok anlamlı ögeler, kavram karışıklığı, benzetmeler, aktarma, sapma, ses ögeleri, uyak, yineleme ve sıklıklar, cinas, ölçü ve ritim gibi unsurları alt başlıklar halinde incelemiştir. Erden, Keating ve Levy’in *Lives Through Literature/ Edebiyatla Yaşamak* (1991) başlıklı çalışmasını kaynak alarak bir düzyazı metnindeki şiirsellik ölçütlerini özetler;

(...) az sözcük kullanımıyla çok yoğun duygular anlatmayı amaçlayan ve içlerinde kişi, kişisel ses tonu, şiirsel söyleyim, sıradışı sözdizimi, imgeleme, söz sanatları, ses yinelemeleri, bütünlük, belirsizlik, zirve, sapma ve önceleme gibi bir dizi sanatsal kıstaslar barındıran yazınsal metinlerin şiirsellik boyutuna ulaştıkları varsayılabilir (2000, s. 70).

Şiir sanatsal değeri en yüksek olan tür olduğu için edebi türler arasında çok popülerdir; edebi türler çoğu zaman estetik değerlerini artırmak için şiirden faydalanmaktadır. Kısa öykünün diğer türlere kıyasla daha fazla şiirle iç içe olmasının sebebi ise dışarıdan gelen tesirlere daha açık olmasından kaynaklanır. Ortaya çıktığı ilk dönemlerde romanla karşılaştırılan kısa öykü edebi modernizmle birlikte yeni arayışlara yönelerek şiire yaklaşır. Şiirin diğer türlere sirayet etmesinden doğan şiirsellik kısa öykünün içeriğinden biçimine değin her tarafını kapsamıştır.

Roman kuramı üzerine çalışan Lukács kısa öykünün yaşamın tuhaflığı ile belirsizliğini yansıttığından bahsederken türün şiirselliği üzerinde de durur. Lukács’a göre şiirle iç içe olan kısa öykünün lirizmi kendini açıkça belli etmeyip olayların ana hatlarının arkasına gizlenmesinde saklıdır. Türk edebiyatında farklı şair ve yazarlar tarafından şiirin bu gizemli yönü üzerinde durulmuştur. Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup” başlıklı yazısında “*Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım*” (2014, s. 319) cümlesiyle şiir türünün kapalılığını vurgularken öykü ve roman türlerinin görece daha açık olduğunu dile getirir. Şair ve deneme yazarı

Salah Birsal ise *Şiirin İlkeleri* kitabının “Şiir ve Matematik” başlıklı yazısında bir şiirde açıkça söylenmeyen noktaların da önemli olduğunu altını çizer; “*Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen sözcüklerden meydana gelir (...) Bir şiirin güzelliği kendi dışında bıraktığı sözcüklerin sayısıyla doğru orantılıdır*” (2001, s. 26).

Kısa öykünün lirizmi salt bir seçim olup yoruma açık olmayan kesin ve nesnel tasvirlerle dengelenmelidir. Sanat türleri arasındaki en saf biçim olan kısa öykü bünyesinde hem bütün sanatsal yaratımların ruh halini hem de yaratım sürecinin asıl anlam ve içeriğini barındırdığı için soyut bir niteliğe sahiptir (Lukács, 2003, s.59). Kısa öykü metninde iç monolog ve bilinç akışı yöntemlerinin kullanılması şiirsel söylemin monolojik olgusunu yansıtır. Kısa öykünün ele aldığı temanın merkezileştirilerek öz haline gelmesi şiirselliği destekler. Modern kısa öykü yazarlarının dille oynayarak mevcut dil yapılarını değiştirmesi şairlerin dil kullanımını anımsatır.

Sözcüklerin temel anlamlarından ziyade yan anlamlarının seçilmesi kısa öykü metnini tıpkı şiirde olduğu gibi farklı okumalara açık hale getirir. Kısa öyküde de şiir türünde karşımıza çıkan istiare ve mecaz-ı mürsel gibi söz sanatları ile asonans ve aliterasyon gibi ahenk unsurları kullanılır; sesle ilgili unsurlar şiirde olduğu gibi kısa öykü için de vazgeçilmezdir (Sağlık, 2008, s.70-72). Türk edebiyatında kısa öykü türünde şiirsellik ilk kısa öykü metinlerinde görece sınırlı iken 1940’lardan sonra artış gösterir; özellikle Sait Faik’in kısa öykülerinde vurgulanan şiirsellik sonraki yıllarda 1950 kuşağı yazarlarının öykü metinleriyle varlığını sürdürmeye devam eder.

Tanzimat Dönemi’ndeki öğreticiliğin ön planda tutulduğu tahkiye anlayışı ile meddahlık geleneğinin etkisi, şiirselliğin öykü türündeki varlığını en aza indirirken Sami Paşazade Sezai *Küçük Şeyler* kitabıyla bu durumu tersine çevirir. Sezai’de Namık Kemal tesiriyle başlayan romantik üslup Fransız realistlerini tanıdıktan sonra azalır ancak bütünüyle yok olmaz. Yazarın *Sergüzeşt* romanının yanı sıra *Küçük Şeyler* kitabındaki en realist kısa öykülerinde dahi romantizmin etkisiyle şiirsel bir dile yöneldiği gözlemlenir. İnce duygulara sahip olan sanatçının roman, kısa öykü ve makaleleriyle ön plana çıkmakla birlikte romantik şiirler mırıldandığı ve birkaç küçük şiir denemesi olduğu bilinir. Onun

şiiirle olan yakın ilişkisi, kısa öyküleri başta olmak üzere bütün nesirlerinde şiiirsel yansımalarla karşılaşmamızı sağlar (Banarlı, 1983, s. 948-950).

Sami Paşazade Sezai batılı tarzda realist bakış açısıyla kaleme aldığı *Küçük Şeyler* öykü kitabında biri tercüme altısı telif olmak üzere toplam yedi kısa öyküyle birlikte bir de “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar / Bir Mezar Taşı Yazıtı” başlıklı mensur şiiir türünde bir metin daha ekler. Henüz 20 yaşındayken verem hastalığına yakalanan Vuslat isimli cariyesinin ölümünden duyduğu üzüntü üzerine kaleme aldığı “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” metni tek sayfadan ibaret bir düzyazı şiiir olup içinde şiiir parçaları da barındırmaktadır. Yazarın çevresinde tanıyıp sevdiği insanların ölümü üzerine kaleme aldığı yazılardan biri olan “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” metninin *Küçük Şeyler* öykü kitabında yer alması, farklı yorum alanları doğurur.

Sezai kitabında biçimden ziyade içerik bütünlüğüne önem verdiği için mensure ile kısa öyküler arasında küçük insana odaklanarak okuyucu üzerinde acıma duygusu uyandırmayı amaçlamış olabilir. Aydın’a göre ise “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” başlıklı mensur şiiirin kısa öykü kitabında bulunması şiiirsellik ölçütüyle açıklanabilir; mensur şiiir, kısa öyküye ön ayak oluşturan şiiirsel öykünün bir örneği olduğu için şiiirsellikle iç içe kurulan kısa öykülerle bir arada bulunması olağandır (2008, s.129).

Bir düzyazı türü olarak kabul edilen mensur şiiirin, şiiirsel düzyazı ile kısa öykü türleriyle olan yakın ilişkisini ilgili türleri kaleme alan yazarlar aracılığıyla açıkça gözlemleyebiliriz. Türk edebiyatında mensur şiiir türünün ustaları olarak sayılan Halit Ziya ve Mehmet Rauf aynı zamanda başarılı birer kısa öykü yazarıdır (2018, s. 125). Halit Ziya’nın kısa öyküleri Mehmet Rauf’un kısa öykülerinden, Mehmet Rauf’un *Siyah İnciler* başlığı altında topladığı mensur şiiirlerinin ise Halit Ziya’nın mensur şiiirlerinden daha başarılı olduğu tespiti pek çok eserde tekrarlanmıştır.

Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* kitabındaki öyküleri şiiirsel bir dille kaleme alarak öykü türüne yeni bir boyut kazandırmıştır. Kaplan, “Pandomima” başlıklı öyküsünü incelerken yazarın şiiirsel dili üzerinde de durur; “*Sami Paşazade Sezai kendinden önceki Türk yazarlarında bulunmayan, şiiir dolu, resamlara has bir mekân duygusuna sahiptir*” (2005, s. 23). Sezai’nin şiiirsel dili öykü metinlerinde en çok tasvirlerde karşımıza çıkar;

yazarın özellikle mekân ve kişi tasvirlerinde şiir dilini başarıyla yansıtır. Yazarın kendisi de öykü kitabının mukaddimesinde anlatım tarzını şöyle dile getirir; “*Küçük Şeyler’de üslûb-ı ifâde, zannederim ki, mevzûuna göre şeffaf, hassas, bî-karar, hattâ bâzı cihetlerde nâlândır*”(1981, s.1). Yazarın öykülerinde konuya göre değişiklik göstermekle birlikte saydam, duyarlı, kararsız ve inleyen bir anlatım tarzı söz konusudur.

Sezai’nin “Hiç” başlıklı öykü kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü yerine getirmektedir; öykü dil ve içerikte birçok şiirsel unsur barındırmaktadır. Öncelikle yazarın fiillerini çoğunlukla benzer zaman ekleriyle çekimlemesi ve “*nâil-i emel*”, “*sevdâ-yı harîsane*”, “*mevdân-ı menfaatte*” gibi tamlamaları sıklıkla kullanması ahenk sağlayarak şiirsellik oluşturmaktadır. Öykünün giriş bölümünde “*hassas bir gönül*” ve “*sevdalı bir ruh*” tamlamalarıyla tasvir edilen başkişinin vapur yolculuğu sırasında tanıştığı, hayret ve coşku sermayesi olan göz alıcı bir güzel şeklinde tasvir edilen bir kıza âşık olması, öykünün şiirselliğini zirveye çıkarır. Yazarın genç kızla ilgili yaptığı bütün tasvirlerde söz sanatlarıyla dolu bir şiirsellik sezilir; genç kızın tebessümü “*sabah-ı zî-safâ-yı nevbaharın penbe sisleri içinde görünen tulu’ gibi, bu gül rengindeki dudaklardan akseden tebessüm* (1981, s.6) şeklinde bir ilkbahar sabahının gün doğumuna benzetilir.

Başkişinin geceleri uyumak yerine genç kızla evlenerek mutlu olduğuyla ilgili kurduğu hayaller öyküdeki şiirselliği artırır. Delikanlı kendisinden hoşlandığını düşündüğü genç kızın ailesinin de evliliğe izin vereceğini, kızla birlikte adalarda bir ev yapacağını, çok çeşitli çiçek ve kuşların bulunduğu bir bahçe kuracağını hayal eder. Başkişinin aşk duygusuyla birlikte çevresine bakışının da değiştiği gözlemlenir. Yatağının yanında duran pencereden dışarı bakan delikanlı dış dünya ile âşık olduğu kızın tebessümü arasında ilgi kurar. Yazarın doğa ile insan arasında gerçekleştirdiği kişileştirme ve aktarmalar tamlamaların bolca kullanıldığı şiirsel dile başarılı bir örnek oluşturur;

(...) Elvan-ı seher, semanın sath-ı lâciverdîsinde her dakika rengini, yerini değiştirir birtakım rengârenk amudlar teşkil eylemişti. Ruhunu mest eden o tebessüm, dudakları gibi gül renginde olan bulutlar arasına yayılarak, karşı taraftaki dağları tehzib ediyor, yine o tebessüm semadan süzülüp, denizin küçük dalgaları üzerinde, sevâhili sevdalar içinde bırakarak uzaklaşıyordu (Sezai, 1981, s.7).

Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* kitabında ele aldığı konulara göre öykü dilini değiştirmektedir. 20 yaşında hayalperest genç bir delikanlının tek taraflı aşkın getirdiği

hayal kırıklığını ele alan “Hiç” öyküsü şiirselliği bünyesinde fazlaca barındırırken yaşlı bir adamın kedilerle dolayı eşiyle yaşadığı tartışmayı ele alan “Kediler” öyküsünde şiirsel dil sınırlıdır. Giriş bölümü bir tartışmayla başlayan “Kediler” öyküsünde şiirsel dil yaşlı adamın evini terk ettikten sonra sokaklarda dolaşırken karşımıza çıkar. Ada halkının dans ederek sevgililerine aşklarını ilan ettiği “*Corci, corci, corcakimo, Nisahiro, pulakimo!*” (Sezai, s.11) şarkısı şiirselliğe dair küçük bir örnek oluşturabilir. Ancak öykünün başkışisi ümitsiz ve hüznünlü olduğu için kadınların söylediği şarkı, onda duygusal ve romantik hisler uyandırmaz, kendisiyle alay edildiğini düşünür. “Kediler” öyküsü modern kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü karşılamamaktadır.

Türk edebiyatında şiirsellik en çok Servet-i Fünun Dönemi’nde artış gösterir. Servet-i Fünun Dönemi yazarları roman ve öykülerinde sıklıkla şiirsellikten yararlanmışlardır. Edebiyat-ı Cedide topluluğunun şiirle ilişkisi mensur şiir ve manzum öykü türlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu dönemde kısa öykü, mensur şiir ve manzum öykü örnekleriyle nazım ve nesir arasındaki kalıplar kırılmaya başlanır. Halit Ziya ve Mehmet Rauf başta olmak üzere toplulukta bütün yazarlar şiirle iç içe öyküler kaleme alır. Halit Ziya Uşaklıgil roman ve öykülerinde şiirsel bir dil ve üslup bulunan yazarlarımızın başında gelir. Onun dil ve üslubu sanatkarane ve şiirseldir; eserlerinde süslü, tasvir ve tamlamaların yoğunlukla olduğu uzun ve karmaşık cümlelerle romantik bir dil karşımıza çıkar.

Halit Ziya kısa öykülerinde şiirselliğe diğer türlerdeki eserlerine kıyasla daha az yer vermekle birlikte tamamen uzaklaşmış olduğu söylenemez; sayısı yüz elliye bulan kısa öykülerinin bir kısmında uzun cümleli, tasvirlerle yüklü, coşkulu şiirsel bir dil kullanırken bir kısmında günlük konuşma diline yaklaşıp şiirsel unsurları azaltır. Yazar özellikle ilk kısa öykülerini şiir yazıyormuş gibi kaleme almıştır. Mehmet Rauf, Halit Ziya’nın ilk kısa öykü kitabı *Bir Yazın Tarihi*’nin yayımlanmasının ardından kaleme aldığı makalesinde, yazarın eserlerini incelemeye başlamadan önce şiirsel yönü üzerinde durur;

Son derece şâ’ir ve son derece san’atkârdır, onun kadar şiir ve san’ata meclûb olan pek az bulunur. Birinci maksadı, meftûn olduğu şiirleri güzel yazmaktır. Bir şeyi söylemekden ziyâde o şeyi güzel söylemek için uğraşır. Bunun için eserlerinde acı veya latif şiirleri son derece bir rikkat-i san’atkâr-âne ile söylemiştir (Mehmet Rauf, 1900, s. 147).

Mehmet Rauf, şairlik yönü bulunduğunu belirttiği Halit Ziya'nın şiire tutkun olduğunu düşünür. Halit Ziya'nın ilk amacı güzel şiir yazmaktır. Onun için konudan ziyade üslup daha önemli olduğundan söylediği şeyle değil onu nasıl söylediğiyle ilgilenir. Mensur şiirleri bulunan Halit Ziya özellikle öykü ve romanlarında sanatkarane bir incelikle şiirsel söyleyişten faydalanmıştır. Mehmet Rauf, Halit Ziya'nın ikinci öykü kitabı *Solgun Demet*'le ilgili yayımladığı yazısında da yazarın öykülerinin aşk, şiir ve hayallerle dolu olduğunu belirtmiştir (1901, s.313).

Halit Ziya'nın kısa öykülerine seçtiği başlıklar onun şiirsel dilini göstermesi açısından önem arz eder; *Bir Şi'r-i Hayal* ve *Bir Hikâye-i Sevda* başlıklı öykü kitapları ile “Ömr-i Tehî”, “Hayat-ı Şikeste”, “Sevda-yı Girizân”, “İzdivac-ı Mütayemmen”, “Bir Sahife-i Seyahat”, “Defter-i Seyahatten” ve “Hayat-ı Sanattan” başlıklı kısa öykülerinin tamlamalardan oluştuğu gözlemlenir. Halit Ziya öykülerine başlık seçimleriyle kısa öykü zevkini kendisinden aldığı Sami Paşazade Sezai'den ayrılır. Sezai öykü kitabı ile öykü başlıklarının seçiminde sade bir Türkçe benimserken Halit Ziya'da Arapça ve Farsça tamlamalı şiirsel dil görülür. Halit Ziya'nın üçüncü öykü kitabı ve kitaptaki ilk öyküsünü oluşturan *Bir Şi'r-i Hayal* (1914) hem başlığı hem de içeriğiyle şiirsellik barındırır; bir hayalin şiiri anlamına gelen öykü, başkişi Şadan'ın Paris'te tanışıp âşık olduğu kıza karşı hissettiği hayali aşkı şiirsel bir dille anlatmaktadır.

Yazarın “Haber-i Meş'um” adlı kısa öyküsü başlığındaki tamlamayla şiirsel bir izlenim vermekle birlikte içerikte dil kullanımı farklıdır. “Haber-i Meş'um” eşini kaybettiğini düşünen bir kocanın düşüncelerinin yer aldığı monolog teknikle kurulan bir öykü olması sebebiyle şiirsellik barındırır. Diyaloglardan ziyade bilinç akışı ve iç konuşma tekniklerinin kullanıldığı metinlerde şiirselliğin daha fazla olduğu bilinmektedir. Anlatıcının öykü boyunca ünlem “!” ve üç noktaların “...” yoğun olduğu eksilteli cümleler kullanması da şiirselliği artıran unsurlar arasındadır. Neredeyse her paragrafın ardından üç noktaya “...” rastlarız. Üç nokta; şiirselliği, cümlelerin tamamlanmadığı ve daha söylenecek şeyler olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Bir gün sabahleyin sizi uykudan, tatlı tatlı uykunuzdan uyandırırılar; elinize kırmızı bir kâğıt tutuştururlar, bütün umutlar havaya... (...) Dört ay süren bir ayrılık ona bir can çekişme kadar ağır gelmiştir... Birbirimize ne kadar alışmıştık... Yirmi yıl, dile kolay!... (...) Beni iki dakika önce görmek onun için büyük bir kâr gibiydi... (Uşaklıgil, 1992, s. 232).

“Haber-i Meş’um” öyküsünün başında anlatıcının öldüğünü düşündüğü eşiyle ilgili duygu ve düşüncelerini görece romantik bir üslupla sunması şiirsellik barındırırken sonraki sayfalarda hoşlandığı kadınlardan bahsetmesinde ironi göze çarpar ancak her iki şekilde de öyküde, Halit Ziya’nın diğer eserlerinde görülen şairane ve süslü üslup görülmez. “Haber-i Meş’um”un dili, tasvir ve tamlamaların sınırlı olduğu günlük konuşma dilidir. Anlatıcı düşüncelerini aktarırken okuyucuyla konuşur gibidir, soru cümleleri kullanarak okuyucunun tasdik ve onayını bekler. “Haber-i Meş’um” öyküsü modern kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü sağlamamaktadır.

Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” öyküsü bünyesinde bütünüyle şiirsellik barındıran öykülerin başında gelir. “Haber-i Meş’um” öyküsündeki günlük dil kullanımının aksine “Tramvayda Gelirken” öyküsü yazarın temel üslup özelliklerinden biri olan şairane dil kullanımına örnek oluşturur. Öykünün dili, şiir dili gibi söz sanatları, sembol ve çağrışımlarla yüklüdür. Yazar öykünün ilk cümlelerinden son cümlelerine değin sürekli olarak benzetmelerden faydalanır; tramvay arabası yaşama, güneş bir şiir gülüşüne, bulutlar siyah bir yokluk döşegine, Doğu parlak güneşe, Batı siyah buluta, yaşlı adamın yüzü çürük ayvaya, genç kız bir şiire ve kızın saçları altına benzetilir. Yazınsal türlerde şiirsellik söz sanatlarının yanı sıra tasvirler aracılığıyla da artar.

“Tramvayda Gelirken” öyküsü bir olaydan ziyade gözlemlere dayalı bir öykü olduğundan anlatım biçimlerinden en çok tasvir etmeyi kullanır. Yazar Şişli caddesinin havasından yollarına, tramvay arabasından içindeki yolculara kadar mekân veya insan ayırt etmeksizin çevresinde gözlemlediği her şeyi tasvir eder. Öyküde eylemlerden ziyade sıfat tamlamalarıyla yüklü dili ahenk oluşturarak şiirselliği artırır ancak Halit Ziya’nın uzun cümleleri kimi zaman ahenge gölge düşürebilir:

O, kadın, yirmi beşlik, kısa, zayıf, esmer, anlamsız kara gözlü, kalınca dudaklarıyla burun kanatları güçlü bir kadınlık şiddetiyle ürpertili, siyah şeritlerle işlenmiş kazmir ceketinin altında olası olmayan dolgunluklar düşündüren bir kabarıklıkla, yeşil eteğini kocasının önünde savurarak geçti, oturdu (Uşaklıgil, 1987, s.150).

“Tramvayda Gelirken” öyküsünün yalnızca dili değil içerikte mekân ve kişi unsurlarıyla da şiirle yakından ilişkilidir. Öncelikle anlatıcı başkışı bir tarafı güneşli, diğer tarafı bulutlu havasıyla öykü mekânı olan Şişli’yi bir şiir olarak görür; Şişli caddesinde şiir dolu

bir yürüyüş yapmak ister ancak tramvayın sesini duyunca “*Bu kadar şiir de yeter!...*” (Uşaklıgil, 1987, s.148) cümlesiyle şiiri bir kenara bırakıp hayatın hakikatlerinin peşinden gider.

“Tramvayda Gelirken” öyküsünde anlatıcının şiir ve hakikati birbirine karşıt göstermesi dikkat çekicidir; duygu ve hayallerle yüklü şiir havada ve caddede, kısacası açık alanla; olumsuzluklarla yüklü hakikat ise tramvay ve yaşamla eşleştirilir ancak yaşamın gerçekleri arasında da şiirselliğin bulunabileceği gözden kaçmamalıdır. Anlatıcı “*(...) bir sürü gerçeklerin üzerine biraz sevincin nurlu suyunu serpmek için gelmiş altınsı bir şiirdi*” (Uşaklıgil, 1987, s.154) şeklindeki açıklamasıyla genç bir kızın tramvaya bindiğini salık verir. Anlatıcının tatlı ve taze bir şiir olarak nitelediği genç kıızı tasvir etme şekli ile diğer yolcuların tasvir şekli aynı değildir; genç kızın saçları, gözleri, dudağı ve davranışları şiirsel bir üslupla tasvir ederek öyküdeki şiirselliği artırır.

Müzik, düzyazı türlerinde şiirselliği artıran unsurların başında gelir; Türk edebiyatında müzik resimle birlikte özellikle Servet-i Fünun Dönemi’nden itibaren yazarların roman ve öykülerinde en çok yararlandığı sanatlardan biri olarak karşımıza çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil de hem kuramsal yazılarında hem de kurmaca örneklerinde müziğe ayrı bir önem atfetmiştir; sanat yazılarında, öykü ve romanlarında müzik konusunu ele alan birçok çalışma bulunmaktadır.⁵⁹

Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” öyküsünde müzik unsuru olarak bir vals şarkısı kullanır. Anlatıcı tramvay yolcularından biri olan kadının kocasına gülümsememesinin sebebiyle ilgili tahminlerde bulunur. Anlatıcıya göre Tepebaşı’ndaki “Le premier mari de Frances” komedisini izlemeyi çok isteyen kadın kocasının haberi olmadığı için sinirlidir; kocası eldivenlerini de unuttuğu için sinir heyecanı ve ağlama taşması yaşar. Karı koca tramvaya da yeni bir eldiven almak için binmişlerdir. Anlatıcı çiftle ilgili tahminlerde bulunurken kadının “*Les cloches de Corneville*” ve “*Dans mes voyages...*” (Uşaklıgil,

⁵⁹ Halit Ziya Uşaklıgil’in müzik sanatıyla ilişkisi için bkz. Arslan, F. (2017). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Türk Musikisi Hakkındaki Düşünceleri Üstüne.” *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu*, s.337-346. Aslan, H. (2019). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyelerinde Müzik.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 12 (63), s. 21-30. Karabela Şermet, S. (2019). “Halit Ziya’nın Sanat Yazılarında Müzik.” *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 23(2), 425-436.

1987, s. 152) şeklindeki şeytani Fransızca vals şarkılarının mırıldandığı düşünür; Fransızca şarkı dizeleri öykünün şiirselliğini artırmaktadır. Fransızca şarkı sözlerinin Türkçe karşılıklarını veren Kutlu'ya göre bu sözler İstanbul'daki azınlıklar ve Tatlısu Frenklerin yaşamlarını daha gerçekçi kılmaktadır (1987, s. 152).

“Tramvayda Gelirken” öyküsündeki şiirsel unsurlarının fazlalığı şiir türüne yaklaştırdığı için farklı şairlerin şiirleriyle aralarında ilgi kurulur. Öykü mekân ve sinema kurgusuyla Nazım Hikmet'in “Memleketimden İnsan Manzaraları” şiirine benzetilirken (Sarı Koşak, 2019, s.26) tramvayın dünyayı çağrıştıran bir imge işlevi görmesi Edip Cansever'in “Masa da Masaymış Ha” şiirini anımsatır (Aslan, 2008, s. 210). Öykünün benzetildiği her iki şiirin de modern şiir örneklerinden olması dikkat çekicidir; öykü metni kaleme alındığı Servet-i Fünun dönemindeki şiirlerle değil Cumhuriyet Dönemi'ndeki modern şiir örnekleriyle eşleştirilir.

Halit Ziya'nın Arapça ve Farsça tamlamalarla yüklü süslü ve şiirsel dili pek çok tartışmaya konu olmuştur; küçük bir kesim tarafından övülen bu dil geniş bir kesim tarafından sert şekilde eleştirilir. Yazarı eleştirenlerin başında başka bir büyük öykücümüz Ömer Seyfettin vardır. İlk öykülerinde Servet-i Fünun etkisinden kurtulamayan Ömer Seyfettin 1910 yılından sonra dil bilincine ulaşarak kendi öykü dilini oluşturmaya başlarken Servet-i Fünun diline de karşı çıkar. Yazar, Ali Canip'e yazdığı 15 Ocak 1326/ 28 Ocak 1910 tarihli mektubunda Türk dilinde hangi unsurların düzeltilmesi gerektiğini dile getirir; *“Arapça, Farsça terkiplerin hiç lüzumu yoktur. Bunlar ancak süs içindir. Kimin gösterecek, teşhir edecek bir fikri yoksa onları en çok kullanır. Eğer terkipler terk olunursa tasfiyede büyük bir adım atılmış olmaz mı?”* (Akt. Yener, 2018, s. 45)

Ömer Seyfettin'in açıklamalarından Arapça ve Farsça tamlamalarla yüklü süslü dilden hoşlanmadığını okuruz. Yazar, Halit Ziya ve onun gibilerin fikir sahibi olmadıkları için süse sığındığını düşünür. Onun sade ve açık bir dil tercihi, öykü türünde şiirselliğin

karşısında olduğunu gösterir. Yazarın edebiyata yöneldiği ilk yıllarında kaleme aldığı manzumelerde dahi lirizm ve şiirsellik yok denecek kadar belirsizdir.⁶⁰

Ömer Seyfettin'in "Apandisit" başlıklı öyküsünü kaleme aldığı yıllarda henüz Yeni Lisan makalesi yayımlanmamış olmasına rağmen dil bilinci gelişmeye başlamıştır. Yazar Arapça ve Farsça tamlamalar kullanmamaya mümkün olduğunca dikkat eder; öyküsünü Türkçe sözcüklerle sade ve açık yazma gayretindedir ancak "gayr-i kabil-i hazım", "sebeb-i mevti", "ameliyat-ı sebebiyet" ve "gayr-i muntazam" şeklinde tamlamalar da karşımıza çıkmaktadır. Yazar dilimize Fransızcadan geçen apandisit sözcüğü ile Osmanlıca karşılığı olan iltihab-ı zeyl-i dudî tamlamasını birlikte kullanmıştır. Ömer Seyfettin öykü dilini süsleyen birkaç tamlamanın yanı sıra canlı ve coşkulu bir anlatım için ünlem "!" ve üç nokta "..." gibi noktalama işaretleri kullanarak şiirselliğe bir dereceye kadar yaklaşır ancak şiirsel unsurlar yalnızca bununla sınırlıdır. Kısa öykü türünün şiir türüyle yakınlığının sonucu olarak ortaya çıkan kısa öykünün şiirsellik ölçütü "Apandisit" öyküsünde bulunmamaktadır.

Ömer Seyfettin'in üslubu şiirsel değildir ancak kimi öykülerinde anlatımdan olmasa bile içerikten kaynaklanan bir şiirsellik söz konusudur. Yazarın "Nişanlılar" adlı öyküsü diğer pek çok öyküsünden farklı olarak şiirsellik barındırmaktadır. Yazar aşkın varlığı ile evlilik ve aşk ilişkisini sorgulayan "Nişanlılar" öyküsünde başkişinin şiirle ilişkisi vardır. Öykünün anlatıcı başkişisi pozitif bilimlerle uğraşmakla birlikte edebiyata da ilgi duymaktadır. Anlatıcı başkişi, tıpkı Ömer Seyfettin gibi gençlik yıllarında şiirle ilgilenmiş; "*Başka şairlerin hayalinde / Seni gördüm ve eyledim tebcil*" (Ömer Seyfettin, 1999b, s.128) şeklinde aşka hitap ettiği bir sone yazmıştır.

Anlatıcı başkişi Leyla ile Mecnun, Romeo ile Juliet, Manon Lescaut, Paul ve Virginie gibi pek çok aşk romanı ve öyküsü okumuştur; aşk kahramanları hafızasında yaşamaya devam etmektedir. Yalnız kaldığında birbirine âşık çiftler hayal eden anlatıcı başkişinin hayattaki en büyük amacı aşk romanı kaleme almaktır. "Apandisit" öyküsünün aksine

⁶⁰ Ömer Seyfettin'in şiirleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Apaydın, D. Akbaş, M. (2020). "Ömer Seyfettin'in Şiirlerinde Söylem ve Anlatım." *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı 48, s. 83-100. Polat, N. H. (2014). *Şair Ömer Seyfettin – Bütün Şiirleriyle*. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.

“Nişanlılar” öyküsünün başkişisinin edebiyat ve şiirle iç içe oluşu, metnin şiirselliğini artırmaktadır. Anlatıcı başkişinin ilk on beş yıl önce gördüğü çiftle ilgili tasvirlerin hemen hepsi şiirseldir. Anlatıcı başkişi, yıllar boyu gözlemlediği çifti birbirinden hiç ayrılmadıkları için roman kahramanlarına benzeterek onların romanını yazmak ister;

Hayalimin en ateşli zamanında, beyaz bir ayın gümüş gibi erittiği Moda Koyu’nda, küçük bir sandalda, onları öpüşürken görmüştüm. (...) Kendilerine her rast gelişimde bir romancı gözüyle dikkat ederim. Değişmeyen yalnız aşklarıydı! On beş sene evvelki gibi daha konuşacak sözleri bitmemişti (...) Nihayet bu çiftin hayatlarını öğrenip yazmayı kurdum. İşte derin bir aşk romanı!” diyordum (1999b, s.129).

Anlatıcı başkişi, âşık çifte romantik bir gözle baktığı için kullandığı sözcük ve tasvirler de şiirsel olur. Öykünün ilk cümlesinden başkişinin arkadaşı Camsap’ın açıklamalarının başlangıcına değin geçen kısımlara bütünüyle şiirsellik hâkimdir. Öyküde anlatıcı başkişi ile Camsap birbirine karşıt konumlanmıştır; anlatıcı başkişi şiirsel ve hayalperest iken Camsap gerçekçidir. Camsap’ın öyküye girişiyle metnin şiirsel üslubu ortadan kalkarak diyaloglu günlük konuşma diline dönüşür. “Nişanlılar” öyküsü anlatıcı başkişinin romantik bakışının yansımasıyla kısa öykünün şiirsellik ölçütünü sağlamaktadır.

Ömer Seyfettin ile Memduh Şevket Esendal pek çok yönden ayrılmakla birlikte dil kullanımı konusunda benzer özelliklere sahiptir. Ömer Seyfettin gibi Memduh Şevket de öykülerinde günlük konuşma diline yakın doğal bir Türkçe kullanır. Ömer Seyfettin’in öyküleri çoğu zaman içeriğindeki siyasi ve sosyal fikirleriyle incelenirken Memduh Şevket’in öyküleri dil kullanımıyla ön plana çıkar. “*Esendal’ın hikâyelerinde göze çarpan ve hayranlık uyandıran en büyük nitelik, şüphesiz, dilinin özlüğü, duruluğu, halk türkçesine yakınlığı olmuştur*” (Alangu, 1968, s.131).

Memduh Şevket Esendal’ın öykülerinde karşılaştığımız kısa ve yalın cümle kullanımı şiirsellikten uzak düşmesine yol açmıştır. Ömer Seyfettin’de sınırlı ölçüde gördüğümüz şiirsellik Memduh Şevket’te bütünüyle yok olur. “Sevdiğim” gibi bir iki öyküsü dışında yazarın şiir türüyle ve şiirsellik ölçütüyle pek bir ilişkisi bulunmaz. Memduh Şevket kısa cümlelerden oluşan günlük konuşma dili kullandığı için öykülerinde söz sanatlarına, uzun tamlama ve tasvirlerle yüklü süslü ve şiirsel dile yer vermez. Yazarda kişi ve çevre tasvirleri ayrıntılı değildir, şairane doğa tasvirleri ise çok sınırlıdır. Memduh Şevket öykü kaleme alırken değil çocuklar söz konusu olduğunda şairlik istidadı gösterir; yazarın

Kızıma Mektuplar (2001) başlığıyla yayımlanan kızına yazdığı mektuplarda çocuklara yönelik kaleme aldığı birkaç şiir tespit edilmiştir.

Memduh Şevket kısa öykülerinde hem anlatmaya hem de göstermeye bağlı anlatım tekniklerinden faydalanmıştır. Yazarın anlatmaya bağlı öykülerinde hâkim veya ben anlatıcının tasvirlerinde şiirselliğe dair birkaç sözcükle karşılaşmaktayız ancak diyalogların çok kullanıldığı göstermeye bağlı öykülerde şiirsellik nerdeyse hiç bulunmaz. Yazar diyalog kullanırken açık ve anlaşılır olmaya, sözü doğrudan söylemeye özen gösterir. Türk edebiyatında Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya'nın kısa öykülerinde açıkça görülen şiirsellik ölçütü Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket ile etkisini kaybetmeye başlar. Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket'te dil açık ve anlaşılır olma yoluna giderek şiirselliği sağlayan ahenk, söz sanatları gibi dili süsleyen özellikler azalmaya başlar.

Memduh Şevket'in öykü anlayışı ve öykü dilinin dönemindeki diğer yazarlardan farklı olması, duygu ve düşüncelerini şiirsel bir üslup kullanmadan doğrudan aktarması sıklıkla eleştirilmesine yol açar ve edebiyatı bilmemekle suçlanır. Esendal da çoğu zaman bu eleştirileri kabul eder bir tavır takınarak edebiyatı bilmediğine, öykülerinin önemli şeyler olmadığına çevresindekileri inandırmaya çalışmıştır. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide arınmış dili, ifade sadeliği ve akıcılığıyla öykü dili övüldüğünde şöyle bir açıklamada bulunur;

Efendim, dedi, o benim marifetsizliğimden. Edebiyatı bilmediğimden.. Bilsem, öyle düpedüz yazar mıyım hiç? Köylü bir şeyi söylerken dikine, olduğu gibi söyler. Neden? Söylemesini bilmez, benzetmesini bilmez, anlatmasını bilmez de ondan. Marifetli insanlar, öyle yapmazlar (...) Aslına sorarsanız, marifet, hayatın içinde hayata uymayan bir şeydir! Benim dilim kısa. İstediklerimi anlatabilmek güç (Arisoy, 1953, s.11-12).

Memduh Şevket ironik ve sitemli açıklamasında kısa öykü türünün şiirsel ölçütüne bakış açısını yansıtır. Yazar kendisini marifetsiz olarak niteleyip edebiyatı bilmediğiyle ilgili suçlamaları kabul eder ancak söz sanatları ve benzetmelerle dolu şiirsel dil kullanan marifetli yazarların da hayata uymayan yönleri olduğunu dile getirir. Memduh Şevket hayatın içinde olup hayatı anlattığı için şiirsellikten uzak durmaktadır. Memduh Şevket'in öykü anlayışı ve öykü dili döneminden öncekilere değil sonrakilere benzer. “*Onunki bir*

devam olmaktan çok bir başlangıçtır; süssüz, yalın ve çarpıcı öyküye giden yolun başlangıcı” (Hepçilingirler, 1996, s.119).

Memduh Şevket “Mebus Olursa” başlıklı öyküsünde küçük insanlar arasındaki sıradan bir sohbeti söz sanatları ve ahenk gibi şiirsel unsurlar kullanmadan diyaloglarla doğrudan anlatır. Öyküde mebus olma hayali kuran bir adam ile ona karşı görüşler bildiren halk karşılıklı konuşur. Öykünün ne dilinde ne de içeriğinde kısa öykü ölçütlerinden şiirsellik bulunmamaktadır. Memduh Şevket “Gençlik” başlıklı öyküsünde ise diğer öyküleri gibi günlük konuşma dili kullanır ancak öykünün başkışisi Hayriye Hanım’ın kocasına olan sevgisini sunarken şiirsel sözcüklere yönelir; “*yüzünde ince bir pembelik, dudaklarında bir gülümseme*” (Esental, 1965, s. 96), “*kafasının içini sevinçli bir duman bürüdü. (...) Yataklarını örten perdeyi açarken içinde tatlı bir utangaçlık duydu*” (Esental, 1965, s. 97). Esental’ın cümlelerinden sevgi tasviri söz konusu olduğunda şiirsellğe yaklaştığı sonucunu çıkarabiliriz.

Türk edebiyatında kısa öykü türünde Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket ile sınırlı ölçüde karşımıza çıkan şiirsellik unsuru Sait Faik Abasıyanık ile zirveye çıkar. Sait Faik edebiyatımızın en şiirsel öykü yazarlarının başında gelir. 1953 yılında yayımladığı *Şimdi Sevişme Vakti* başlıklı bir şiir kitabı da bulunan yazarın hem şairliği hem de öykülerindeki şiirsellikle ilgili pek çok çalışma kaleme alınmıştır. Hece dergisi tarafından hazırlanan Sait Faik Özel Sayısı (2023) başlıklı yedi bölümden oluşan çalışmanın beşinci bölümü “Şair Sait Faik” başlığını taşır; bölümdeki dört makalenin üçü Sait Faik’in şiirleriyle ilgiliyken bir makale öykülerindeki şiir izleri ile şiirlerindeki öykü izlerini takip eder.

Sait Faik modern Türk edebiyatına öykücülüğüyle öne çıkmakla birlikte üslubunda lirizm hâkimdir, öykülerinde şiirsel bir üslupla karşılaşırız. Onun yettiği kültürden özel yaşamına ve hayat tecrübelerine değin her şeyin öykülerine şiirsel bir tarzda yansımaktadır. Yazar öykülerinde sıradan insanları şiirleştirirken kimi zaman anlamı lafza dahil ederken ikircikli söz dizimiyle hem şiirsel bir ritim yakalar hem de anlamı aktarmaya çalışır. Sait Faik’in öykü ve şiirleri ortak tema, duyuş ve imgelere sahiptir;

öykülerinde de şiirlerindeki gibi az sözle çok şey anlatarak yoğunluk sağlamak istediği için şiirsel söylemin olanaklarından yararlanır (Güllük, 2023, s. 498-499).

Sait Faik hakkında yapılan çalışmalar yazarın şair mizaçlı olduğu konusunda birleşir⁶¹ Sait Faik'in ölümü üzerine Edibe Dolu tarafından hazırlanan "Sait Faik İçin Bir Anket" (1954) başlıklı çalışmada, birbirinden farklı çeşitli isimlere Sait Faik'in sanat mizacındaki şiir cevherinin öykücülüğüne üstün gelmesiyle ilgili görüşleri sorulduğunda Fikret Ürgüp, "*Sait Faik'in etraftı, her şeyden evvel şair gözile gördüğü muhakkaktır*" (1954, s.74); Peyami Safa, "*Sait'in romandan ziyade hikâyede kendini araması, şair mizacının romana has büyük inşâ kabiliyetinden mahrum olduğunu gösterir*" (1954, s.74) şeklinde açıklamalar yapar. Peyami Safa farklı yazılarında da Sait Faik'in bir öykücü değil bir şairin ruh yapısıyla dünyaya geldiğini vurgulamıştır (1954, s.5).

Mehmet Kaplan, ilgili ankete verdiği cevaplarda Sait Faik'in mizacında şiir cevheri bulunduğu katılmakla birlikte bu durumun bir kusur değil bir gereklilik olduğunun altını çizmiştir. Kaplan'a göre olaysız ve tezsiz kurulan modern öykü zengin hayat gözlemlerine dayandığı için şiirsellik bu tür öykülerin temel unsurlarından biridir. Kaplan'ın Sait Faik'teki şiirselliğin sebeplerini, modern kısa öykü türünün şiirsellik ölçütüyle açıklar. Kaplan, şiir ile sevgi duygusu arasında ilgi kurarak sevginin şiir doğurduğunu, sevgisizliğin ise şiirsizlik olduğunu belirtmiştir (Dolu, 1954, s.73). Sait Faik'in öyküleri yazarın mizacının yanı sıra kısa öykü türünün temel özelliklerinden biri olduğu için şiirsellik barındırmaktadır. Yazarın öykülerinin çoğunda ağır basan sevgi teması da şiirselliği artırıcı bir işleve sahiptir.

Modern yazınsal türlerde ayırım, geleneksel türlerde olduğu kadar kesin çizgilerle ayrılmamıştır; her yazınsal tür bünyesinde diğer türlere dair çeşitli unsurlardan faydalanmaktadır. Modern bir yazar olan Sait Faik'te de yazınsal türlerin geçirgen bir yapı arz ettiği görülür. Sait Faik'in öykülerinde gözlemlediğimiz şiirsellik ile şiirlerinde karşılaştığımız öyküsellik birbiriyle benzerlik göstermektedir. Yazar bir okuyucusunun

⁶¹ Türk şiirinin önemli isimlerinden Cemal Süreya bir yazısında en şair iki öykücü olarak Sait Faik Abasıyanık ve Tarık Buğra'yı sıralamıştır. Cemal Süreya (2010). 99 Yüz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.252.

mektubunda yer alan öykülerinde şiir, şiirlerinde ise öykü kokusu bulunduğu fikrini kendisini ne öykücü ne şair gördüğü, ikisinin ortasında bir şey olduğu şeklinde yorumladıktan sonra şöyle bir cevap verir;

“Yazdığım şiirler var. Hikâyeye benziyor derler. Kendimizden başkalarına yazdığımıza göre kulak asmamak olmaz. Ben de hikâye gibi şiir yazacağım yerde şiir gibi hikâyeyi – eğer hakikaten öyle ise – tercih ettim” (Abasıyanık, 2011, s.103).

Türk edebiyatında şiir ve roman türleri karşısında her zaman ikinci plana atılan öykü Ömer Seyfettin ile bağımsızlık kazanır ancak Ömer Seyfettin’in öykülerinin çoğu barındırdıkları büyük olaylarla geleneksel tahkiye anlayışını sürdürmeye devam eder. Sait Faik ise modern kısa öykünün diğer edebi türlere benzemeyen ve yeri doldurulamayacak bir tür olduğunu abartıya kaçmadan başarıyla gösterir. Yazar şiirin yanına oturttuğu öyküye roman türünün baskısına karşılık bir kişilik yükleyerek direnç kazandırır (Gümüş, 2008, s.13). Sait Faik roman ve şiir türlerinde de eserler vermekle birlikte özellikle öyküye türüne yoğunlaşmıştır. Romanlarını öykü gibi bölüm bölüm kaleme almış, öykü gibi şiirden ziyade şiir gibi öyküye ağırlık vermiştir. Yazarın kısa öykülerinin diğer türlerdeki eserlerden daha başarılı olduğu tespit edilmiştir. Kısa öyküdeki şiirselliğin öykünün değerini arttırırken şiirdeki öyküsellik ise şiire zarar verdiği genellemesini Sait Faik örneğinden yola çıkarak saptayabiliriz.

Öykü türü ile şiir türünün Türk edebiyatındaki geleneksel kalıpları yıkarak modernizmle birlikte yeni bir anlayışa yönelmesi benzer zamanlarda gerçekleşir. Orhan Veli önderliğindeki Garip Hareketi ile değişmeye başlayıp hem içerik hem de biçim yönünde yenileşen Türk şiiri 1950’lerde İkinci Yeni ile modern şiirin kapılarını açar. Sait Faik ile mevcut öykü dili ve biçimini değiştirerek alışılmış kalıplardan uzaklaşan Türk öyküsü ise 1950 kuşağı olarak adlandırılan öykücüler ile modern kısa öykünün örneklerini vermiştir. Türk şiiri için Orhan Veli, Türk öyküsü ise Sait Faik öncü isimlerdir. Orhan Veli’nin şiirlerinde öykü türüne dair, Sait Faik’in öykülerinde ise şiir türüne dair çeşitli izlerle karşılaşırız. Aydın, çalışmasında Sait Faik’in çeşitli öykülerinde birtakım şair, şiir ve şarkılara gönderme yaptığını, olay örgülerinde olay ve gerçeklik kaygısını geri plana iterek tasvir, tahlil ve lirizmi öne çıkardığını, semboller ve imajlardan, eksilteli ifadeler ve ritim öğelerinden sıklıkla faydalandığını tespit eder (2011, s. 216).

Sait Faik'in şiirselliğin hâkim olduğu yeni öykü anlayışı özellikle *Lüzumsuz Adam* öykü kitabından sonra belirginleşmeye başlar. Yazar *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan* (1940) başlıklarındaki ilk döneme ait öykülerinde alışlagelmiş sıradan cümleler kullanırken şiirselliğin oldukça sınırlı olduğu görülür. Yazarın *Lüzumsuz Adam* (1948) kitabıyla başlayan ikinci dönem öykülerinde ise anlatım tekdüzelik ve durgunluktan kurtularak canlanır, devrik cümleler ile benzetmelerle gelen söz sanatlarının artışı ahengi çoğaltırken öykü dilinin şiirselliğini artırır (Fethi Naci, 2008, s.92-93).

Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* kitabındaki öykülerinden itibaren yoğun bir şiirsel dil kullanımına yönelmiştir. Sait Faik'in öykülerinin başarısı, şiir dili ile öykü konularının çoğu zaman birbirini tamamlamasından ileri gelir. “*O şiirin öyküsünü yazmıştır. Şiirle konu birbirinin tamamlayıcısı olur Sait Faik’te. Ögeler birbirinin içindedir*” (Lekesiz, 1997, s.462). Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* kitabındaki “Bacakları Olsaydı” başlıklı öyküsünde şiirselliği sağlayan pek çok unsurla karşılaşırız. Öykü anlatıcı yazarın Yüksekaldırım yokuşuyla ilgili düşünceleriyle başlar. Öykünün ilk paragrafta dikkatimizi çeken ilk unsur “de/da” bağlacının yoğun kullanımıdır; 8 cümleden oluşan ilk paragrafta 6 defa tekrar edilen “de/da” bağlacının ahenk sağlayan bir işlevi vardır. Aynı paragrafta “gibi” edatıyla üç kez yapılan teşbih sanatı da şiirselliği desteklemektedir;

Bayılıyorum buraya ben. Herkes bilir bu yokuşu. Çoğu insan da sever. Kayıtsız olan da vardır, şöyle böyle hoşlanan da ondan. Benim gibi bazı sabahlar onun için deli gibi olan da... Şimdi tünelin işlemeyeli akşamları pek kalabalık oluyor da onu ben de yadırgıyorum. Sevgilimin etrafını kalabalık gördüğüm zamanki gibi bir yalnızlığa kapılıyorum (Abasıyanık, 1948, s. 77).

Yazar öykünün ilk paragrafında olduğu gibi ikinci paragrafında da gibi ile kurulan teşbihlere devam eder. İkinci paragrafta Yüksekaldırım yokuşunun yanındaki Alageyik sokağından söz açarak şiirselliği arttırıcı bir unsur olarak bir şarkıdan bahseder; Alageyik sokağında akşamları kalın sesli bir kadının gramofondan söylediği “*bir ihtimal daha var*” şarkısına kahveci ile 6 numaradaki Aysel eşlik eder. Sait Faik öyküsünde şarkılardan sıklıkla faydalanmıştır; “*Şimdi yar olmayı istersin ama*”, “*Mariya Magdalena*” ve “*Olmaz ilâç sinei sat pareme*” sözlerine sahip farklı kültürlere ait farklı şarkılar karşımıza çıkar. Okuyucu da öykü metnindeki şarkı sözlerini okurken çoğu zaman seçtiği bir şarkıyı zihninden mırıldanmaya devam eder.

Öyküde şarkıların yanı sıra farklı türlere ait sanatçı ve sanat eserlerinin bulunduğu görülür; İslamiyet'in ilk insanları Âdem ve Havva'nın aşkı öyküde, "*Âdem oğlunun Havva kızına en kavuşamadığı yerde kavuşmak istenen saadet*" (Abasıyanık, 1948, s.78) şeklinde yer alır. Öyküde Monte-Cristo romanı ile başkışisi Edmond Dantes, Magazine Pittoresque dergisi ile Leonard da Vinci, Le Cène, Manon Lesco ve Stendhal ve De l'Amour, Napolyon ve Wagner'in de isimleri geçer. Tek paragrafta geçen sayıca geçen sanatçı ile sanat eserlerinin çokluğu da öykünün sanatla ilişkisini artırır.

"Bacakları Olsaydı" öyküsünde tasvir ve tamlamaların şiirsellik ölçütünü desteklediği gözlemlenir. Sait Faik Alageyik sokağındaki insan kalabalığını "*keskin bir insanlık kokusu*", dilencinin eşinin tenini "*kaymak gibi beyaz bir Yahudi karısı*" şeklinde doğrudan değil dolaylı olarak söz sanatları aracılığıyla aktarmayı tercih eder. Sait Faik Yüksekaldırım yokuşunun ortasında oturan dilenciye gözlemlerken de şiirselliği elden bırakmaz. Burnunun taşkınlığı ile eşit kesilen kara bıyıklarının dilencinin yüzündeki keskin hatlarını yumuşatması anlatıcı yazarı Charlie Chaplin'in Şarlo'sunu anımsatır; dilenci de tıpkı Şarlo gibi yokuşun ortasında neşeye yakın bir hüznle gelmeyecek sevgilisini beklemektedir. Anlatıcı yazarın dilencinin para için yaptığı sıradan bekleyişinden son derece duygusal bir anlam çıkararak şiirsel ifadelerle dökmesi, Sait Faik'in şair mizacının etkisidir.

Sait Faik öyküsünün bütününde kullandığı eksilteli ifadeler ve soru cümleleriyle, kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü sağlamıştır. Anlatıcı yazar dilencinin bacakları olsaydı neler yapacağını hayal ederken eksilteli ifadeler ve soru cümleleriyle birlikte birtakım dilek ve zaman kiplerinin de tekrarı öyküde ahenk ve şiirsellik oluşturmaktadır. Öyküde -seydi/ -saydı ekiyle kurulan şart kipinin hikâyesi ile -cekti/ -caktı ekiyle kurulan gelecek zamanın hikâyesi sıklıkla tekrar eder. Öykünün başlığında da yer alan "olsaydı" fiili öykü boyunca "*bacakları olsaydı*" ve "*kafam olsaydı*" ifadelerinde kullanılır.

Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklılar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!... Nemi yapacaktı? koşacaktı. Alabildiğine koşacaktı. (...) Ondan evvel Alageyik sokağından bir sapacaktı da... oradan hale koşacaktı. Bir sandık portakal alacaktı. (Abasıyanık, 1948, s.80).

“Bacakları Olsaydı” başlıklı öykü, olay unsurunun en aza indirilerek gözlem ve tasvirlerle dayanması, gerçek gözlemlerden hayale yönelmesi, şarkılar, teşbihler, dolaylı aktarımlar, eksilteli ifadeler, semboller, ek ve sözcük tekrarları barındırmasıyla kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü büyük oranda sağlamaktadır. Sait Faik’in “Bacakları Olsaydı” öyküsü, Sami Paşazade Sezai’den Memduh Şevket’e değin incelenen kısa öykü örnekleri arasında şiirsellik ölçütünü en çok barındıran öyküler arasındadır.

Sait Faik’in *Lüzumsuz Adam* kitabında karşılaştığımız şiirsellik *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabında zirveye çıkar. Yazarın *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabı Türk edebiyatında öykü türüyle birlikte şiir türünde de devrim yaratır. 1950 kuşağı öykücülerinin temel metin olarak gördüğü *Alemdağda Var Bir Yılan* İkinci Yeni şairleri için de son derece önemlidir. Ece Ayhan’a göre yarısı öykücü, yarısı şair olan Sait Faik *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküleri İkinci Yeni hareketinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Ece Ayhan’ın “Melahat Geçilmez” başlıklı şiirinin Sait Faik’in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki “Melahat Heykeli” başlıklı öyküsünü hatırlatmaktadır (Ergülen, 2019, s.65). Şair ve yazarların şiirlerinde Sait Faik’in öykülerinden esinlenmesi gibi Sait Faik’in öykülerinde hem farklı şairlerin şiirlerinden faydalandığı gözlemlenmiştir.

Sait Faik’in öykülerinde gizlenen şiirsellik en çok *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabında karşımıza çıkar; “Söz Açınca” şiirinde birkaç dizede bahsedilen dülger balığı “Dülger Balığının Ölümü” öyküsünde şiirsel düzyazıya dönüşür. “Hişt Hişt” öyküsünde anlatılmak istenen tıpkı bir şiirde olduğu gibi tek bir sözcüğe indirgenir; hişt sözcüğünün yüklendiği anlam öyküye hem derinlik hem de ritim kazandırır. “Aynalı Çeşme” başlıklı şiirinde eve hapsolan yalnız insan “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” öyküsünde kalabalıklar içinde yalnız bir hale bürünür (Güllük, 2023, s. 500-501)

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki şiirsellik yazarın doğuştan gelen lirik üslubunun yanı sıra özellikle artan imge kullanımında etkisini gösterir; “Dülger Balığının Ölümü” öyküsünde balık; “Hişt Hişt” öyküsünde hişt sesi; “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan” ve “Panco’nun Rüyası” öykülerindeki Panco karakteri birer imge olarak karşımıza çıkar.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabının “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsünde şiirsellik konudan dil ve biçime değin farklı unsurlarda etkisini gösterir. Sait Faik farklı şiir ve öykülerinde ele aldığı yalnızlık temasını “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde de yer vererek şiirsel etkinin ilk izlenimini oluşturur; somut bir konudan ziyade yalnızlık gibi soyut bir kavrama yoğunlaşması şiirselliği desteklemektedir. Öykünün şiirsellik en büyük yansıması anlatıcı başkışı ile karşılaştığı kişiler tarafından sürekli bahsedilen Panco ile sağlanır.

Herkesin tanıdığı anlatıcının yakın arkadaşı, hatta tek dostu olan Panco çok yönlü bir imgedir; Panco’nun adının geçtiği cümleler yoğunlukla birlikte şiirsellik sağlar. Öyküde günlük gerçeklikten uzaklaşarak gerçeküstücülüğe yönelen çeşitli unsurların kullanımı da şiirselliği arttırmaktadır. 1956’dan sonra Türk şiirinde Edip Cansever, İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi İkinci Yeni şairleri aracılığıyla etkisini hissettiren gerçeküstücülük Sait Faik aracılığıyla şiirsel öykülerde yer alır. İç içe geçmiş olaylar zincirinden oluşan “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde Hidayet’in bulunduğu olay zinciri bir aşk ilişkisiyle birleşen olağanüstülüğe sahip olduğu için şiirseldir.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünde Panco’nun arkadaşı ve Faik Bey’in oğlu olarak tanıtılan anlatıcı başkışının Sait Faik’in kendisi olduğuyla ilgili yorumlar şairliğiyle birleşir. Polis sorgulamasında yazı yazdığı ve katiplik yaptığı bildiren anlatıcı başkışı Zeyrek setlerinde otururken geçmişini anımsayıp şiir söylediği günlere geri döner; “*Yeşil camisinin avlusundaki sedde oturmuş Nilüfer ovasına şiir düzerken ne taraftan ineceğimi şaşırmıştım*” (Abasıyanık, 1954, s. 9). Sait Faik gibi anlatıcı başkışı de gençlik dönemlerinde şiirle uğraşmıştır; Sait Faik gibi o da şiirsel bir üsluba sahiptir. Anlatıcının şiirsel dili özellikle Zeyrek yokuşunun dibinde uyuklayan köpeğe anlattıklarında belirginleşir; sıfatlarla dolu tasvirlerin bulunduğu uzun cümleler alt alta yazıldığında şiir dizesi olabilir. Anlatıcı hayalindeki dünyayı şöyle tasvir eder;

Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissi ile çarpan yüreklerle dolu bir âlemdede yaşıyacağımızı düşünelim (Abasıyanık, 1954, s. 10).

Sait Faik’in öykülerinde şiirsel etki için yalnızca şiir dizelerine değil şarkı ve türkü gibi ritim ve müzikalite sağlayan farklı türlere de yer vermiştir; “Öyle Bir Hikâye”,

“Grenoble’de İtalyan Mahallesi”, “Yorgiya’nın Mahallesi”, “Kriz” ve “Kameriyeli Mezar” gibi öykülerde farklı türkü ve şarkılara ait sözlerle karşılaşırız (Aydın, 2011, s. 122). “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde yağmur altında sokaklarda dolaşan anlatıcı ayakkabıları su çekmediği için mutlu olarak “*Cıgaramın dumanı, yoktur yârin imanı. Altından köşk yaptırdım, gümüşten merdivanı*” (Abasıyanık, 1954, s.9) türküsünü söylemeye başlar. Anlatıcının karşılaştığı son kişi olan arabacı ise “*Öyle mi derler tombul gelin böyle mi derler?*” (Abasıyanık, 1954, s. 11) şarkısını mırıldanır.

Sait Faik şiirsel etki için öykülerinde sıklıkla teşbih, istiare ve mübalağa gibi söz sanatlarından da faydalanmıştır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde deli gibi birisi, mis gibi simit, rüyada gibi yaşamak, susam tanesi gibi büzülmek, kıvılcım gibi pırıldamak vb. gibi edatıyla kurulan fazla sayıda benzetme vardır. Öyküde hayvan ve cansız varlıklara insan özelliği yüklendiği de gözlemlenmiştir. Anlatıcının Fatih Parkı’nda karşılaştığı ıslak zeminde oturan adam aile üyelerinin çirkinlik ve pisliklerini tasvir ederken ironi ile karışık abartılı ifadelerle yer vermiştir;

Benim bir karım var hemşerim. Suratını görsen bir aylık yola kaçarsın. Bir kızım var. Allah senin gibine nasip etsin. Evli misin? Evli ise boşa benim kızı al. Bir gözü kör, öteki gözü Yaradana yan bakar. Bir burnu var. Enfiye mendili dayanmaz. Sümüşü kokar. Mendili kokar, kendisi kokar. Yanından geçemezsin (Abasıyanık, 1954, s. 7).

Şiirsel etki yalnızca aşk ve sevgi gibi olumlu duygularla yansıtılmaz. Şiirsel öykü yazdığı ve öyküyü şiir gibi kurduğu söylenen Sait Faik’in öykü kaynakları arasında Fransız şair Comte de Lautréamont’un *Chants de Maldoror / Mamdoror’un Şarkıları* başlıklı şiirsel düzyazı kitabı vardır. Sait Faik’in çok sevdiği ve şiirlerini Türkçeye çevirdiği Lautréamont işkence, sapkınlık ve fuhuş gibi pek çok kötülüğünü şiirine alarak başkaldırı şiiri yaratmıştır. Sait Faik’in “Öyle Bir Hikâye” öyküsündeki şiirle ilgisiz görünen yoğun çirkinlik ve pislik içeren abartılı tasvirleri Lautréamont ve Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* (1857) şiirlerini anımsatmaktadır (Berk, 2004, s.25). “Öyle Bir Hikâye” öyküsü sembollere dayalı şiirsel dili, ritim ve müzikaliteyi artıran dizeleri ve farklı söz sanatlarıyla pek çok yönden modern kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü sağlamaktadır.

Batı edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da modernizmle birlikte edebi türler arası sınırlar silikleşerek geçirgenlik artmıştır. Modernizmin edebi türlere olan etkisi en

fazla kısa öykü türünde karşılığını bulur. Sait Faik Abasıyanık'ın özellikle son öyküleriyle birlikte şiire kapı aralayan kısa öykü türü 1950 – 1960 döneminde yetişen modern öykü yazarları aracılığıyla kısa öykü ve şiir türlerinin iç içe geçtiği metinler kaleme alır. Türk öykücülüğünde şiirsellik Sait Faik'ten sonra özellikle 1950 kuşağı öykücülerine zemin hazırlayan Vüs'at O. Bener ve Nezihe Meriç gibi öncü yazarlarının öykü metinlerinde yoğun şekilde karşımıza çıkar.

Vüs'at O. Bener kısa, yoğun ve imgelere açık diliyle şiirselliğin kısa öykü türündeki en güzel örneklerini vermiştir. Sait Faik gibi Bener'in de bir şiir kitabı söz konusudur; yazar öykü, roman ve tiyatro türlerinde eserlerinden sonra *Manzumeler* (1994) başlıklı otuz üç şiirden oluşan kısa bir şiir kitabı yayımlamıştır. *Manzumeler* ilk olarak başlığıyla dikkat çeker; yazar kaleme aldıkları parçaları şiir saymadığı için bu başlığı bilinçli olarak seçmiştir. Vüs'at O. Bener bir söyleşisinde şair olmadığı gerekçesiyle şiirlerini yayımlatmak istemediğinden söz etmiştir.

Yazar öykü türünde ustalaşan herkesin şiir türünde başarılı olamayacağını düşünerek Sait Faik'i örnek gösterir ancak arkadaşı Ümit Kıvanç'ın ısrarı üzerine başlığın *Manzumeler* olması şartıyla kitabın basılmasını kabul etmiştir. Şiir yazmanın zor olduğunu düşünen yazara göre manzumede biraz daha yumuşaklık söz konusudur (2001, s. 89-90). Bener'in şiirsel gücü asıl manzumelerinde değil düzyazılarında daha iyi keşfedilir. Yazarın şiire olan tutkusu öykü metinlerinin okuyucunun ilgisini cezbetmesini de sağlamıştır;

Onun metin için şiirseldir demek yetmez. Şiirsellikte duyguyla örülen bir atmosferdir söz konusu olan; metaforlar, söylemle ilgili ölçülüp biçilmiş incelikler... Oysa Bener metinlerinin bazı bölümleri düpedüz şiir olarak düzenlenmiştir sanki. İlk metinlerinden bu yana ağır bir hüznün dalgasının okuyanı kısıvrak yakalamasının nedeni de budur biraz da. Metinlerin şiir dilinden aktarılmış hali (Susam, 2009, s. 78).

Dost (1952) kitabında sınırlı ölçüde kullandığı şiirselliği *Yaşamasız* (1957) kitabında artırarak sürdüren Bener titiz bir dil işçiliğiyle kurduğu öykülerinde düzyazının sınırlarını aşmaya çalışır; “*Vüs'at O. Bener'in dili, düzyazının olanaklarını sürekli zorlayan bir şiirsellik taşır*” (Gümüş, 1994, s.79). Şiirselliğe ulaşmak için farklı yöntemlerden faydalanan yazar ilk olarak dil ve müzik arasında yakın bir bağ kurar. Müzik dilinde sese birtakım sembol ve işaretler aracılığıyla ulaşılırken düzyazıda sözcükler kullanılır.

Kendine özgü bir iç müziği olan dilin şiire yansımasıyla oluşan şiir dili sözcükler aracılığıyla düzyazı metinlerinde de kullanılabilir. Bener şiir türünün iç ahenginin düzyazıya aktarmak çok uğraştığını itiraf eder. Onun öykülerinde şiirselliğin başlıca sebeplerinden biri kullandığı harf ve sözcüklerin birbirleriyle birleşmesi veya ayrılmasıyla ortaya çıkan ahenkle ilişkilidir (Karabulut, 1999, s. 12-13).

Vüs'at O. Bener'in *Yaşamaz* kitabının ilk baskısında “Kan”, “Yaşamaz”, “Monolog” ve “Avuntu” başlıklı öyküler ile 1977 yılındaki ikinci baskısına eklenen “Kuş” ve “Öfke” başlıklı kısa öyküleri soyutlama, imge ve çağrışımlarla düzyazı dilini alt üst ederek şiirselliğin zirvesinde yer alırken “İlki” başlıklı öyküsü bu zirveye giden bir aşama olarak karşımıza çıkar. “İlki” öyküsünün girişinde anlatıcı başkişinin sıfatlarla yüklü şehir tasviri şiirselliğin ilk izlerini oluşturur.

Olaydan ziyade durum ağırlıklı olduğu için monolog tekniğinin hâkim olduğu öyküde anlatıcı başkişinin metin boyunca sıklıkla ‘gibi’ edatıyla kurulan benzetmelerden faydalanması şiirsel etkinin düzyazıda sağlanması adına önemli bir yöntemdir; ‘nar gibi kırmızı’, ‘kızdırılmış tuğla gibi sımsıcak’, ‘yumuşaklığa dalıvermiş gibi’, ‘şehrin kapılarına vurulmuş gibi’, ‘damarları boşalıyormuş gibi’, ‘zor tutabiliyor gibi’, ‘sırıtır gibi’ vb. pek çok şiirsel benzetmeyle karşılaşırız. Anlatıcı başkişinin geçmişe dönerek ardı ardına sıraladığı eylemlerde aynı zaman ekinin kullanılması da ahengi artırmaktadır. Askeri okula gideceği gün annesinin davranışlarını şöyle dile getirir; “*Gereksiz yere ağlıyordu. Çok ağlıyordu. Sicim gibi yaşlar iniyordu gözlerinden. Saklamıyordu*” (Bener, 1957, s. 8).

Bener “İlki” öyküsünde kısa sıfat tamlamaları, benzetme ve ardı ardınca sıralanan aynı zaman ekine sahip eylemlerle şiirsellik sağlarken anlatıcı başkişiye cevap alma gereği duymadan retorik sorular sordurarak okuyucunun dikkatini canlı tutarken öykünün ana izleği olan yabancılaşma duygusunu pekiştirir; anlatıcı başkişi kapı tokmağının daha önce de el biçiminde olup olmadığını, kara binektaşının evin yanında daha önce de bulunup bulunmadığını sorgular. Anlatıcı başkişi “*Çeşmenin şırıltısı duyulmuyor. Donmuş demek. Donmuştur*” (Bener, 1957, s. 9) cümlesiyle emin olmadan yaptığı bir tespiti yine kendisi

onaylar. Anlatıcı başkışı evin içinde de aile üyeleri ile hatıralarını sıfat ve benzetmelerle yüklü şekilde anlatmayı sürdürür.

Vüs'at O. Bener'in "İlki" öyküsünde şiirsellik ilk cümleden son cümlesine değin sözcük tekrarları, kısa ve kesik cümle yapılarıyla bütün metni etkisi altına alır. Öyküyü yazarın diğer öykülerinden ayırarak şiirsel tonunun yükselten asıl önemli nitelik ise asonans ve aliterasyonları metnin tamamına dengeli şekilde yerleştirmesinden kaynaklanır. "İlki" öyküsünü İngilizceye çevirerek "Homecoming/Eve Dönüş" başlığıyla Amerika'da *Edebiyât: The Journal of Middle Eastern Literatures/ Edebiyat: Orta Doğu Edebiyatları Dergisi'nde* yayımlayan Hickman, öyküde kullanılan ses tekrarlarının Türkçenin eklemeli özelliği ile ünlü uyumu kurallarının ötesinde Bener'in kişisel tercihiyle ilişkilendirir.

Öyküde sözcük ve ses tekrarlarıyla birlikte yüzeysel bir okumada dahi hemen anlaşılabilirlik sıklıkla ikilemelerle karşılaşırız. Öyküde birbirinden farklı 30'dan fazla ikilemenin bulunduğunu dile getiren Hickman'a göre Vüs'at O. Bener'in ikilemelere olan ilgisi şiirsel etki yaratma konusunda kararlı olduğunu gösterir (Hickman, 1977, s.220-221). 10 sayfa ve 1835 sözcükten meydana gelen öykünün ilk ve ikinci baskısında 30'dan fazla olan ikilemeler sonraki baskılarda azalmıştır. *Dost ve Yaşamamız* kitaplarındaki öykülerinin ilk baskıları ile Yapı Kredi Yayınları'nın 2003 yılına ait baskılarını karşılaştıran Tutumlu, "İlki" öyküsünde 7 ikilemenin kaldırılarak sadeleştirmeye gidildiğini tespit etmiştir (2007, s. 186).

"İlki" öyküsünde 'ölü ölü', 'sık sık', 'çizik çizik', 'leke leke', 'kabuk kabuk', 'cam cam' vb. ikilemeli sözcükler ile 'tortop', 'sımsıcak', 'sipsivri', 'ıpıssız' vb pekiştirmeli sözcüklerin sürekli tekrarı ahenk ve müzikaliteyi desteklediği için şiirsel etkiyi güçlendirmektedir ancak Erdal Öz'e göre her şeyin fazlasının zarar olması gibi ikilemelerin de fazlası metne zarar vermektedir; kısa hacimli bir öykü metninde gereğinden çok kullanılan ikilemeler kırık ve tıkırtılı bir üslup ile okuyucunun bıkkınlık duymasına yol açabilir (Öz, 2016, s. 72). Dili titizlikle işlerken orantıdan ödün vermeyen Vüs'at O. Bener "İlki" öyküsünde dengeli bir ikileme, pekiştirme ve sözcük tekrarları ile ses tekrarları kullanarak modern kısa öykü türünün şiirsellik ölçütünü başarıyla

uygulamıştır. “İlki” öyküsünde dilin yanı sıra durum odaklı devingen bir olay çizgisi ile monolog ve hatıralara dayalı geri dönüş tekniği de şiirsel etki sağlamaktadır.

ÖYKÜ ADI	Şiirsel Dil	Düzyazı Dili
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye	x	
Bacakları Olsaydı	x	
Gençlik	x	
Mebus Olursa		x
Nişanlılar	x	
Apandisit		x
Tramvayda Gelirken	x	
Haber-i Meş’um		x
Kediler		x
Hiç	x	

Tablo 11: Şiirsel Dil Kullanımı

Vüs’at O. Bener gibi Nezihe Meriç de 1950 kuşağının öncü yazarlarından biri olarak şiirsellik ile iç içe bir öykü dünyası kurmuştur. Meriç’in olaydan ziyade durum ve izlenimler ile tasvirlerle ağırlık veren, çağrışım ve duygu dolu öykülerinde güçlü bir şiirsel etkiyle karşılaşırız. Yazar *Bozbulanık* (1953) başlıklı ilk öykü kitabında şiirselliği içeriğin getirdiği duygusal tonda sağlar; şair Mehmet Deligönül’ün “Yalnız” şiirinden dizelerle başlayan yalnız bir kadının monoloğundan ibaret olan “Narin” başlıklı en kısa öyküsü düzyazı yerine manzum şekilde yazıldığında şiir olarak okunabilecek derece şiirsellik doludur. Nezihe Meriç *Topal Koşma* (1956) başlıklı ikinci kitabında ise şiir dilini geliştirerek sıfat, benzetme ve imgelerle yüklü öykü metinleri kaleme alır.

Sait Faik Abasıyanık, Vüs’at O. Bener ve Nezihe Meriç’in öykü anlayışını geliştiren 1950 kuşağı öykücülerinde şiirsellik önem bir ölçüt olarak pek çok öykü metninde vardır. Modern bir yazar olan Demir Özlü hayran olduğu batılı modern yazar ve şairlerin etkisiyle öykü ve şiir türleri arasındaki sınırları kaldırarak düz yazı şiir türünde örnekler

vermiştir.⁶² Özlü, *Bunaltı* (1958) kitabındaki metinlerde olay, kişi, zaman ve mekân unsurlarını en aza indirirken öyküden ziyade düzyazı türünde sıkıntılı ve karamsar şiirler yaratmıştır (Bezirci, 1980, s.91).

Şiir denemelerinin ardından öykü türüne yönelen Ferit Edgü, *Kaçkınlar* (1959) başlıklı kitabında kullandığı imge ve sembollerle şiirsel bir düzyazı yaratmıştır. 1950 kuşağında şiirle en fazla ilgili olan öykü yazarı Onat Kutlar’dır. Edebiyata öykü türüyle giriş yaptıktan sonra şiir, deneme ve sinemaya yönelen Onat Kutlar *İshak* (1959) başlıklı kitabında gerçeküstü öğelerle yüklü, şiirsel dille kurulan öykü metinleri kaleme almıştır. Yazar şiirsel dil kullandığı öykülerinde imge ve çağrışımlarla birlikte derin anlamlara kapı aralayan cümlelere yer verir.

4.4. BELİRSİZLİK

Belirli ve açık olmayan, hakkında tam bilgi edinilemeyen, kim ve ne olduğu anlaşılamayan gibi anlamları karşılayan belirsizlik modern kurmacanın önemli bir unsurudur. Bergson, Einstein, Heisenberg ve Freud gibi isimler aracılığıyla rasyonel bilime olan inancın sarsılması her alanda olduğu gibi kurmaca eserleri de belirsizlikle yüz yüze getirir. Okuyucusunu gerçek yaşamdan çıkaran kurmaca yazar önceleri Aristoteles mantığıyla her şeyi açıkça sunarak hiçbir anlamı gizlemeden açık ve anlaşılır bir dünyaya dahil ederken modernizmle birlikte anlamı bilmecelemlerle yüklü gizemli bir yapının ardına saklayarak boşlukların bırakıldığı, soyut ve sezgilerin ön planda olduğu belirsiz bir dünyaya yönlendirir. Geleneksel yazar kurmaca metninde belirsizlik ile gizemden kaçınmaya çalışırken modern yazar bilinçli bir seçimle belirsiz dilin pek çok imkanından faydalanır.

Belirsizlik kısa öykü türünün ilk kuramsal yazılarından günümüze değin yayımlanan çalışmaların birçoğunda karşımıza çıkmaktadır. Poe, “The Philosophy of Composition/ Kompozisyon Felsefesi” (1846) başlıklı çalışmasında, bir yazarın kısa öykü metni için

⁶² Demir Özlü *Soluma* (1963) başlıklı ikinci öykü kitabına ‘düz yazı şiirler’ notunu ekleyerek öykülerin şiirsel yönünü vurguladıktan yıllar sonra “Soluma” öyküsünün de dâhil olduğu on dört düzyazı şiirini *Balkur’da Akşam Yemeği* (1997) başlıklı eserini “Düzyazı Şiirler ve Bir Öykü” alt başlığıyla yayımlar.

seçtiği konunun sertlik ve çıplaklık içermemesi için karmaşıklık ve alt anlam işlevini karşılayan ima bulunması gerektiğini belirttikten sonra açıklamaya girişir. Poe'ya göre ima anlamı belirsiz hale getirmekle birlikte metnin zenginliği için kullanılmalıdır (2001, s. 87-88). Kısa öykü belirsizlik ve gizem unsurlarıyla okuyucuların farklı yorumlarına açık hale geldiği için okuma eylemini çoğullaştırarak her yeni okumada yeni anlamlara açılan, diğer edebi türlerden çok daha fazla zengin bir metin meydana getirir. Belirsizlik ve gizem unsurlarının metnin zenginliğinin yanı sıra sanatsal değerle de yakın bir ilişkisi vardır; belirsizlikten uzak popüler öykü metnlerinin sanat değeri düşükken belirsizlikle iç içe öykü metnlerinin sanatsal niteliği oldukça yüksektir.

Sürekli birbirleriyle kıyaslanarak ele alınan kısa öykü türünün iki büyük ustası Çehov ve Maupassant hakkında eleştirmenler belirsizlik ölçütünden yola çıkarak benzer görüşler beyan eder; Maupassant'ın her şeyi açık şekilde doğrudan sunduğu öykü metnlerine karşılık Çehov'un belirsizlik içeren üzeri örtülü anlamlara sahip öykü metnleri daha sanatsal ve daha ileri seviyedir (Bates, 2005, s. 73). Kısa öyküyü şiire yaklaştırarak belirsizliği öyküye dahil eden Çehov yeteneklerinin özgürleşerek öykü biçiminin romantik şekilde genişletilmesine ve belirsizlik ile kapalılığın öykü içine dahil olmasına izin verir; kendisini sahil kenarındaki bir deniz kabuğunun içinde saklanan kum tanesi gibi gizleyen yazar rahatsızlık hissi veren anları güzelleştirilmek için uğraşır. Demir gibi sert ve keskin olan Maupassant ise hiçbir gizeme yer bırakmadan şehvet, zalimlik ve para gibi temaları bir olay çevresinde en yalın haliyle anlatır. Onun öykülerinde yaşam Çehov'un aksine hiçbir belirsizlik barındırmayacak kadar keskin çizgilere sahiptir (Bowen, 1947, s. 9).

Çehov ile kısa öyküde görülmeye başlanan belirsizlik modernizmle birlikte türün temel ölçütlerinden biri haline gelir. Hunter, modernizmin deneysel koşulunun sonucu olarak kısa öykünün kronik bir belirsizlik, tarihsel tecrit ve sosyal izolasyon duygusuna yok açtığını belirtir (2007, s.3). Kısa öykü modernizmle birlikte içeriğinden daha fazla biçim ve dil kullanımıyla belirsizleşir. Özer “Çağdaş Kısa Öyküde Obscuritas (Belirsizlik) Estetiği” başlıklı yazısında, ‘obscuritas’ terimiyle karşıladığı belirsiz dilin köklerinin Antik Yunan ile Orta Çağ Roma'sına kadar uzandığına değindikten sonra özellikle modern dönem üzerine yoğunlaşır. Modern dönemde gerçeklikten kopan ve kimlik

parçalanması yaşayan bireyin şizofreniye yönelerek mantık sınırları zorlamasıyla dili belirsizleşmeye başlar. Modern kısa öyküde belirsizlik yaratan dil kullanımı şu şekildedir;

Gevşek söz dizimi (syntax), anacoluthan (bir cümleye başlayıp onu bitirmeden başka bir cümle ile devam etmek ya da bitirmek), asydeton (anlatımın hızı ya da sözcük ekonomisi adına bağlaçların, zamirlerin vs. atıldığı sıkıştırılmış dil) kullanımının belirlediği elliptik üslûp; anlaşılması zor imalar, kapalı kinayeler, çapraz göndermeler, öznel ve özel imgeler, yabancı dilde yazılmış sözcükler, deyimler vs. (Sayan Özer, 2018, s. 127).

Modern kısa öykü türünün en başarılı örneklerinin neredeyse tamamında belirsiz dil kullanımı söz konudur. Joyce, “The Dead/ Ölüler” öyküsü başta olmak üzere *Dublins/ Dublinliler* (1914) başlıklı kısa öykü kitabında dolaylı, eksiltili ve belirsiz bir dilden faydalanarak geleneksel öykü çizgisinden çok farklı öykü örnekleri yayımlar. Joyce’un yanı sıra Woolf ve Katherine Mansfield’in kısa öykülerinde de karşımıza çıkan belirsizlik çoğu zaman öykü konusu ile biçimi arasındaki karışıklıktan, öyküde sunulan deneyimin biçimle ifade edilememesinden kaynaklanır. Modern kısa öykü konusundan başkişisine, dilinden biçimine değin bütün yapısıyla belirsizlik ile karışıklığın bir sonucudur.

Pek çok modern kısa öykü yazarı farklı sözcük ve ifadelerle de olsa kısa öykünün anlam ve dil belirsizliği üzerinde durmuştur. Amerikalı kısa öykü ve roman yazarı Eudora Welty “The Reading and Writing of Short Stories / Kısa Öykülerin Okunması ve Yazılması” (1949) başlıklı yazısında kısa öykü türünün en temel özelliği olarak gizemden bahseder. Welty’e göre bütün başarılı öykülerde karşımıza çıkan gizem metnin anlaşılmaçlığını değil daha güzel ve çekici olmasını sağlar; “Öyküyü daha iyi anladığımızda gizem muhtemelen azalmaz, aksine sadece daha güzel hale gelir” (1949, s.56). Amerikan kısa öykücülüğünde önemli bir yeri bulunan Ernest Hemingway kurmaca metin ile yazarı arasındaki ilişki üzerinde dururken belirsizliğe de değinir.

Hemingway’e göre ele aldığı konuyu iyi bilen bir yazarın, konuyla ilgili bütün her şeyi metne aktarmasına gerek yoktur; metinde hangi noktalara yer vereceğini, hangi noktaları değinmeden geçeceğini farkında olan yazar metnini çoğu zaman belirsizlikle iç içe planlar. Bilinçli bir okuyucu ise yazarın metninde açıkça yazmayıp gizli bıraktığı noktaları ipuçları yardımıyla çözebilecek güce sahiptir. Belirsizlik barındıran öykü metinlerini her şeyi açıkça sunulduğu öykülere kıyasla daha saygın bulan Hemingway

buz dağı metaforuyla düşüncesini somutlaştırır. Büyük gemilerin bile zarar görmesine yol açabilecek bir buz dağını okyanustaki diğer buz parçalarından daha kayda değer yapan şey, yüzeyde görüldüğünden çok daha fazlasına sahip olmasıdır;

Eğer bir düzyazı yazarı yazdığı konuya yeterince hâkimse bildiği şeylerin bir kısmını kitabına koymayabilir. Okuyucu da eğer yazar yeteri kadar gerçek yazabiliyorsa kitapta olmayan bazı şeyleri, sanki yazar açıkça dile getirmiş gibi hissedebilir. Bir buz dağının hareketinin itibarı, yalnızca sekizde birinin suyun üzerinde olmasından kaynaklanır (Hemingway, 1958, s. 183).

Kısa öykünün her şeyin açıkça söylenmediği, belirsiz bırakılan yönü şiirsellik dilinden kaynaklanmaktadır. Kısa öykü türünde de şiirde olduğu gibi söylenenler kadar söylenmeyenler de bir anlam taşır; iki türde de doğrudan ifade edilmeyen belirsizlikler söz konusudur. Lukács'a göre kısa öykü türü yaşamın tuhaflığı ile belirsizliğini yansıtmaktadır; kurmaca yazar günlük yaşam içine gizlenen anlamsızlığı kısa öykü aracılığıyla dışa vururken diğer türlerden farklı bir biçim kazanır. Kısa öykü belirsizliği bir biçim haline getirirken hem biçim tarafından olumlanır hem de biçim aracılığıyla ölümsüzleşir (2003, s.59-60).

Anlam ve biçim belirsizliğinin kısa öykü kuramı içinde yer alması türün Poe'dan beri varlığını sürdüren bütünlük ve etki birliği ölçütleriyle çeliştiği tartışmasını da beraberinde getirir. Ancak modern kısa öykü kuramcılarına göre öykü metninde belirsiz bırakılan noktalar okuyucuyu metne dahil ederek yorum yapmasını sağladığından etki birliği ve bütünlük ölçütlerini herhangi bir zarara uğratmayıp aksine pekiştirmektedir. Yazarın yalnızca metinde sunduklarından ibaret olmayan etki birliği ve bütünlük ölçütleri metinde bırakılan boşluk ve belirsizliklerin okuyucu tarafından yorumlanmasıyla sağlanır. Head'a göre yazarın belirsiz bıraktığı noktalar metnin mevcut düzenini bozarken belirsizliğin okuyucudan talep ettiği boşlukları birleştirme yöntemi de bozulan düzenin yeniden kurulmasını sağlar (2022, s.36).

Modern bir kısa öykü metninde yazar ve okuyucunun ortak bir sorumluluğu vardır; modern yazarın belirsiz bıraktığı kısımların modern okuyucunun sezerek belirgin hale getirmesi gerekir. Başarılı bir öykü yazarı belirsizlikleri tesadüfen değil kasıtlı şekilde öykü metnine yerleştirip yol göstererek okuyucudan kendi istediği sonuçlara ulaşmasını ister ancak bir öykü metninden bütün okuyucunun aynı sonucu çıkarması mümkün

değildir; çıkarımlar çoğu zaman okuyucuların duygu ve düşünceleri, bilgi birikimleri ile yaşam tarzlarına göre değişiklik gösterir. Barthes'in *S/Z An Essay* (1991) başlıklı çalışmasından faydalanarak edebiyat metninin temel amacının okuyucu tüketici konumundan üreticisine dönüştürmek olduğu dile getiren Erden kısa öykü türünün belirsizlik ölçütünde yazar ve okuyucu arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar; “*Öyküde hem yazarın kendisi hem de okuyucusu söz konusu öykünün metnine ve onu oluşturan tümcelere birlikte katılırlar. Her ikisinin de kendilerine has bakış açıları ve yaklaşımları vardır*” (2010, s. 87-88).

Kısa öykü türünde belirsizlik bir ölçü meselesidir; ölçülü ve dengeli tutulan belirsizlik metnin sanatsal değeri ile okuma zevkini arttırırken anlam ve biçimde aşırıya kaçan belirsiz anlamsızlık ile belirsizliğe yol açar. Kısa öykü sınırlı hacmi ve hassas yapısıyla diğer bütün ölçütlerde olduğu gibi belirsizlikte de fazlalığı kaldıramaz. Yazarın belirsiz bıraktığı boşlukları okuyucunun doğru yorumlayabilmesi için ipuçlarına ihtiyacı vardır; okuyucunun herhangi bir ipucu vermeyen, tamamı sembol, çağrışım ve imalarla yüklü belirsizlikten meydana gelen bir kısa öykü metnini, yazarın amaçladığından çok farklı şekilde yorumlama riski vardır.

Türk öykücülüğünde belirsizlik içerik ve biçim unsurlarında en başarılı örneklerini özellikle Demir Özlü, Ferit Edgü ve Onat Kutlar gibi 1950 kuşağı öykücülerinin aracılığıyla verir. Tanzimat Dönemi'nden 1950'li yıllara kadar geçen süreçte ise belirsizliğin kullanıldığı birkaç öncü metin örnekleriyle karşılaşırız. Edebiyatımızın ilk modern kısa öyküleri olarak kabul edilen Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* öykü kitabı biçimle ilgili herhangi bir belirsizlik bulunmazken anlamla ilgili birtakım noktalar sonuç bölümlerinde açıklanmak üzere belirsiz ve eksik bırakılır.

Sezai *Küçük Şeyler* kitabındaki “Hiç” başlıklı öyküsünde açıklayıcı bir dil kullanmasına rağmen söylenmeyerek belirsiz bıraktığı kimi noktalar söz konusudur; annesi ve kız kardeşi ile yaşadığını öğrendiğimiz başkişinin babasıyla ilgili hiçbir bilgi verilmez. Akıbeti bilinmeyen babanın eksiliğinin ailenin maddi sıkıntı çekmesi, başkişinin gençliğini yaşayamadan iş hayatına atılması ve hayalperest ruhuyla ayaklarını yere sağlam basmaması gibi farklı sonuçlara yol açar. “Hiç” öyküsündeki gibi Tanzimat

Dönemi’nde kaleme alınan öykü ve romanların birçoğunda baba figüründen yoksun olan başkişiler hayalperest ruhlarıyla hayatın acımasızlığı karşısında çaresiz kalmıştır.⁶³

Sezai kişiliği, mesleği ve ailesi hakkında bilgi verdiği ancak ismini söylemediği başkişinin bir vapur yolculuğu sırasında tanıştığı genç bir kıza olan aşkı üzerinde durur. 4 sayfadan meydana gelen öykünün 2 sayfası bütünüyle başkişinin genç kıza karşı hissettiklerine ayrılmıştır. Yazar başkişinin duygu ve düşünceleri konusunda açıklayıcı bir dil kullanırken genç kızın hislerine değinmeden bilinçli şekilde kaçınarak belirsizliğe yönelir. Başkişinin hislerinin karşılıklı olup olmadığı, genç kızın başkişiden hoşlanıp hoşlanmadığı bilgisinin verilmemesi gerilim ve merak unsurları tetikleyerek okuma zevkini arttırmıştır. Sezai’nin açıklayıcı dilini genç kız üzerinde kullanmadığı gözlemlenir; yalnızca tebessümüyle var ettiği genç kızın delikanlıyla ilgili düşüncelerini açıkça sunmak yerine yalnızca ima eder. Öykünün sonunda delikanlıyla yaptığı birkaç dakikadan ibaret olan sohbette genç kızın düşünceleri açığa çıkar;

“Paris’e gitmiş miydi? Londra’yı görmüş müydü? Operaları dinlememiş, vodvili alkışlamamış mıydı? Mutlak Bükreş’te çok oturmuştu! Çünkü hal ve tavrı onu gösteriyordu. Bitmek bilmeyen bu türlü suallerden sonra kahkahalarla gülmeğe başladı” (Sezai, 1981, s. 8).

Genç kızın duygu ve düşüncelerinin açığa çıkması, tebessüm etmesinin sebebini belirsiz bırakır. Yazar öyküsünü genç kızın tebessümünün sebebini açıklayarak sonlandırır; genç kızın tebessümünün sebebi üst dudağının kısa olmasından kaynaklanır. Ne başkişiyle ne de aşkla ilgilisi olan tebessüm yalnızca fiziksel bir kusurla ilişkilidir. Sami Paşazade Sezai, olay örgüsünün giriş ve gelişme bölümlerinde belirsiz bıraktığı anlamları sonuç bölümünde tamamlayarak boşluk ve eksikliklerin bulunmadığı bir öykü metni meydana getirir. Sezai’nin kullandığı açıklayıcı dil de Arapça ve Farsça tamlamalarla yüklü olmasına rağmen dönemindeki diğer öykülere kıyasla açık ve anlaşılırdır.

Yazar kısa öykü metninin olay örgüsünde anlaşılabilirliği amaç edinirken zaman unsurunda belirsizlik göze çarpar. Sezai öykü zamanıyla ilgili kesin bir tarih ile süreç vermekten kaçınarak ‘o günlerde’, ‘kimi zaman’, ‘bir iki ay’, ‘yazın uzun günlerinde’ gibi belirsiz tamlamalar kullanır. Yazarın sunduğu belirsiz zaman ifadelerine göre öykünün üç aylık bir

⁶³Ayrıntılı bilgi için bkz. Parla, J. (1990). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

zaman dilimini kapsadığı sonucuna ulaşabiliriz. Öyküde mekân unsuru da belirsizliğini korumaktadır; yalnızca semt adlarının geçtiği metinde herhangi bir mekân tasviri bulunmaz. Olay örgüsü içinde önemli tek mekân olan vapurla ilgili de tasvirden kaçınılır.

“Hiç” öyküsünde anlatıcı da öyküde belirsiz bırakılan unsurlardan biridir; üçüncü tekil bakış açısının kullanıldığı öyküde başkişinin duygu ve düşüncelerinden öykünün gidişatına kadar her şeyi bilen hâkim anlatıcıyla karşılaşırız ancak öykü metninin birkaç yerinde üçüncü tekil anlatıcı birinci tekil ve birinci çoğul anlatıcıya dönüştüğü gözlemlenir. Anlatıcı ve bakış açısında yaşanan değişiklikler belirsizliği de beraberinde getirir. Yazarın üçüncü tekil kişiyle başladığı ilk paragrafı birinci tekil kişiyle bitirmesi anlatıcı belirsizliğinin göstergesidir; *“Bir gün, dahil olduğu bir gîr ü dâr-ı menfaat arasında yaralanıp düşeceğinden endişe-nâk idim* (Sezai, 1981, s. 5).

Modern yazarların çoğunlukla roman türünde bilinçli bir seçimle uyguladıkları çoğul anlatıcı Sezai’nin kısa öyküsünde teknik bir hatadan ibarettir. Öyküde anlatıcı belirsizliğinden gelen öznel ifadeler Tanzimat Dönemi kurmacalarının çoğunda karşılaştığımız meddahlık geleneğinin sonucudur; *“Sezâyî, devrinin umûmî tavrından henüz kurtulamadığından, üçüncü şahsa dayalı anlatımında kendini ve dolayısıyla şahsî fikirlerini de araya katar”* (Özgül, 1984, s. 73). Yazar olay örgüsü yapısında belirsiz bıraktığı noktaları sonuç bölümünde açıklığa kavuştururken zaman, mekân ve anlatıcı unsurları öykü yonca belirsizliğini korur.

Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* kitabı içindeki “Kediler” başlıklı öyküsünde de diğer öykülerinde olduğu gibi açıklayıcı bir dil kullanarak belirsizliği olabildiğince en aza indirmiştir ancak olay örgüsü yapısında boşluklar yaratarak belirsizliğe yol açtığı kimi parçalar söz konusudur. Öncelikle öykünün başlangıcında bir koca ile hanımı arasında gerçekleşen tartışma diyalogu henüz ne konu ne de öykü kişileri belli olduğu için belirsizliğe davetiye çıkarır ancak yazar diyalogun ardından gelen paragraflarda diyalogun ortaya çıkmasına sebep olan olaylar üzerinde durarak açıklayıcı bir dile yönelir. Olay örgüsünün diyalogla gelişme bölümünde başladıktan sonra geri dönüş tekniği kullanılmasıyla giriş bölümüne dönülmesi hem anlam hem de biçimce belirsizliğe yol açar. Sezai’nin erken bir dönemde modern kısa öykülerde sıklıkla karşımıza çıkan

geri dönüş tekniğiyle düzensiz olay örgüsünü kullanmış olması dikkat çekicidir. Yazar başkışı olan kocanın evliliği, hanımı ve kedilerle olan münasebetini açıklayıcı bir dil kullanarak okuyucuyu bilgilendirir.

Sezai'nin üçünü tekil bakış açısı ile her şeyi bilen anlatıcı olarak öyküde yaptığı bütün açıklamalar kocanın evliliği ile kedilerle olan ilişkisiyle ilgili olup yaşı ve maddi durumuyla ilgili bilgiler vermekle birlikte ismi ve mesleği belirsizdir. Yazar duygu ve düşüncelerini çoğu zaman belirsiz bıraktığı hanımı önemsemeyip düşüncelerini açıklamaktan kaçınırken birkaç kez kocasıyla kurduğu diyalogu yansıtır; kahvesini içen kediye bastonuyla vurduktan sonra ayağı kayarak merdivenlerden yuvarlanan kocaya hanımı, “*hiç kediye öyle vurulur mu? Ya bir yeri kırılıydu..*” (Sezai, 1981, s.9) diyerek tepki gösterir. Hanımın duygu ve düşüncelerinin ilk yansımalarını, merdivenlerden yuvarlanmasına rağmen kocası için değil kedisi için meraklandığını gözlemleriz. Kadının kedileri kaymakama şikâyeti sonuçsuz kalan kocasının inme geçireceğinden endişe etmesi ve onu sakinleştirmek için teskin edici cümleler kullanması önemlidir.

Kocasının ben mi kediler mi sorusu karşısında kedileri seçen hanımın kocası evi terk ettikten sonraki hisleri belirsiz kalır. Kadının pişmanlık duyup duymadığını söylemeyerek okuyucu yorumlarına açan yazar sonuç bölümünde belirsizliği ortadan kaldırır. Kadının öykünün son sahnesinde eve geri dönen kocasına karşı tepkisi yoruma açık olmayacak kadar nettir. Sonuç bölümüne göre kadın evi terk eden kocasına üzülmeyeceği gibi eve geri döndüğünde de sevinmez, kocasını hıçkırarak ağladığını gördüğünde ise herhangi bir teselli cümlesi vermek yerine kedilerini korkutmaması için uyarır; “*Minderin üzerine kapanıp da hıçkıra hıçkıra ağlamağa başlayınca haremi kemal-i itina vü nezaketle oda kapısını açarak ‘o kadar haykırarak ağlama. Kedilerimi mi korkutacaksınız’ dedi*” (Sezai, 1981, s. 13).

Zaman, mekân ve anlatıcı unsurları bakımından “Hiç” öyküsünden daha açıklayıcı olan “Kediler” öyküsünde olay örgüsü boyunca açıklanmayan ve yazarın herhangi bir ipucu vermekten kaçındığı eksik kalan bir konu vardır. Bir kadının kedilere olan düşkünlüğünün olumsuz sonuçlarının ele alındığı öyküde kadının ruh hali ile özel yaşamına dair verilen bilgiler sınırlı olduğundan kedilere olan düşkünlüğünün sebepleri bilinmemektedir.

Evdeki kedi sayısının yirmi otuz civarında olması ve kedilere duyduğu aşırı ilgi kadının ruh halinin iyi olmadığına işaret eder ancak yazar bunun sebebiyle ilgili herhangi bir açıklama yapmaktan kaçınır. Öykünün girişindeki “*Büyükada’da cereyan etmiş bir vak’anın istinsahıdır*” (Sezai, 1981, s. 8) şeklinde not da olay örgüsünde sunulanların hayal veya abartı değil gerçek olduğunu vurgular.

Sezai’nin öyküde çatışma ve gerilim yaratan sebepten sonuç bölümünde dahi bahsetmemesi modern kısa öykünün belirsizlik ölçütünü sağladığını gösterir. Sami Paşazade Sezai ve *Küçük Şeyler* öykü kitabıyla ilgili çalışmalar yayımlayan eleştirmenler kadının kedilere olan düşkünlüğünü çocuksuz olmasıyla ilişkilendirir; Özgül’e göre çocuğu olmayan kadın içindeki boşluğu kedileri severek doldurmaya çalışmaktadır (1984, s.86). Güven de kadının çocuğu olmadığı için zarar gören iç dünyasının yanlış şeylere meylettğini belirttikten sonra şunları söyler; “*Kediler’de çocuğu olmayan kadının normal ve içgüdüden gelen çocuk sevgisinin yerini kediler alır. Hattâ kadın gittikçe artan bu hasta sevgisi yüzünden kocasını bile ihmal eder*” (2009, s.127).

Sezai’nin otuz üç yıllık evli olduklarını belirttiği çiftin çocuklarından hiç bahsetmeyip belirsiz bırakması eleştirmen ve okuyucu tarafından çocuksuz olduklarına yorulur. Ancak kadının kedileri olan düşkünlüğünü yalnızca çocuksuzlukla eşleştirmek eksik bir yorumdur; kadının kendisini yalnız hissetmesi, kocasıyla verimli bir iletişim kuramaması ve hem kocasından hem de evliliğinden soğumuş olması onu kedilere bağlayan diğer sebepler arasında sayılabilir.

Halit Ziya’nın kısa öykülerinde Sezai’ye kıyasla belirsizlik daha fazla göze çarpar; öykülerdeki belirsizlik çoğu zaman kullanılan tekniklerle yakından ilişkili olup bilinçli bir seçimdir. Yazarın üçüncü kısa öykü kitabı *Bir Şi’r-i Hayal*’de yayımlanan monolog tekniğinden faydalanarak oluşturduğu “Haber-i Meş’um” öyküsü bütünüyle belirsizlik üzerine inşa edilmiştir; anlatıcı başkişinin bir telgrafi açıp açmama konusunda yaşadığı kararsızlık karşısındaki düşünceleri öykü metnini meydana getirir; telgrafta yazılanlar ise öykünün sonuç bölümüne değin belirsiz kalır. Anlatıcı başkişi hanımın ölüm haberini getirdiği düşüncesiyle telgrafi açmak istemez, hekimlerin hava değişikliği tavsiyesi üzerine Rodos’a gönderdiği hasta hanımının öldüğüne inanır; “*Hâlâ onu açmak için güç*

bulamıyorum. Açar da zavallı karıcığımın ölüm haberini görürsem birden şuraya düşeceğim, bayılacağım sanıyorum” (Uşaklıgil, 1992, s. 231).

Anlatıcı başkişi öykü boyunca hanımı ile evliliğine dair hatıralarından bahsederken kendisiyle ilgili bilgi vermekten kaçınır. 20 yıllık evli olduğunu söyleyen anlatıcının ismi, fiziksel özellikleri, yaşı, mesleği veya maddi durumu belirsiz kalır ancak okuyucu anlatıcının anlattıklarından hem yaşı hem de maddi gelirinin yüksek olduğunu çıkarabilir. Öyküdeki en belirsiz kısım ise anlatıcının hanımına karşı hissettikleridir; anlatıcının hanımıyla ilgili güzel başladığı hatıralarını şikayetle sürdürmesi, ağlayacağını tekrarlamasına rağmen ağlamaması, henüz herhangi bir bilgi almamasına rağmen hanımının ölümünü hemen kabullenip “Ölüleri iyi anmalı”, “Allah rahmet eylesin” ve “Rahmetli hanım” gibi ifadeler kullanması ve başka kadınların güzelliğinden etkilenip şehvet duyması hislerini belirsizleştirir; “*Koyu sarı gözler, uzun, açık kestane saçlar, yaşı da öyle dengesiz düşecek derecede değil; yirmi beş yaşında ya var, ya yok... Sanırım daha kız! Sokakta rastladıkça bana bir bakışları vardı ki..*” (Uşaklıgil, 1992, s. 235).

Modern kısa öykü türünde belirsizliği pekiştirici bir işlev edinen ironik dil “Haber-i Meş’um” öyküsünde de karşımıza çıkar; başkişinin düşündükleri ile söylediklerinin birbirini tutması ironiyi oluştururken belirsizliğe de yol açar; hanımına çok alıştığını, onun değerini gidince anladığı ve o olmadığı için evde gurbet havası dolaştığını söyleyen başkişi aynı zamanda hanımını güzel bulmadığını, onun hırçınlık ve kıskançlıklarından bıktığını da dile getirir. Başkişinin hanımını “*Sen artık ununu elemiş, eleğini asmıştın. Yaş kırk, saçlar ağarmış, dişler veda etmeye başlamış*” (Uşaklıgil, 1992, s. 234) şeklindeki tasviri gerçek düşüncelerini yansıtmaya açısından dikkat çekicidir.

Anlatıcı başkişinin hanımının ölüm haberini getirdiğini düşündüğü telgraf karşısında hoşlandığı kadınlardan söz etmesi, hatta genç biriyle yeniden evlenmek istediğine dair imada bulunması ironik dilin getirdiği belirsizliği yansıtır. Anlatıcı yazar sonuç bölümünde telgrafı açarak içindekileri yüksek sesle okuduğunda hanımın akıbetiyle ilgili belirsizlik açığa kavuşur; telgrafta sağlığına kavuşan kadının memleketine dönmek için yola çıktığı haberi verilir. Öykünün ilk belirsizliğini açığa kavuşturan Halit Ziya ikinci belirsizliği sürdürmeye devam eder; hanımının iyileştiği haberini okuyan başkişinin

sevindiği veya üzüldüğü bilgisi verilmez. Başkışı hekimlerin hava değişimini tavsiyesinde haklı olduklarını söyledikten sonra evin temizlenmesi gerektiğini belirterek öyküyü bitirir. Yazar hanımının iyileştiği haberini alan başkışının cümlelerini bilinçli olarak belirsiz bırakarak okuyucu yorumlarına açık hale getirir.

“Haber-i Meş’um” öyküsü bütünüyle anlatıcı başkışının monoloğu üzerine kurduğu için başkışının hanımı öykü boyunca belirsiz bir silüet halindedir. Hastalığından dolayı Rodos’ta bulunan hanımla ilgili bütün bilgiler anlatıcı kocası tarafından verilir ancak öznel ve taraflı bir bakış açısı yansıtan kocanın verdiği bilgilerin doğruluğu şüphelidir. Anlatıcı başkışı hanımının günlük yaşamından şöyle bahseder; “(...) *sigaramı, tablayı, kibriti getirir; hizmet etmek için gözümün içine bakardı. Beni giydirip evden çıkardıktan sonra yeri akşama kadar köşe penceresiydi. Beni iki dakika önce görmek onun için büyük bir kâr gibiydi*” (Uşaklıgil, 1992, s. 232).

Anlatıcı başkışı günlük yaşamından bahsettiği hanımının ruh haliyle ilgili verdiği tek bilgi kıskançlıktır; ona göre hanımı kendisini çıldırasıya sevdiği için çok kıskanmaktadır. Halit Ziya anlatıcının sunduğu bilgilere inanıp inanmama konusunda okuyucuyu özgür bırakarak herhangi bir müdahaleden kaçınır ancak anlatıcının hanımına karşı ironik ve çelişkili hisleri, anlattıklarının doğru olmadığı şüphesi uyandırır. Öykü monolog tekniğinin getirdiği tek taraflı bakış açısına sahip olduğu için belirsizlik barındırmaktadır; zaman ve mekân unsurlarında belirsizlik göze çarpar. Anlatıcının telgrafi açma kararsızlığı yaşadığı kısa bir süreyi kapsayan öykünün tarihsel zamanıyla ilgili hiçbir bilgi verilmez, öykünün geçtiği mevsim, ay, gün veya saat belirsiz kalırken ev diyerek geçirilen mekânla ilgili de anlatıcı yalnızca kirli olduğu bilgisi verir.

Halit Ziya öyküsündeki başkışiyi hislerini kesin yargılara varılmayacak şekilde kurgular; anlatıcının iki yönünü de göstererek yorumu okuyucuya bırakır, okuyucu katılımı bu noktada devreye girer; anlatıcı her ne kadar eşinin ölüm haberiyle yıkıldığına dair cümleler etse de okuyucu yorumlarıyla farklı çıkarımlara ulaşılabilir. Yazar öyküsünün “Bir Küçük Giriş” başlıklı notunun sonunda, aslında oynanmaya özgü olan bu tür eserlerin okuyucuların kendi hayallerinde tamamlanarak ve asıl ruhunun duyularak okunmasının iki kat zevk vereceğini belirtir;

Temel ruhu sezinlemek, özellikle bu yolda eserler için gereklidir. Bilmem bu örnek gösterebilecek mi? Bu eserlerin güldürü kılığı altında her zaman insan karakterinden ciddi bir sayfa saklıdır. Onun içindir ki batı edebiyatında bu türün ünlüleri kahkahadan çok gülümseyişi ana amaç edinmişlerdir. Herhalde unutulmayacak bir şey vardır ki bu türde şeyler, yazarlardan çok oynayanların ya da okuyucuların sanat sezgisine muhtaçtır (Uşaklıgil, 1992, s.230).

Yazarın öyküsüne eklediği not modern kısa öykü kuramı açısından önemlidir çünkü yazarın bu nottaki görüşleri modern kısa öykünün ilk örneklerini veren Çehov ile oldukça benzeşir. Çehov kısa öykü türü hakkında bilgi verdiği mektuplarında, kendine göre düzeni olan bir tiyatro oyunu gibi gördüğü kısa öykünün bütün her şeyi sunmasını hata kabul eder. Bir kısa öyküde eksik sözler bırakmak çok fazla şey söylemekten daha iyidir; öykü okurunun muallak, tereddüt ve kuşku içinde kalmalıdır (2004, s.142). Çehov’a göre bütün kısa öykülerin sahip olması gereken nitelikler Halit Ziya için yalnızca hasbihal ve kendi kendine isimleriyle adlandırdığı monolog tarzı öykülerde bulunmalıdır.

Halit Ziya’nın *Bir Hikâye-i Sevda* (1922) başlıklı dördüncü kısa öykü kitabının içinde yer alan “Tramvayda Gelirken” başlıklı öyküsünde açıklanmayan birçok belirsizlik karşımıza çıkar. Aslında öykünün giriş cümlesi yazarın diğer öykülerinin birçoğundan daha açıklayıcıdır; yazar anlatıcı başkişi aracılığıyla henüz ilk cümlede öykünün konusu ile ne anlatacağı bilgisini verir; “Evet, bir tramvay öyküsü: Sonsuza değin sürecek öykü. Zaten yaşamak da bir tramvay arabası değil mi?” (Uşaklıgil, 1987, s. 147). Yaşamı yüklü ve bitkin bir tramvay arabasıyla eşleştirildiği öyküde anlatıcı başkişi güneşli hava altında yürümek istediğini söyledikten sonra vazgeçip tramvay arabasına binerek oradaki yolcuları gözlemleyip tahminlerde bulunmaya başlar. Belirsiz bir profil çizen anlatıcı başkişinin kendisiyle ilgili verdiği bilgiler çok sınırlıdır; isminden yaşına, mesleğinden eğitim durumuna değin hakkında hiçbir şeyin bilinmediği anlatıcı başkişinin tramvaya neden bindiği, neden yolcuları gözlemlediği ve neden Galatasaray’da indiği sorularının tamamı belirsizdir.

Anlatıcı başkişinin tramvaydaki yolcularla ilgili tahminlerinin doğru olup olmadığı bilinmediğinden bütün öykü belirsizlikle iç içedir; gazetenin son sayfasındaki borsa fiyat listesini araştıran adamın komisyoncu mu olduğu belirsizdir, yüzü dargın görünen adamın hizmetçisine mi kırıldığı belli değildir, öksüren yaşlı adamın gelirlerini mi almaya çıktığı

şüphelidir, yabancı çiftin kadının tiyatroya gidemediği için mi yoksa eldivenlerini unuttuğu için mi kocasıyla tartıştığı kesin değildir, kadının tramvaya yeni binen genç kızı kışkırdığı için mi küçük kahkahalar attığı bilinmez.

Tramvaya binmeden önce çevresini, tramvaya bindikten sonra da yolcuları gözlemleyip birkaç cümleyle fiziksel ve ruhsal özelliklerini betimleyen anlatıcı, fotoğraf ve sinema sanatlarında kullanılan kadraj tekniğini anımsatır. Anlatıcının hem yolda yürürken hem de yolculuk sırasında tramvayla birlikte hareket etmesi kadrajındaki odağın sabit değil değişken olmasına yol açar; anlatıcının odağı bir manzaradan diğer bir manzaraya, bir yolcudan diğer bir yolcuya doğru değişir (Sarı Koşak, 2019, s. 23). Anlatıcının kadrajının sürekli değişmesi, okuyucunun yolcularla ilgili edindiği bilgileri sınırlı hale getirir. Edilgen konumdaki anlatıcı gözlemlerini zihninde yorumladıktan sonra nesnellikten uzak şekilde sunduğu için söylediklerinin doğruluğunun kanıtlanması mümkün olmadığı için belirsizliğe mahkûmdur.

Türk öykücülüğü için önemli bir mihenk taşı olan Ömer Seyfettin, Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya'ya kıyasla daha açık bir öykücülük benimser. İdeolojisi, dil ve sanat anlayışında olduğu gibi öykücülüğünde de keskin ve sert sınırları olan yazar tıpkı Maupassant gibi belirsizlikten kaçınmaya çalışır. Maupassant'ın öykücülüğüyle ilgili söylenenlerin birçoğu Ömer Seyfettin için de geçerlidir; *“oluşturduğu resmin içini doldurma yanılsıydı. (...) daha doğrudan yazar; eksik renk bırakmaz, söylemek istedikleri son derece açıktır ve okurlar fazla düşünmek zorunda kalmaz”* (Bates, 2005, s.69). Ömer Seyfettin de öykülerinde bütün boşlukları doldurmaya gayret eder; giriş ve gelişme bölümlerinde eksik bıraktığı noktaları sonuç bölümünde mutlaka tamlamayarak okuyucunun farklı yorumlarda bulunmasına izin vermez. Sade ve açık bir dil kullanmayı düstur edinen yazarda sembol, ima ve çağrışımlar sınırlı olmakla birlikte hiç olmadığı söylenemez.

Kısa öykü türü biçiminin dar sınırları, bütün her şeyi açıkça anlatmak yerine dolaylı anlatım ile ima etmeyi zorunlu kılar. Kısa öykü yazarı öyküsünde istediklerini uzun tasvirler ile açıklamalar yerine sınırlı sayıda sözcük ve cümle kullanarak anlatır. Amerikalı yazar Henry James'e göre kısa öykü yazarının anlattığından daha fazlasını

göstermesi ve açıkça anlatması değil çeşitli ipuçları vermesi gerekir. Ömer Seyfettin'in öykülerinin çoğunda değil ancak bir kısmında imalı ve eksik anlatım ile okuyucuya söz hakkı bırakma görülmektedir (Göncü, 2012, s. 45-47). Yazarın edebi yaşamının ilk yıllarında kaleme aldığı "Apandisit" başlıklı öyküsünde belirsizlik yok denecek kadar azdır.

500 sözcüğü bile bulmayan sözcük sayısı ile kısa öykü türünün en alt sınırında kalan öykünün olay örgüsü son derece açık ve nettir. Akşam yemeğinde erik hoşafı yiyen anlatıcı dört erik yutup üç çekirdek çıkardığında kısa bir kararsızlık anı yaşadktan sonra bir çekirdeği yuttuğunu fark eder. Anlatıcının hasta olacağından hiçbir şüphesi yoktur; *"Bu hain çekirdek gayr-i kabil-i hazımdı. İnsanın sebab-i mevti olabilirdi. Hayır, olabilirdi değil, olurdu. Zeyl-i dudîye gider, orada kalır ve müthiş iltihabata sebebiyet verirdi"* (1999a, s. 76).

Karnı ağrıyan anlatıcı hastalığını teşhis ettirerek ameliyat olmak için doktor arkadaşına gittiğinde onu bir tabak kirazı çekirdekleriyle birlikte yediğini görür. Ömer Seyfettin öyküsünü böyle bir sonla bitirmiş olsaydı belirsiz bıraktığı noktaları okuyucu yorumlayabilirdi. Oysa yazar öğretmen edasından vazgeçmeyip öyküsünü açıklamalarla devam ettirir; doktor meyve çekirdeğinin apandisite yol açmayacağını anlatır. Anlatıcının karnının ağrısının geçtiğini fark etmesiyle öykü sona erer. Olay örgüsü son derece açık olan öyküde anlatıcı başkışı bütünüyle belirsizdir; yalnızca evhamlı olduğu vurgulanan anlatıcının isminden yaşına, mesleğinden maddi durumuna değin hiçbir özelliği bilinmemektedir.

Anlatıcı başkışı kendisi hakkındaki bilgileri belirsiz bırakırken öykünün ikinci kişisi olan doktorla ilgili birkaç bilgi vererek görece daha belirgin hale getirir; Sirkeci'de muayenehanesi bulunan "S..." isimli operatör doktor başı, alnı ve ağzı birbirleriyle uyumsuz olduğundan çirkin olarak tasvir edilir. Öykü zamanı akşam, gece ve sabahleyin sözcükleriyle gün bölümleri olarak gösterilirken öykü mekânı ev içi ile Sirkeci'deki bir lokanta olup tasvir edilmez.

Ömer Seyfettin ilk öykülerinden son öykülerine değin açık ve anlaşılır dilini korurken olay örgüsü yapısında basitten karmaşığa doğru bir geçiş gözlemlenir; yazar ömrünün son yıllarında kaleme aldığı “Nişanlılar” (1919) başlıklı öyküsünde de açıklayıcı bir dil kullanılır. Çerçeve tekniğiyle iç içe geçmiş iki öyküden oluşan metnin ana olay örgüsünün dramatik yapısını belirsizlik oluşturur. Bir aşk romanı yazmanın hayalini kuran anlatıcı başkışı ilk kez on beş sene önce gördüğü bir çifti yıllar boyunca uzaktan gözlemlemesine rağmen hiçbir zaman yanlarına gidip konuşmadığı için haklarında hiçbir şey bilmez; yalnızca evli ve mutlu olduklarını tahmin eder.

Yazar on beş yıl önce gördüğü bir çiftten bahseden anlatıcı başkışının bu süre boyunca yaşamına dair hiçbir bilgi vermeyip okuyucu yorumlarına bırakır. Çiftle ilgili belirsiz bırakılan gize anlatıcının Camsap isimli arkadaşı aracılığıyla çözülür; Camsap’ın çiftin aslında evli değil nişanlı olduğunu anlatmasıyla hem anlatıcıyı hem de okuyucuyu aydınlatır. Yazarın öykü başlığına seçtiği isim de çift hakkındaki belirsizliği ortadan kaldıracak ipucuna sahiptir.

Camsap’ın açıklamalarıyla ana öykünün belirsizliği ortadan kaldırılırken Muhsin Bey ve nişanlısı arasındaki ikinci öykü çizgisinde belirsizlik oluşur; Zengin bir babanın kızını evlendirmek için şart koştuğu iş bulma ve para kazanma taleplerini Muhsin Bey’in uzun yıllar geçmesine rağmen neden sağlayamadığı belirsizdir. İkinci öykü kişileri birer figürden ibaret oldukları için hareket veya konuşma yerine yalnızca isimleriyle varlık gösterirler. Ana öykünün belirsizliğini ortadan kaldıran Camsap ikinci öyküdeki Muhsin Bey’le ilgili belirsizliğe de el atar; “*Onun bütün ümidi bu izdivaçta! Tahsili yok. Memur olamaz. Hiçbir şeye akli ermez. Ne vakit nişanlısıyla evlenirse cebi para görecektir! (...) Kızı bilmem ama, Muhsin Bey on beş sene daha bekleyebilir*” (1999b, s. 130-131).

Camsap’ın Muhsin Bey’in kızın babasının ölümünü beklediği için ne iş bulduğu ne de para kazandığıyla ilgili yorumlarının doğruluğu veya yanlışlığı okuyucu yorumlarına bırakılır. “Nişanlılar” öyküsünde olay örgüsünde belirsiz kalan bütün noktalar açıklığa kavuşurken kişiler belirsizliğini korur; kendisini ve arkadaşı Camsap’ı tasvir etmekten kaçınan anlatıcı Muhsin Bey ile sevdiği kadın hakkında bir iki tane fiziksel özellik söyler.

Öykünün zaman ve mekân unsurları da tasvirlerden uzak şekilde geçirtilir; on beş yıllık bir zaman dilimi ile Moda ve Fenerbahçe gibi semt isimleri kullanılır.

Kısa öykü türünün dünyada yaygınlaşmasının sağlayan iki büyük yazarın temsil ettikleri öykücülük anlayışları Türk edebiyatında da yansımalarını bulur; Maupassant'ın belirsizlikten uzak keskin öykücülük anlayışı Ömer Seyfettin ile temsil edilirken Çehov'un açık olmakla birlikte görece belirsizlik ile boşlukların görüldüğü öykücülüğün temsilcisi Memduh Şevket'tir. İlk öykülerinde olay odaklı geleneksel öykü çizgisini sürdüren Memduh Şevket elçi olarak 1920 ve 1924 yılları arasında Bakü'ye görevlendirildiğinde Çehov'un öykülerinden etkilenir.

Açıklayıcı dilini bir kenara bırakan Memduh Şevket anlatma tekniği ile anlatıcıyı geri plana iterek gösterme tekniği ile diyalogu öne çıkarır; açıklama ve tasvirlerin yok denecek kadar az olduğu öykülerde görece belirsizlik göze çarpar. Yazarın diyalog, monolog, mektup, rüya ve geri dönüş gibi farklı modern tekniklerden faydalandığı kısa öyküleri kendisinden önce kaleme alınan bütün öykülerden çok daha fazla modernizmle iç içedir (Hacıhaliloğlu, 2020, s. 133-134).

Tanzimat, Servet-i Fünun ve II. Meşrutiyet Dönemlerinde kaleme alınan kısa öykü metinlerinde karşımıza çıkan belirsizlik içerikte bırakılan boşluklarla yakından ilişkili iken Memduh Şevket ile birlikte belirsizliğin boyutları içerikten biçime doğru yön değiştirmeye başlar. Yazarın kısa öykülerinde belirsizlik çoğu zaman düzenli olay örgüsü kuruluşundan feragat etmesinden kaynaklanır; öykülerde kişi veya mekâna ait tasvir ile açıklamaların yapıldığı bir giriş bölümü, merak ve gerilim duygularını pekiştirmeyi amaçlayan bir problemin ortaya atıldığı gelişme bölümü ile çözüme kavuşturulan problem hakkında okuyucunun zihninde hiçbir soru işaretinin kalmadığı sonuç bölümü bulunmaz. Yazarın öyküleri arasında diyalogla başlayanlar olduğu gibi girişin hiç kullanılmayıp gelişme bölümüyle başlayanlar örnekler de vardır, gelişme bölümlerinde ise herhangi bir problem ortaya atılmadığı için sonuç bölümlerinde bir çözüm bulunmaz. Öykülerde belirsizlik ölçütü en çok sonuç bölümünde açık son tekniği kullanıldığında karşımıza çıkar; öykü metinleri belirsizliğin getirdiği eksiklik ile yarım kalmışlık hissi verir.

Memduh Şevket'in Bakü mümessilliğinden döndükten sonra çıkarmaya başladığı *Meslek* gazetesinde yayımladığı "Mebus Olursa" (1925) başlıklı öyküsü olay örgüsünün düzenlenme biçiminin getirdiği bir belirsizliğe sahiptir. Memduh Şevket öyküsünü kişi, zaman veya mekân unsurlarıyla ilgili hiçbir bilgi sunmadan başlatır. Öykünün "*Çayhanenin penceresi önünde oturup deminden beri gelip geçeni seyrediyor görünen ve söze karışmayan Mustafa Hilmi*" (1965, s.18) şeklindeki başlayan ilk cümlesi tasvir veya açıklama içermediği için giriş bölümünden ziyade gelişme bölümünü anımsatır. Diyalog tekniğinin hâkim olduğu öyküde yazar uzun açıklama paragrafları yapmak yerine diyaloglar arasında girerek öykü kişilerinin fiziksel ve ruhsal özellikleri hakkında ufak bilgiler sunar.

Çayhanede oturan bir grup insanın mebusluk sohbetini konu alan öykü mebus olursa neler yapacağını anlatan Sabri Bey ile çevresindekilerin soru-cevaplarından meydana gelir. Gösterme tekniğinin ağır bastığı öykünün zamanını belirsiz bırakırken mekânını da tek sözcükle geçiştiren yazar olay örgüsünü sonuç bölümünü de belirsizliğe açar. Mebus olma hayalleri kuran Sabri Bey çayhanedeki insanlar üzerine gelince latife olsun diye sarıklı bir hocaya mebus olsaydı ne yapacağını sorar. Sarıklı hocanın geçen mecliste sayı az olduğu için mebusluk yaptığını söylemesiyle öykü son bulur. Sabri Bey ile çayhanedeki diğer insanların hocaya vereceği cevap eksik bırakıldığı için belirsizlik ortaya çıkar. Öykü, yazarın da Çehov gibi keskin sonlar yerine belirsiz sonları tercih ettiğini gösterir.

Memduh Şevket'in "Gençlik" (1925) başlıklı öyküsü klasik olay örgüsü düzenini koruduğu için "Mebus Olursa" öyküsüne kıyasla daha fazla açıklayıcı cümleye sahiptir. Öykünün birkaç paragraftan oluşan giriş bölümünde zaman ve mekâna ilişkin bilgiler verildikten sonra başkişiyeye yoğunlaşılır. Memduh Şevket, Hayriye Hanım adlı başkişiyi fiziksel ve ruhsal yönden tasvir ederken belirsizlikten uzak açıklayıcı bir dil kullanır. Öykünün olay örgüsü de belirsizliğe imkân sağlamayacak derece açıktır; Hayriye Hanım hissettiği yoğun sevgiyle kocasının uyuduğu kanepede rahatsız olduğunu düşünerek başının altına bir yastık koymak için uğraşır. Öykünün ele aldığı konu belirsizlik aranamayacak kadar basit ve küçüktür; "*Bir yastığın aranmasını izlerken aslında büyük*

bir sevginin küçücük bir tezahüründen, sıcacık bir hikâye çıkabildiğini görürüz” (Tunç, 2000, s. 192).

“Gençlik” öyküsünün giriş ve gelişme bölümlerinde bulunmayan belirsizlik, sonuç bölümünde görece söz konusudur. Hayriye Hanım uykusundan uyanan kocasına yastık vererek tekrar uyumasını söylediğinde kocası başını Hayriye’nin dizlerine koyar. Öykü net bir sonla bitecekken yazarın “*Ancak hayatlarının o çağında idiler ki, bir ötenin dizine başını koyduktan sonra uyumak olmazdı!*” (1965, s. 99) şeklindeki son cümlesi görece belirsizlik sağlar. Memduh Şevket uyumayacaklarını söylediği Hayriye Hanım ile kocasının ne yapacakları bilgisini eksik bırakarak okuyucunun tahminlerine bırakır. Yazar öykü kişilerinin isimleri konusunda kesinlik göstermez; başkışı Hayriye Hanım’ın yanı sıra ev ahalisinden olup öyküde varlık göstermeyen İrfan Bey, Mükerrerem ve Kevser isimlerini söylerken diğer kişilerden büyük hanım, büyük efendi ve koca şeklinde söz eder.

Batı edebiyatlarında 20.yüzyılın başından itibaren görülmeye başlayan modernizm kısa süre içinde bütün edebi türleri etkisi altına alırken Türk edebiyatında modernizmin yansımaları için 1940’ları beklemek gerekir. 1940 ve 1950’li yıllarla birlikte hem Türk yazarlar hem de ürettikleri edebi metinlerde modernizmin izlerine rastlanmaya başlanır. Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* öykü kitabıyla ilk örneklerini veren kısa öykü türünün modern bir görünüm kazanması Sait Faik aracılığıyla gerçekleşir. Edebi yaşamının ilk dönemlerinde benimsediği gözlemci gerçekçilikten zamanla vazgeçerek *Lüzumsuz Adam* (1948) öykü kitabıyla birlikte modernizm etkisinde içe dönük bir öykücülük anlayışı benimser (Kurt, 2011, s. 1465-1466). Yazar siroz hastalığının ortaya çıkmasıyla birlikte *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) ve *Az Şekerli* (1954) öykü kitaplarında kullandığı modern tekniklerle birlikte içerikten biçime, dilinden bakış açısına değin bütün öykü unsurları belirsizleştirme başlar.

Sait Faik’in *Akademi Fikir Hareketleri* dergisinde yayımlandıktan sonra *Lüzumsuz Adam* kitabına dahil edilen “Bacakları Olsaydı” (1946) başlıklı öyküsünde öncelikle yazar – anlatıcı – öykü kişisi arasındaki mesafenin belirsizleştirmeye başladığı görülür; I. tekil ben anlatıcının kullandığı öykünün başkışısı Yüksekaldırım ile Alageyik sokağını çok

sevmesi, kitapçı camekanlarını iyi bilmesi ve yokuşun oradan gelip geçen insanları gözlemlemesi gibi özellikleriyle yazarın kendisini anımsatır. Öyküde ne fiziksel görüntüsü ne de ruhsal özellikleriyle ilgili hiçbir bilgi vermeyen anlatıcı yazar uzun bir paragraf boyunca öykü mekânını tasvir ettikten sonra yokuşun tam ortasına oturup takma bacağı çıkararak bir dilenciye odaklanır. Anlatıcı yazar bir yandan dilencinin fiziksel görüntüsü ile hal ve hareketlerini ayrıntılı şekilde sunarken diğer yandan onunla ilgili varsayımlarda bulunarak bacağı olsaydı neler yapacağını hayal eder.

Anlatıcı yazar her ne kadar bütün öyküyü dilenci üstüne kurmuş olsa da öykünün en belirsiz unsuru yine dilencinin kendisidir; öykü boyunca hiç konuşmadığı için bacağı nasıl kaybettiği, nasıl bir yaşamı olduğu, yaşamından mutlu olup olmadığı, bacağı olsaydı neler yapacağı bilinmez. Anlatıcı yazarın dilenciden yola çıkarak gerçek ile hayali birbirine karıştırması belirsizliği artırırken öykünün sonu yeni bir belirsizlik doğurur;

Tahayyül edebilen bir kafasız adam idim. Kafam uçmuştu, ah bir kafam olsaydı! ... Kafam olsaydı sevgilime koşmazdım. Beni görünce güzel yüzünün asıldığını görmezdim. (...) Kafam olsaydı, levent dilenciden on adım ötede fotin boyayan sıska adama ayakkabılarımı boyatır, bir cigara verir; şunları öğrenirdim” (Abasıyanık, 1948, s. 81-82)

Anlatıcı yazarın sevgilisine koşup koşmadığı, sevgilisinin yüzünün asılıp asılmadığı, boyacıya ayakkabısını boyatıp boyatmadığı ve dilenci hakkında bilgi edinip edinmediği belli değildir. Öykünün son paragrafında boyacının dilencinin günde on – on beş papel kazandığı, güzel bir kadınla evlendiği, onunla sinemaya gittiği ve hiç topallatmayan bir takma bacağı daha olduğuna dair anlattıklarının doğruluğu da herhangi bir kesinlik içermez. Geleneksel öykülerde gizem ve belirsizlikleri ortadan kaldırma amaçlı kullanılan sonuç bölümü modern öykülerde Sait Faik’te de olduğu gibi çoğu zaman yeni bir belirsiz yaratarak okuyucunun kafasını karıştırmayı hedefler. Öykü olay örgüsünün düzenleniş şekliyle birlikte yazar – anlatıcı – öykü kişisi ayrımını silikleştirmesi, hayal ile gerçeği iç içe kullanması gibi özellikleriyle modern kısa öykünün belirsizlik ölçütünü sağlar.

Sait Faik’in öykülerinde gittikçe artan belirsizlik *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954) başlıklı öykü kitabıyla zirveye çıkar. Yazar önceki öykülerinde yalnızca dil, olay örgüsü, kişi, zaman veya mekân unsurlarından biriyle sınırladığı belirsizliği *Alemdağda Var Bir Yılan*

kitabında öykülerinin geneline uygular. Öykülerde eksilteli ve şiirsel anlatımın yol açtığı kapalı dil ile soyut ve gerçeküstü imgeler, deforme edilen nesneler, fiziksel ve ruhsal yönden normalin sınırları dışına çıkan kişilerle karşılaşırız. Öykü metinleri dil ve anlatımdan konu ile yapı unsurlarına değin bütün yönleriyle belirsizliğin alanına girer;

Dilin kişilikle ilişkili imgesel, simgesel bir biçimde kullanılması, anlatımın alegorik bir yönelim göstermesi, düzyazı imgesinin soyutlama yönteminden yararlanılması, olayın, konunun önemsizleştirilerek üstgerçekle ilişkili bilinçaltı karmaşaya yoğunlaşılması (...) düşsellik, şiirsellik, belirsizlik, boşluk düzyazı mantığının algılama biçimini bozar, akıl dışı mantık alanlarının oluşmasına zemin hazırlar (Bakır, 2023, s.209).

Alemdağda Var Bir Yılan Sait Faik'in konudan kişilere, dilden biçime değin belirsizliğin en yüksek olduğu öykü kitabıdır. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki öyküler belirsizlik oranlarına göre farklı şekillerde gruplandırılabilir; "Melâhat Heykeli", "Rıza Milyon-er" ve "Bir Hastalık" başlıklı öyküler klasik öykü çizgisini sürdürerek belirli bir konu etrafında inşa edilen metinlerdir. Çağrışım yüklü "Öyle Bir Hikâye" ve "Çarşıya İnemem" başlıklı öykülerde ise belirsizleşen konuyla birlikte geleneksel öykü çizgisinden uzaklaşmıştır (Akay, 1955, 27).

Alemdağda Var Bir Yılan kitabının "Öyle Bir Hikâye" başlıklı ilk öyküsü tepeden tırnağa belirsizlikle yüklüdür. Öykünün henüz başlangıcında hiçbir tanımlama veya açıklama paragrafının bulunmaması belirsizliğin ilk yansımasıdır. Sait Faik önceki öykülerinde giriştiği uzun mekân tasvirlerine "Öyle Bir Hikâye" öyküsünde yer vermez. Öykü gece vakti sinemadan çıkan anlatıcının yağın yağmura sinirlendikten sonra Atikali'ye giden bir otomobile binmesiyle başlar. Anlatıcının yaptığı yolculuğu nesnel bir ifade yerine dere tepe düz gitmek deyimiyle açıklaması yolculuk güzergahının tıpkı masallardaki gibi belirsiz olduğunu gösterir. Anlatıcı başkişi öyküde kendisi başta olmak üzere pek çok unsuru belirsiz bırakır. Fiziksel özellikleriyle ilgili hiçbir açıklama yapmayan anlatıcı yalnızca Panco adlı bir dostu bulunduğundan, tek başına Şişli'de bir evde yaşadığından ve annesi ile köpeğinin kendisinden uzakta İstanbul'daki adaların birinde olduğundan bahseder. Açıkça dile getirmese bile yalnızlık hissi çektiği hissedilen anlatıcı başkişiyle ilgili belirsizlikler gezinti sırasında yapılan polis sorgusunda giderilmeye çalışılır; anlatıcının yaşının geçkin, mesleğinin ise katiplik olduğu öğrenilir.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünde belirsizliği sağlayan unsurlardan biri anlatıcı başkişinin yazar karşısındaki konumudur. Öykünün kahraman ben anlatıcısı modernizm tarafından edebiyata kazandırılan güvenilmez anlatıcıya bir örnektir. Anlatıcı başkişi Panco adlı dostunun neler yaptığı hakkında çeşitli tahminlerde bulunurken çelişkili ifadeler kullanarak güvenilmezliğe yol açar. Anlatıcının yarattığı güvensizlik de öykünün belirsizliğini etkilemektedir. Panco’nun rüyasında futbol veya pişpirik oynadığından bahseden anlatıcı birkaç cümle sonra söylediklerinden vazgeçer; “*Panco rüya da görmüyor, demincek attım*” (Abasıyanık, 1954, s. 3). Polis sorgusunda Kocaeli İkbâl ambarında kâtiplik yaptığını belirten anlatıcı yalan söylediğini hissettirir; “*Nereden aklıma geldi de birdenbire söyleyiverdim Kocaeli İkbâl anbarını*” (Abasıyanık, 1954, s. 7).

Öyküde anlatıcının yarattığı belirsizlik Panco adlı kişiyle pekiştirilir. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabında “Öyle Bir Hikâye” öyküsünün yanı sıra “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan” ve “Panco’nun Rüyası” başlıklı öykülerinde karşımıza çıkan Panco önemli bir belirsizlik unsurudur. “Kafa ve Şişe” ve “Yılan Uykusu” öykülerinde ise Panco’nun adı açıkça geçmemesine rağmen varlığı hissettirilir. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki farklı öykülerde farklı işlevlerde karşımıza Panco’nun kim olduğuyla ilgili çeşitli görüşler söz konusudur. Sait Faik’in hastalığının da etkisiyle yaşamının son yıllarında çevresinden uzaklaştığında yalnızlık hissini azaltmak için gerçeküstü ve hayali bir varlık olan Panco’yu yarattığı, yazarın iç dünyasında gizlediği bir kompleksin kaleme aldığı öykülere Panco aracılığıyla yansıdığı veya Panco’nun yazarın günlük yaşamındaki arkadaşlarından biri olduğu gibi iddialar ortaya atılır (Alangu, 1965, s. 128). Kim olduğu günümüzde dahi tartışılmaya devam eden Panco’nun gizemli yapısıyla öykülerin belirsizliğini arttırdığı muhakkaktır.

“Öyle Bir Hikâye” öyküsünde olay örgüsünde fiziksel olarak bulunmamasına rağmen öykü kişileri sıklıkla Panco’dan bahseder. Anlatıcı başkişinin cebinde bir resmini taşıdığı ve dostu olduğunu belirttiği Panco’nun Ağaççileği sokağında oturduğu bilinir ancak yaşı, mesleği veya nereli olduğu belli değildir. Anlatıcının sokaklarda gezinirken tesadüfen karşılaştığı kişilerin Panco’yu tanımaları da hem gerçeküstücülüğe kapı aralar. Dostunu öldürdüğü için anlatıcının cebinde saklanan Hidayet ve Fatih Parkı’nda ıslak zeminde

oturan adam anlatıcıdan Panco'yu tanıdıkları gibi anlatıcıdan kendilerini Panco'ya anlatmasını ister. Panco'nun öyküleri seven biri olduğu imajı çizilirken anlatıcının gece vakti yağmur altında gezinmesi de Panco ile ilişkilendirir. Anlatıcı gece yarısı Panco dolaştığını itiraf eder.

Öyküdeki belirsizlik anlatıcı başkışı ve Panco'nun dışında iç içe geçmiş olaylar zincirinde de karşımıza çıkar; düzenli ve tek çekirdekli olay örgüsünden ziyade ana çekirdeğe bağlı düzensiz olay örgülerinden meydana gelen öyküler daha fazla eksiklik ve boşluk barındırdığı muhakkaktır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcı başkışının karşılaştığı her bir kişi ana çekirdeğe yeni bir olayla birlikte belirsizlik ekler. Bir evden deli gibi fırlayarak çıkan ve dostunu öldürdüğü için anlatıcının cebinde saklanan Hidayet susam helvasını sattığını ve Pakize adlı bir kadına âşık olduğundan bahseder. Hidayet'in anlattıkları anlatıcı başkışının araya girmesiyle eksik kalır. Anlatıcı Hidayet'in öyküsünün devamını kendi hayal gücüne göre yorumlar ancak söylediklerinin doğru olup olmadığı belirsiz bırakılır. Hidayet ile nesnel gerçeklikten uzaklaşan öykü gerçeküstülikle gelen yoğun bir belirsizliğe kapı aralar.

Anlatıcı başkışının Fatih Parkı'nda karşılaştığı adam da açık ve anlaşılır olmaktan çok uzaktır. Islak zeminde oturup demokrasi, millet ve cumhuriyetle ilgili nidalar atan adam ailesiyle ilgili pek çok olumsuzluktan bahsettikten sonra doğanın güzelliğinden söz açar. Adamın aile üyeleri hakkında çirkinlik ve pislikle dolu abartılı tasvirinden birden doğanın güzelliği ve temizliğine yönelmesi ironi ve belirsizlik yaratır; “*Bir oğlum var. On dokuz yaşında, sidik kokar. Ayak kokar, cıgara kokar. Ev desen evlere şenlik apteshane kokar. Hey büyük Allahım! Şu taşlara bak. Yıkadın pırıl pırıl. Şu yeşile boyanmış demirlere bak! Katı, katı ama mis gibi boya ve yağmur kokuyor*” (Abasıyanık, 1954, s. 7).

Öykü boyunca uzun açıklamalardan kaçınan anlatıcı başkışının Zeyrek yokuşunun dibinde uyumuş bir köpekle yaklaşık bir sayfa boyunca sohbet eder ancak sınıf farkı ile başka bir aleme gitme isteğinden bahseden anlatıcının söyledikleri öykünün belirsizliğini azaltmaktan ziyade daha da artırır. Aslan'a göre Hidayet ile düşselliğe yönelen öykü polis sorgusuyla gerçekliğe döndükten sonra evsiz adamın anlattıkları ile anlatıcının bir köpekle konuşması ile tekrar düşselliğe geçiş yapar (2007, s. 39).

Düşsellikle dolu sahnelerde belirsizlik oranının fazla olduğu tespit edilmiştir. Anlatıcı başkişinin evine giden bir otomobile binmesiyle son bulan öyküde İstanbul'un farklı semt ve sokaklarının ismi geçtiği için belirli olan mekâna karşılık zaman unsurunda belirsizlik gözlemlenir. Öykü zamanının yalnızca gece olduğu bilgisi verilir; mevsim, ay veya günle ilgili hiçbir bilginin verilmediği öykünün olay zamanının ne kadarlık bir süreyi kapsadığını da belli değildir. "Öyle Bir Hikâye" öyküsü konu, olay örgüsü, kişi ve zaman gibi unsurlarda bırakılan eksiklik ve boşluklarla modern kısa öykü türünün belirsizlik ölçütünü sağlamaktadır.

Sait Faik aracılığıyla içerik ve biçimde çeşitli boşluklara açılan Türk öyküsü 1950 –1960 döneminde belirsizliğe doğru bir ivme kazanır; özellikle Demir Özlü ve Ferit Edgü gibi 1950 kuşağı öykücülerinden birkaçı kolay anlaşılmayan kapalı ve belirsiz öykü metinleri kaleme alır. 1950'lerin önemli modern yazarlarından biri olan Vüs'at O. Bener, Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık çizgisinde başladığı öykücülük anlayışını zamanla değiştirerek belirsizliğe yönelmiştir. Bener *Dost* (1952) ve *Yaşamamız* (1957) kitaplarıyla başladığı öykücülük yaşamına uzun bir ara verdikten sonra 1990'larda tekrar dönüş yaptığında yeni bir anlatım biçimine kavuştuğu gözlemlenir; *"Bu yeni düzeyde kurulan dil, edebiyatımızda benzerine pek rastlanmayan, aykırı, kimileri için tuhaf, oldukça kapalı, güç sökülür (...) tamamıyla Vüs'at O. Bener'e özgü bir yazınsal dildir"* (Gümü, 1994, s. 87).

Vüs'at O. Bener'in dili zamanla kapalı bir boyuta ulaşmasına rağmen ilk öykülerinden itibaren karşımıza çıkan birtakım belirsizlik ve boşluklar söz konusudur. Kısa ve ekonomik bir dil anlayışını benimseyen Bener uzun ve ayrıntılı açıklamalardan kaçındığı öykü metinlerinde anlatmak istediklerini birkaç kısa cümlede sunmuştur. Yazarın durağan yapıli durum öykülerinde ne zaman ne de mekân unsurlarıyla ilgili açıklayıcı ifadeler verilir; neredeyse hiçbir öyküde gün ay yılın olduğu net bir tarih verilmediği gibi olay ve anlatı zamanları da okuyucunun yorumuna bırakılır. Şehir veya ilçe gibi isimlerinin bulunmadığı öykülerde dış mekânlar ipuçlarından çıkarılmaya çalışılır. Herhangi bir önem atfedilmeyip üzerinde durulmayan zaman ve mekân unsurlarının karşısında kişi unsuru vardır.

Bener en çok öykü kişisine önem verir. Yazarın bütün öyküleri kişi üzerine inşa edilmiştir ancak kişiler ruh halleri ve iç dünyalarıyla öykü metnine dahil olduğu için isimlerinden yaşlarına, mesleklerinden dış görünüşlerine değin çoğu özelliği de açıklanmaz. Pek çok unsurun belirsiz bırakıldığı öykü metinlerinde okuyucunun satır aralarında doldurması gereken boşluklar açılır (Susam, 2009, s. 75). Bener tıpkı Çehov gibi öykü okuyucusuna belirli sorumluluklar yükler; okuyucu öykü metnindeki boşlukları keşfedip tamamlayarak öykünün derin anlamına ulaşabilmelidir. Belki de bu yüzden pek çok modern kısa öykü yazarı gibi Bener de uzun yıllar boyunca az okunan isimler arasında kalmıştır. Yazarın ilk öykü kitaplarının yayımlandığı yıllarda acımasızca eleştirilmiş olması da eleştirmenlerin yüzeysel okumayla kalıp derin anlamlara ulaşamamasından kaynaklanır. *Dost* kitabıyla ilgili bir iki cümlemin dışında bir eleştiri yazısı bulunmadığını belirten Bezirci *Yaşamamız* kitabıyla yapılan yapmacık, kötümser ve yitik kişili, karanlık kuruluşlu, sayıklamalı ve şekilsiz söz yığını eleştirilerinin yanlış ve haksız olarak değerlendirir (1980, s. 12-13).

Yaşamamız kitabındaki “İlki” öyküsü olay örgüsü yapısındaki belirsizlik ve boşluklarla yazarın önceki öykülerinden ayrılmaktadır. “İlki” öyküsündeki ilk belirsizlik başlığında ortaya çıkar. Bener tek sözcüklük öykü başlıkları tercih etmektedir; üç öykü kitabındaki toplam 48 öykünün 37 tanesinin başlığı tek sözcükten ibaret olup “Dost” öyküsündeki başkışı Niyazi Bey ile Kasap Ali’nin aslında dost olmaması gibi çoğu zaman ironik bir anlam taşımaktadır; Yazar öykü başlığı seçimiyle ilgili şunları söyler;

Ben öyküye ad koyarken okurun öyküye yabancılaşmasını istiyorum (...) Öyküyle ilgili olarak benim kafamda yarattığım şeylerin, okuru aynı zamanda başka yerlere sürüklemesini istiyorum. öyküyle başlığı tutarlı mı, aralarında bir çelişki mi var, bu hiç birbirini tutmaz zaten (Karabulut, 1997, s. 17).

“İlki” öyküsünün başlığı ilk bakışta anlaşılmadığı için belirsiz kalır. Öykü metnini İngilizceye çevirerek yayımlayan Hickman başlığı içerikle bağlantılı olarak “Homecoming/Eve Dönüş” şeklinde değiştirmiştir (1977, s. 219). İlk sözcüğüyle ilişkili olan “İlki” başlığı anlatıcı başkışının askeri okuldan eve ilk kez dönüşünün bir sembolüdür. Anlatıcı başkışı ilk kez yatılı bir okula gönderilmiş ve bir yıl aradan sonra ilk kez evine geri dönmektedir. Yazarın öykünün izleği olan yabancılaşma duygusunun

anlatıcı başkişinin evine ilk kez dönüşünden kaynaklandığına inandığı için böyle bir başlık seçtiği yorumu çıkarılabilir.

“İlki” öyküsünün başlığının yanı sıra zaman ve mekân unsurları da belirsizdir; ne zaman ne de mekân hakkında açık bir bilgi sunulur. Giriş bölümünde yapılan çevre tasvirinden mevsimin kış, zamanın gece olduğu tespiti yapılırken “*Ertesi gün bayramıydı*” (Bener, 1957, s. 12) cümlesi arife gününü işaret eder. Dört kişiden oluşan kişi kadrosunda da belirsizlik söz konusu olur; anne, baba ve iki çocuktan oluşan aile üyelerinden hiçbirinin adı ve yaşı bilinmemektedir. Anlatıcı başkişinin bir yıl önce liseye başlaması 13-14 yaşlarında olduğunu gösterirken “*Babamın saçları seyrelmişti. Daha çok kırışmıştı*” (Bener, 1957, 11) cümleleri yaşlı bir babayı çağırıştırır. Öykü kişilerinin dış görünüşleri ise görece betimlenmiştir.

Vüs’at O. Bener yabancılaşıma izleği üzerine kurduğu olay örgüsü yapısında anlatıcı başkişinin aile üyeleriyle ilgili neler hissettiği hakkında bilgi vermekten kaçınarak okuyucu yorumlarına açar. En büyük belirsizlik babayla ilgilidir; anlatıcı başkişi babası tarafından dövüldüğünde onu döveceği günle avunurken babasının bütün kokan ellerinin sıcaklığından bahsetmeyi ihmal etmez. Başkişinin babasıyla ilgili hatıralarından “*kötücül olmayan ama yumuşak ve duygusal da olmayan bir yaşantı*” (Gümüş, 2008, s.87) hissedilir. Başkişinin kardeşiyle ilgili düşünceleri de muğlaktır; çocukluğundan kardeşine sürekli eziyet ettiğini anlatırken utanç duyduğunu söyler ancak kardeşiyle ilgili yaptığı bütün tasvirlerde küçümseme sezilenir.

Başkişinin üzerinde en az durduğu aile üyesi olan annesi hakkında hisleri de net değildir; annesinin bakışlarını “*tuhaf, dayanılmayacak kadar sevgiyle dolu üsteleyen bakışlar*” (Bener, 1957, s. 11) şeklinde tasvir eder. Annesinin yoğun sevgisinden huzursuzluk duyduğu düşünülebilir. Öykünün açık sonlu sonuç bölümü de açık değildir; dedesinin öldüğü, amcasının hasta olduğunu öğrenen başkişinin havanın aydınlanma olduğu bilgisiyle öyküyü sona erdirir. Başlığı, zaman ve mekân unsurlarının yanı sıra öykü kişilerinin birbirlerine hissettiği duyguları ile öykü sonunun da belirsiz kaldığı “İlki” öyküsü modern kısa öykü türünün belirsizlik ölçütünü sağlamaktadır.

ÖYKÜ ADI	BELİRSİZLİK					ANLAŞILIRLIK
	Olay örgüsü	Kişi	Zaman	Mekân	Dil	
İlki		x	x	x		
Öyle Bir Hikâye	x	x	x			
Bacakları Olsaydı		x				
Gençlik						x
Mebus Olursa						x
Nişanlılar		x				
Apandisit						x
Tramvayda Gelirken						x
Haber-i Meş'um		x	x			
Kediler		x	x			
Hiç						x

Tablo 12: Belirsizlik Kullanımı

1950 – 1960 döneminde Vüs'at O. Bener'in yanı sıra Nezihe Meriç'in öykülerinde de sınırlı oranda belirsizlik söz konusudur. Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) öykü kitaplarında düzenli bir giriş – gelişme – sonuç bölümü takip etmediği için sunulan olay veya durumun öncesi ve sonrası çoğu zaman belirsiz bırakılmıştır; yazarın “Boşlukta Mavi” gibi birkaç öyküsünde ise aşırı soyutlamayla gelen belirsizlik söz konusudur.

Kısa öykü türünde belirsizlik ölçütü 1950 kuşağı öykü yazarı Demir Özlü ve Ferit Edgü ile zirveye çıkar. Özlü, *Bunaltı* (1958) ve Edgü, *Kaçkınlar* (1959) başlıklı kitaplarındaki öykülerde yalnızca bir iki unsuru değil kişi, zaman ve mekânın dahil olduğu bütün bir olay örgüsünü belirsizleştiren öykü metinleri kaleme almıştır. Ferit Edgü'de belirsizliği sözcük ve cümle düzeyine kadar indirildiği gözlemlenir; bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı öykülerde üç nokta ‘...’ ile yarıda kesilen tamamlanmamış cümleler öykü kişinin ruh halini yansıtırken okuyucunun da öyküye dahil olması istenir (Özata Dirlikyapan, 2007, s. 174). Ancak belirsizlik oranının yüksekliği ile yazarların bu

belirsizliği ortadan kaldıracak ipuçlarını sunamaması okuyucunun satır aralarında belirsizlik ve boşluklarda kaybolmasına yol açmıştır. Özlü ve Edgü'nün okuyucuları öykü metinleri karşısında çoğu zaman bocalamaktan kurtulamamıştır. Onat Kutlar'da ise belirsizlik çoğu zaman gerçeküstü unsurların kullanılmasından kaynaklanır; *İshak* kitabındaki “Kediler” öyküsü kişi, zaman ve mekân unsurlarının yanı sıra kedilerin şekilleriyle de belirsizdir. Öyküde belirsizlik hayvan ve eşyaların şeklini bozacak kadar ileri götürölmüştür.

4.5. KIRILMA

Fransızca “modernisme” sözcüğünden türeyen modernizm batıda 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve bünyesinde çağdaşlık, yenilik gibi anlamlar barındıran bir harekettir. Pek çok alanda karşımıza çıkan modernizm özellikle sanat alanında etkisini gösterir. Cevizci; modern, modernite, modernleşme gibi farklı terimleri de açıkladığı *Felsefe Sözlüğü* adlı eserinde modernizmin sanat alanındaki tanımını şöyle yapar; “19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca süren ve klasisizme bilinçli olarak karşı çıktığı için, Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi” (2005, s.1184-1885).

Modernizm, modernist sanattan sonra modernist edebiyat şeklinde tezahür ederek edebi modernizm başlığında yeni bir edebiyat hareketi oluşturur. Edebi modernizmin temel özellikleri geleneksel edebiyatı konudan dil ve üsluba değin bütün yönleriyle reddederek eskisinden farklı yeni bir gerçeklik oluşturmak şeklinde sıralayabiliriz. Edebi modernizm 19.yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla değin roman, öykü veya şiir ayırt etmeksizin bütün yazınsal türleri etkisi altına aldıktan sonra postmodernizme dönüşerek varlığını sürdürmeye devam eder. Edebi modernizmin var olan türleri nasıl etkilediğı ve yeni türlerin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğıyla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Edebi türler ile ortaya çıktıkları dönemler arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Roman türünün kapalı bir burjuva kültürünün ürünü olduğu unutulmamalıdır. Romanın uzun bir süreç ve boş bir zamana gereksinim duyması, aileler arasında yüksek sesle roman okuma geleneğinin yaygınlığı burjuva kültürüyle olan ilişkisi sonucudur.

Kısa öykü türünün 19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmakla birlikte asıl gelişimini 20.yüzyılda göstermesi tesadüf değildir. Kısa öykü türünün yaygınlaşması modernizm hareketiyle gerçekleşir. Modernizmde toplumdaki ve aileden koparak bireye odaklanma önem kazandığı için roman geriye itilirken kısa öykü ön plana çıkar. Edebi modernizm ile kısa öykünün yükselişi eş zamanlı gerçekleşir. Modernizmin getirdiği benliğin değerlendirilmesi, parçalanmışlık ve zamansızlık duygusu en iyi kısa öykü türüyle ifade edilir (Head, 2022, s.17).

Kısa öykü ile modern birey arasında ilişki kurulur; kısa öykü parçalanmış ve aceleci bir forma sahip olduğu için modern birey bilinciyle uyum sağlar. Kısa öykü rekabetin yüksek olduğu modern toplumda yalnız ve izole kalan bireyle ilişki kurabilen bir edebi türdür (Gordimer, 2007, s. 120). Modern kısa öykü, okuma eylemi sırasında da bireyden yalnızlık ve izolasyon ister; birey parçalı ve karmaşık yapısından dolayı kısa öykü okurken çoğu zaman yalnızlık ve sessizlik ihtiyacı hisseder. Modern kısa öykünün kalabalık bir ortamda gürültü içinde okunabilmesi zordur.

Geleneksel bir tür olan romanın aksine kısa öykünün sürekli olarak kendisini yenilediği görülmüştür. Ortaya ilk çıktığı dönemde gazeteciliğine paralel şekilde halkın merak ve gizem duygularına yönelip basit ve hızlı tüketilebilme özelliğiyle popüler kültürün bir ürünü haline gelirken edebi modernizmle birlikte eski özelliklerinden koparak birtakım yeni özelliklere kavuşur. Modern kısa öykünün temel ölçütleri arasında olay örgüsü ve zaman unsurlarında kırılmalar vardır.

4.5.1. Olay Örgüsü Kırılması

Kurmaca metinler dramatik yapılarıyla çatışmaya dayalı, dış eylemli, giriş – gelişme – sonuç şeklinde sıralı bir olay örgüsünden meydana gelir; okuyucuyu öyküyle tanıştıran giriş bölümü öykü yazarının üslubundan öykü metninin geçeceği atmosfere değin çeşitli bilgiler verir. Giriş bölümünün etkileyici olması okuyucunun okuma eylemine devam etmesi için önem arz eder; okuyucu ilgi çekmeyen bir girişe sahip öykü metnini okumayı çoğu zaman yarım bırakır. Poe, “Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi” (1842) başlıklı yazısında, ilk cümlelerin öykünün tamamında vereceği etkiyi

yansıtması gerektiğini belirterek giriş bölümüne önemli bir işlev yükler; “*Eğer ilk cümlesi bu etkinin ortaya çıkmasını sağlamıyorsa, öykü ilk adımda başarısız olmuş demektir*” (1994, s. 61).

Kısa öykü türünde giriş bölümü kadar değer atfedilmeyen gelişme bölümünde metni şişirecek gereksiz sözcük bulunmamasına dikkat edilmelidir; kısa öykü yazarı fazladan kullandığı her sözcüğün metnin yoğunluğuna zarar verdiğinin bilincinde olmalıdır. Kısa öyküde hem yazar hem okuyucu tarafından en çok sonuç bölümüne önem verilir; sonuç bölümü yazarın başarısını ve okuyucunun beğenisini de belirler. Amerikalı kısa kurmaca yazarı Karin Lin-Greenberg kısa öykünün giriş ve sonuç bölümleriyle ilgili şunları söyler;

Giriş ya da açılış cümleleri çok önemlidir. Bu okuyucuyu yakalayıp öykünün dünyasına çekmek demektir. Aynı şekilde bitiş de önemlidir. Çünkü kitabı kapattıktan sonra akılda en fazla kalacak olan öykünün son ya da sonuç bölümüdür (Akt. Boynukara, 2006, s. 65)

Kurmaca metinlerde giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden oluşan olay örgüsü yapısı antik çağlardan günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Antik Yunan Dönemi filozofu Aristoteles şiir sanatını ele aldığı *Poetika* başlıklı çalışmasında şiir ve tragedya türlerinden bahsederken yüzyıllar boyunca bütün kurmaca türler için geçerli olacak kuramsal bilgiler sunar. Aristoteles’in açıklamalarına göre, belirli bir hacim büyüklüğü olan kurmaca metinler tamamlanmış bir eylemin taklidinden ibarettir. Bütünlüğe sahip bir kurmaca metinde baş, orta ve son bulunması gerekir; herhangi bir şeyin sonucu olmayan bir baş kısım, bir şeyden sonra gelen ve kendisinden sonra başka bir şeyin geleceği bir orta kısım ile kendisinden sonra başka hiçbir şeyin gelmediği bir son kısım kurmaca metnin temel yapısını oluşturur. İyi düzenlenmiş bir kurmaca metin öyküsünde rastgele hiçbir şey bulunmamalı, aksine her şey plan dahilinde düzenlenmelidir (Aristoteles, 1987, s. 27).

Aristoteles’in kurmaca metinlerin baş – orta – sondan oluşan dramatik öykü yapısı 19.yüzyıla kadar varlığını sürdürür; Flaubert’in romanda kullandığı düzenli giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahip olay örgüsü Maupassant kısa öykülerinde karşımıza çıkar. Maupassant’ın olay odaklı düzenli olay örgüsü Aristoteles’in geleneksel tragedyasının bir devamıdır. Antik Yunan tragedyalarında olduğu gibi Maupassant’ın

kısa öykülerinde de girişte hazırlığı yapılan bir olay gelişme bölümünde gerilim ve merak unsurlarıyla sunulduktan sonra sonuç bölümünde çözüme ulaşarak sona erer. Öyküdeki olayın çözüme kavuşması ile yazılı metin üzeri üzerinde tamamlanması eş zamanlı gerçekleşir. Ancak zamanla düzenli giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahip metinlerin ne gerçeğe ne de öykü yapısına uygun olduğuyula ilgili farklı düşünceler ortaya çıkar. Fransa’da Maupassant ile adını duyuran kısa öykü Rusya’da Çehov ile yeni bir yola girerek yüzyıllardır varlığını koruyan olay örgüsü yapısı sarsıntıya uğrar.

Çehov’un kısa öykülerinin neredeyse tamamında düzenli bir olay örgüsü çizgisi görülmez. Roman ve uzun öykü gibi geniş hacimli edebi türlerde olaya hazırlık için kişi veya mekân tasvirlerinin ön planda olduğu durağan yapıli giriş bölümleri Çehov’un bazı kısa öykülerinde hiç bulunmazken bazılarında da rahat ve doğal bir geçiş amaçlanarak beklenmedik ve dinamik bir yapı gösterir. Yazarın kısa öykülerinde gelişme bölümü de diğer öykü örneklerinden farklıdır. Çehov çoğu zaman öykü konularını bir olay yerine durum ve kesitten seçtiği için gelişme bölümlerinde gerilim ve zirve noktası gibi unsurlardan faydalanmaz. Öykülerinde en çok gelişme bölümlerinde zorlandığını itiraf eden yazar açıkça belli olmayan kısa gelişme bölümleri kaleme alır; gelişme bölümünün hiç bulunmadığı, giriş bölümünden direkt sonuç bölümüne atlayan öyküleri de vardır (Zafer, 2002, s. 52).

Çehov ile düzenli olay örgüsü bozulan kısa öykü türü modernizmin etkisi altına girdikten sonra en çok giriş ve sonuç bölümleri üzerinde değişiklik meydana gelir. Geleneksel öykü metinlerinin girişinde, antik Yunan retoriğinde ‘procatasceue/ ön hazırlık’ terimiyle ifade edilen bir açıklamaya yer verilir; öykünün zaman ve mekân unsurlarıyla ilgili bilgi verilir, öykü kahramanları tanıtılır veya olay örgüsünün başladığı andan öncesi özetlenir.

Modern anlatılarda ise çoğu zaman ön hazırlığın yapılmadığı medias in res/ şeylerin ortası’ ile başlar; olay örgüsünün ortasından başlayan modern anlatıda giriş bölümü kullanılmaz. Bu iki uç noktada gelişen kısa öykü türünde çok çeşitli anlatı teknikleri kullanılır. Bonheim 600 kısa öykü ile 300 roman incelediği kapsamlı çalışmasında kısa öykü başlangıçlarının romana kıyasla daha önemli işlevleri olduğunu tespit etmiştir (Bonheim, 1982, s.91). Sınırlı hacimli kısa öykünün başlangıç paragrafları romandan

daha kısa olmasına rağmen gelişme ve sonuç bölümlerinin gidişatı ile öykünün uyandıracak etkisi belirlemeye katkı sağlar. ‘Medias in res’ tekniğiyle giriş bölümünün kullanılmadığı, açıklama yerine çoğu zaman konuşma ve aktarımla açılan pek çok kısa öykü örneği vardır.

Modern kısa öykü türünün en çok değişime uğrayan olay örgüsü bölümü ise sonuçtur. Geleneksel öykü metinlerinde sıklıkla kullanılan okuyucuyu şaşırtmayı amaçlayan keskin bitişli kapalı sonlar yerine belirsizliğin yüksek olduğu açık uçlu sonlara bırakır; modern öykülerinin çoğunda belirsiz ve açık uçlu olmakla birlikte bir sonuç bölümü mevcutken bir kısmında sonuç bölümüne hiç yer verilmeyip aniden bitirildiği gözlemlenir. Çehov’da ilk örneklerini gördüğümüz olay örgüsü kırılması 20.yüzyılın modern yazarlarıyla birlikte modern kısa öykü türünün temel biçimleri arasında sayılır ancak geleneksel olay örgüsü yapısına alışkın olan okuyucunun böyle bir biçimi kabullenmesi uzun zaman alır. Okuyucu düzenli giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden meydana gelmeyen ve belirli bir olay anlatmayan yeni kısa öykü yapısını şaşkınlıkla karşılar;

(...) Çehov başı ve sonu ortadan kaldırıp bizi sözde bir orta eylemle baş başa bıraktığında, bu eleştirel okuyucunun gözünde başka bir canavar yarattı - hiçbir yerde başlamayan ve hiçbir yere gitmeyen olay örgüsü olmayan öykü (Gullason, 1964, s.21).

Kısa öykü özellikle genç okuyucular tarafından hiçbir şey anlatmadığı, bir anda bittiği ve eksik kaldığı gerekçesiyle eleştirilir. Okuyucunun yanı sıra geleneklerine bağlı eleştirmen ve yazarlar da benzer görüşlere sahiptir; biçim ve içeriğinin alışıldık yapıdan farklı olması, kısa öyküyü bir anlatı yapısından yoksun olduğu ve gerçek bir öykü olmadığı suçlamalarına maruz bırakır. Modern kısa öykünün olay örgüsü olmadığı suçlamalarına karşılık pek çok eleştirmen ve yazar kaleme aldıkları çalışmalarla savunmaya geçer; A.L. Bader’in 1945 yılında yayımladığı “The Structure of the Modern Short Story/ Modern Kısa Öykü Yapısı” başlıklı makalesi bütünüyle bu suçlamalara odaklanır. Geleneksel olay örgüsüne sahip dramatik yapıli öykülerde, okuyucuya sıralı bir eylem çizgisi sunulur; merak ve gerilim duygusuyla öyküye devam eden okuyucu öyküyü bitirdiğinde çözüme de ulaşmış olur. Modern kısa öykü ise geleneksel olay örgüsü çizgisinden farklı bir yapıya sahip olduğu için olay örgüsü olarak nitelendirilir.

Modern yazar olay örgüsünden değil geleneksel olay örgüsü çizgisinden kopmayı arzular; Sherswood Anderson ve Bonaro Overstreet kaleme aldıkları yazılarda geleneksel olay örgüsünü gerçeklikten uzak, yapay ve basmakalıp olarak nitelerken bireyi ve bireyin yaşamını yok saymasını eleştirir. Hemingway, Steinbeck ve Faulkner gibi yazarları etkileyen Anderson, Amerikan öykücülüğünde egemenlik kuran ahlaki değer taşımayı ve iyi vatandaşlar yaratmayı amaç edinen olay örgüsü yapısına karşı çıkar. Yazar ‘poison plot/ zehirli olay örgüsü’ terimini kullandığı yazısında olay örgüsü kavramının öykü türünü uzun yıllar boyunca zehirlediğini dile getirir. Anderson’a göre olay örgüsü yapısında olayın ön planda tutulması insanın göz ardı edilmesine yol açar. Günlük yaşamda düzenli bir olay örgüsü yapısı bulunmaması kısa öykü metinlerinin gerçekliğine de zarar verir (1924, s. 352-353).

Amerikalı şair ve yazar Overstreet de “Little Story, What Now?” (1941) başlıklı yazısında olay örgüsü ile gerçeklik arasındaki ilişkiden söz açmıştır. Overstreet’e göre 19.yüzyılda başarılı bir olay örgüsü ustası olan öykü yazarı 20.yüzyılda insan yaşamının düzenli bir olay çizgisinden meydana gelmediğinin bilincine vararak olay örgüsü kavramına isyan eder. Olay örgüsüne değil olay örgüsünü kötüye kullanmaya karşı çıkan modern kısa öykü yazarları alışıldık tekniklerden koparak yeni ve modern tekniklere yönelir; ima etmeyi doğrudan söylemeye tercih eden yazar kişi, zaman ve mekân unsurlarında sıkıştırma yaparak olay örgüsünü karmaşıklştırmayı değil sınırlamayı seçer (Bader, 1945, s.86-88).

Modern kısa öykü yazarının kullandığı ima etmek, hissettirmek, sınırlamak ve sıkıştırmak gibi modern teknikler, geleneksel öyküye alışan eleştirmen ve okuyucuya olay örgüsünün bulunmadığı hissini verir. Oysa modern kısa öykü türünde düzenli olmamakla birlikte bir olay örgüsü yapısı daima vardır. Yivli geleneksel öykü ile modern kısa öykü türlerinin olay örgülerindeki farkı şöyle dile getirir; “*Modern öyküyü geleneksel olandan ayırırsa bilim çağının etkisiyle olayların düzenlenişinde/ olay örgüleştirmede görülen yeniliktir*” (2019, s.12)

Modern yazarı ile geleneksel yazarın bakış açıları birbirinden çok farklıdır; geleneksel öykü yazarının hiçbir şey bulamadığı kısa bir andan modern öykü yazarı birkaç metin yaratabilme gücüne sahiptir. Modern kısa öykü yazarının olay yerine küçük anlara

yoğunlaşması, düzenli bir vaka çizgisi takip etme zorunluluğunu ortadan kaldırarak olay örgüsünü kırar. Modern kısa öyküde giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden birini veya ikisini ortadan kaldırılabilir kadar özgürdür;

“O garantili serim – düğüm – çözüm’den arınmıştır öncelikle. Bir olay başlayıp, gelişip, kriz noktalarını atıp bitmeye, sona yönelmez. Kısa öykünün ne öyle el çabukluğuyla saptanıveren bir baş, ne öyle beklendiği gibi bitiveren bir sonu vardır” (Ayvaz, 1996, s. 68)⁶⁴

Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi ile Servet-i Fünun Dönemi’nde oldukça sınırlı şekilde karşılaştığımız kısa öykü türünün olay örgüsünde kırılma ölçütünün yaygın örnekleri Atatürk döneminde Memduh Şevket aracılığıyla verilir. Sait Faik ile 1950 kuşağı öykücülerinin kısa öyküleri ise olay örgüsünde kırılmanın bir teknik olarak benimsendiğinin göstergesidir. Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* başlıklı eseri edebi modernizmden izler taşıdığı için ilk modern kısa öykü kitabımız olarak kabul edilmesine rağmen olay örgüsü konusunda geleneksel yapısını sürdürür. *Küçük Şeyler*’deki öykülerin tamamı olmasa da çoğunda olay örgüsünde kırılma gözlemlenmez. Sami Paşazade Sezai’nin “Hiç” öyküsü düzenli vaka kuruluşuyla giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahiptir; giriş bölümünde başkişi olan genç tanıtılır, gelişme bölümünde gencin kurduğu hayallere yer verilir, sonuç bölümünde hayal kurmasını sağlayacak tebessümün gerçek sebebinin ortaya çıkar.

Sezai’nin . *Küçük Şeyler* kitabındaki “Kediler” öyküsü yazıldığı dönemin çok ötesinde modern tekniklerle kurulan bir kısa öyküdür. Bir mekân veya kişi tasvirinden oluşan geleneksel öykü anlayışının aksine “Kediler” öyküsü bir diyalogla başladığı için dikkatleri üzerine çeker. Ne *Küçük Şeyler* kitabındaki diğer öykülerde ne de öykünün kaleme alındığı Tanzimat Dönemi’nde diyalogla başlayan bir öyküye rastlanmamıştır. “Kediler” öyküsünü başlatan “-Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler? - Kediler!” (Sezai, 1981, s.8) diyalogun olay örgüsünün giriş bölümüne değil gelişme bölümüne ait olması ise asıl üzerinde durulması gereken noktadır.

⁶⁴ Ayvaz’ın “Öyküden Kısa Öyküye” başlıklı yazısı *Adam Öykü* dergisinde (1996) yayımlandıktan sonra Feridun Andaç editörlüğünde basılan *Öykücünün Kitabı* (1999) başlıklı çalışmaya dahil edilmiştir.

Sezai etkileyici bir tartışma diyaloguyla başlattığı öyküsünde kocanın içinde bulunduğu ruh hali ile evliliğiyle ilgili tasvir ve yorumlarda bulunduktan sonra geri dönüş tekniğinden faydalanarak düzensiz vaka kuruluşuna yönelir; kahvaltı yapma isteği kedilerin yaramazlıkları yüzünden engellenen koca şikâyet için kaymakama gider ancak bir sonuç alamaz. Hanımının tebessümle kediler yerine erkekleri sevmiş olsaydı daha kötü olacağını söylemesi üzerine teskin edilen koca yatağına yattığında, bir kedi tarafından tırmalanınca sabrı taşarak evi terk etmeye karar verir ve hanımına kedileri mi kendisini mi tercih ettiği sorusunu sorar. Olay örgüsüne göre öykünün başlangıcında yer alan diyalog asıl olarak burada gelişme bölümünde gerilimin zirve noktasında gerçekleşir. Yazar öyküsünde olay örgüsünü kırarak gelişme bölümündeki diyalogu başlangıç bölümünde yer verir. Öykünün sonraki kısımları geleneksel olay örgüsü yapısına bağlıdır; hanımı kedileri seçen koca önce evi terk eder, yiyecek yemeği ve kalacak yeri olmadığı için evine geri dönmek zorunda kalır.

Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabından etkilenecek kısa öyküye yönelen Halit Ziya Uşaklıgil'in bütün kısa öyküleri klasik vaka çizgisini izler; giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden bir bölümün eksik olduğu öykü yoktur. Her öykünün başlangıç noktasını oluşturan bir giriş bölümü ile sonlanmasını sağlayan bir sonuç bölümü vardır. Öykülerde gelişme bölümü de bulunmakla birlikte gelişmenin yapısı seçilen konuya göre değişkenlik gösterir; konusu olaya dayalı öykülerde gerilim ve çatışmalar bulunurken, konusu durum ile ana dayalı öykülerde psikolojik tahliller öne çıkar.

Halit Ziya'nın “Haber-i Meş'um” adlı öyküsünde klasik bir vaka çizgisi karşımıza çıkar; öykünün giriş bölümünde kendisine gelen telgrafi açmak istememesiyle öyküye giriş yapar; telgrafta hastalandığı için Rodos'a giden eşinin ölüm haberinin geldiğini düşünür. Anlatıcı öykünün gelişme bölümünde yirmi yıllık evliliğinden ve eşinin kendisine nasıl hizmet ettiğinden bahsettikten sonra eşinin kıskançlığından yola çıkıp çevresinde beğendiği kadınlar üzerinde durur. Öykünün sonuç bölümü anlatıcının telgrafi açıp eşinin sağlığına kavuşup eve geri dönme haberini okumasıyla sona erer. Öykü klasik vaka çizgisine sahip olmakla birlikte konu ve konunun işlenişiyle geleneksel öyküden uzaklaşarak modern öyküye yaklaşır. Öykü modern bir teknik olan monolog tekniğiyle yazılmıştır; öyküde olaylar, gerilim ve çatışmalar bulunmaz, vaka çizgisi durağandır.

Modern kısa öykülerde sıklıkla gördüğümüz olay örgüsünde kırılma ölçütü Halit Ziya'nın giriş – gelişme – sonuç bölümlü kısa öykülerinde görülmez.

Halit Ziya'nın “Tramvayda Gelirken” adlı öyküsünde de klasik vaka çizgisi söz konusudur. Öykünün olay örgüsü dinamik ve hareketli olmakla birlikte düzenlidir. Öykünün giriş bölümünde konu açıkça ortaya koyulur. Anlatıcı yazar öykünün henüz ilk cümlesinde tramvay arabası ile yaşamı birbirine benzeterek öyküsünü başlatır; “*Evet, bir tramvay öyküsü: Sonsuza değin sürecek öykü. Zaten yaşamak da bir tramvay arabası değil mi?*” (Uşaklıgil, 1987, s.147). Yazarın herhangi bir tasvire girişmeden konuyu direkt vermesi kısa öykü türünün ayrıntılara ve gereksiz sözcüklere tahammül edemediğinin de göstergesidir.

Öykünün gelişme bölümü anlatıcı yazarın tramvay arabasına binışıyle hareketlenir. Anlatıcı giriş bölümde öne sürdüğü fikri gelişme bölümünde örneklendirmek isteyip yolcularla yaşamın hakikatleri arasında benzerlik kurar. Gelişme bölümü devingen yapısına rağmen küçük bir eylemi ele alır; gözle görülür tek olay anlatıcının tramvaya binmesidir. Anlatıcı yazar tramvayda herhangi bir eylemde bulunmayıp yalnızca gözlem yapar. Gelişme bölümü anlatıcı yazarın istediği durağa gelerek tramvaydan inmesiyle sona erer ve sonuç bölümü başlar. Anlatıcı yazar bir paragraf olan sonuç bölümünde âdetâ ana fikri sunup öyküyü bitirir. “Tramvayda Gelirken” öyküsü düzenli bir giriş – gelişme – sonuç bölümlerini sahip olduğu için olay örgüsü yapısında herhangi bir kırılma söz konusu değildir.

Sami Paşazade Sezai ile Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde sınırlı olan modern etki Ömer Seyfettin'le birlikte artış gösterir. Modern bir kısa öykü yazarı olan Ömer Seyfettin'deki modern etkinin kaynaklarının temelinde Maupassant vardır. Yayımladığı kısa öykü örnekleriyle romanın egemenliğine son verdiren yazarlardan biri olan Maupassant, Ömer Seyfettin üzerinde derin etkiler bırakmıştır; Maupassant etkisi Ömer Seyfettin'de özellikle öykülerin kuruluş yapılarında karşımıza çıkar. Ömer Seyfettin ve Maupassant'ın öykü teknikleri ve olayları sunuş şekilleri benzerdir; her iki yazar da okuyucuyu bilgilendirme ve yönlendirme amacı gütmekte ancak toplumsal gerçekleri olduğu gibi değil yeniden kurgulayarak ele almaktadır. Her iki yazar da kısa öykü türünü tercih ederek

biçim ve içeriği dengeler; sınırlı sözcük sayısı ile sıkıştırılmış bir kişi, zaman ve mekân unsurları kullanır.

Ömer Seyfettin ve Maupassant arasındaki en önemli ortaklık öykülerin kuruluş şekilleridir. Maupassant’da olduğu gibi Ömer Seyfettin’de klasik vaka çizgisi belirgindir; öykü kuruluşunda giriş – gelişme – sonuç bölümlerine önem verir. Ömer Seyfettin’in öykülerinin giriş bölümünde öyküdeki temel kişiler ve olay mekânı sunulur. İlk paragrafta çoğu zaman anlatılacak olayın kısa özeti yer alır. Tartışma bölümünde öykü kişilerinin iç ve dış çatışmaları gösterilir. Yazar öykü kişileri aracılığıyla kurduğu cümleleri okuyucunun onaylamasını ister. Zirve bölümünde, tartışma bölümündeki çatışma ve gerilim doruğa ulaşır, gizemler açığa çıkar. Çözüm bölümünde ise öykü kimi zaman sonuçlanırken kimi zaman belirsiz bırakılır (Kızılçim, 2008, s. 220-222).

Ömer Seyfettin’in öykülerinin bir kısmı tırat ve öğreticilikle yüklüken bir kısmı da masal veya romans havasında ilerler. Boynukara, Ömer Seyfettin’in öykülerini olay örgüsü yapısında kullanılan giriş ve bitişlere göre inceledikten sonra iki farklı giriş biçimi saptar; yazarın geleneksel çizgiyi sürdüren öykülerinin girişinde açıklama verilerek çatışmaya hazırlık yapılırken ‘in medias res’ yöntemiyle kurulan öyküleri giriş olmadan diyalog, düşünce veya eylemle başlar. Ömer Seyfettin’in öykülerinin sonuç bölümü ise büyük oranda masal türünde olduğu gibi kapalı sonla biterken sınırlı birkaç öyküsünde açık son kullanıldığı görülür (Boynukara, 2006, s. 68-69). Yazarın kaleme aldığı 100’den fazla öykünün çoğu düzenli giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden oluşurken giriş kullanmayıp gelişme bölümüyle başlayan öyküleri de vardır.

“Apandisit” öyküsü klasik vaka çizgisine sahiptir; öykünün giriş bölümü anlatıcı başkişinin hoşaf yerken erik çekirdeklerinden birini yutmasıyla başlar. Giriş bölümünde kişiye veya mekâna dair herhangi bir tasvir yapılmayıp direkt bir olayla başlanması, yazarın kısa öykü ölçütlerine uygun olarak laf kalabalığına girmeden az sözcük kullanma isteğinden kaynaklanır. Öykünün gelişme bölümünde anlatıcı başkişinin evhamlarına şahit oluruz. Gelişme bölümü başkişi “*hain çekirdek*” (Ömer Seyfettin, 1999a, s.76) olarak nitelediği meyve çekirdeğinin kendisini hasta edeceği, hatta ölümüne sebep olacağıyla ilgili endişelenmesi, kasığının ağrması, ağrısının teşhis ettirip ameliyat olmak

için doktor arkadaşının yanına gitmesi ve doktoru restoranda kiraz yerken çekirdeklerini çıkarmadığı görmesinden oluşur. Sonuç bölümü ise başkişinin doktorla konuşarak meyve çekirdeği ile apandisit arasında hiçbir bağ olmadığını öğrendikten sonra ağrısının geçmesinden ibarettir.

Ömer Seyfettin, öykülerinin pek çoğunda olduğu gibi “Nişanlılar” öyküsünde de klasik vaka çizgisini uygular. Olay örgüsünde herhangi bir kırılma yaşanmayan öykü düzenli bir giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahiptir. “Nişanlılar” öyküsünün giriş bölümü anlatıcı başkişinin aşk ve evlilik hakkındaki düşünceleriyle başlar; anlatıcı başkişi daha önce hiç âşık olmamakla birlikte aşkın varlığına inanmaktadır. Anlatıcı başkişinin âşık olmama sebepleri arasında, ruhunda ilahi ateş bulunmama ile genç yaşında pozitif bilimlerle ilgilenmeyi göstermesi Ömer Seyfettin’in kişisel yaşamıyla benzeşmektedir (Nemrutlu, 2012, s.45).

Şiir yazar ve çeşitli aşk romanları okuyan anlatıcı başkişinin kendisi de bir aşk romanı yazmak ister; ilk kez on beş yıl önce gördüğü çiftin yıllar boyunca ayrılmamasını evliliğin aşka mezar olmadığını kanıtlayan bir örnek olarak değerlendirir. Yalnızca düşüncelerden oluşan giriş bölümünde herhangi bir eylem söz konusu değildir. “Apandisit” öyküsünde olaylar zinciri ilk cümlede başlarken “Nişanlılar”da giriş bölümü ana olaya hazırlık şeklinde kurulur.

Öykünün gelişme bölümünde anlatıcı başkişi ile arkadaşı yemekte konuşurken şarabı fazla kaçırarak sarhoş olur, sarhoşluklarının dağılması için dışarı çıkıp yürümeye başlar. İki arkadaş yürürken yine aynı çifti görür. Anlatıcı başkişi, çiftin evliliklerine rağmen aşklarından bir şey kaybetmediklerinden bahseder. Camsap ise çifti tanıdığı söyleyip aslında evli olmadıklarını, erkeğin paraya kavuşmak için kızın babasının ölümünü beklediğini anlatır. Öykünün sonuç bölümünde anlatıcı duyduğu gerçekler karşısında hayal kırıklığı yaşayarak eve geri dönmek ister ve yol boyunca aşk duygusunu sorgular.

Modern kısa öykünün en önemli ölçütü olan olay örgüsünde kırılmanın Türk öyküsünde gözlemlenmesi için uzun yıllar geçmesi gerekir. Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya ve Ömer Seyfettin öykülerinde düzenli giriş – gelişme – sonuç bölümlerinden oluşan klasik olay

çizgisi ancak 1920'lerden sonra Memduh Şevket Esendal ile birlikte değişmeye başlar. Memduh Şevket modern Türk öykücülüğünde yeni bir merhaledir. İleri, Memduh Şevket'i "*Türkiye'de çağcıl öykücünün kurucusu*" olarak tanımlar. Esendal'ı önceki öykücülerden yenilikçi kılan özelliklerin başında, Maupassant ile gelişerek Ömer Seyfettin ile edebiyatımıza yerleşen giriş – gelişme – sonuç bölümlü olay öykücülüğünün onunla birlikte geçerliliğini etkisini kaybetmiş olması gelir (İleri, 2018, s.11).

Türk öykücülüğünde ilk kez Memduh Şevket ile klasik vaka çizgisinde kırılma görülmesi onu modern kısa öykünün dünyadaki ilk temsilcilerinden Çehov'a yaklaştırır. Memduh Şevket hakkında kaleme alınan bütün çalışmalarda olay yerine durum ve anlara odaklanması, giriş – gelişme – sonuç çizgisini takip etmemesi ve keskin bitişli kapalı sonlar yerine açık sonlara yer vermesi gibi özellikleriyle Çehov'dan etkilendiğini belirtir. Kaynaklar, yazarın 12 Ağustos 1920 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğiyle Azerbaycan'a Bakü temsilciliğine görevlendirmesinde Rusça öğrenerek Çehov'u tanıdığı konusunda birleşirken Türinay'a göre Sait Faik'ten çok önce vakanın önemini kırarak diyaloglara yönelen Memduh Şevket ile Çehov arasında ilgi kurulması zordur.

Esendal'ın klasik vaka çizgisinin bulunmadığı durum öyküleri kaleme aldığı 1920'lerde Çehov'u tanınması mümkün değildir çünkü o yıllarda Türkiye'de Tolstoy bilinir ancak Çehov tanınmaz. Esendal Rusçayı da Rusya'da bulunduğu 1932 – 1928 yılları arasında öğrendiği için Çehov'u orijinal dilinden de okumuş olamaz (Akt. Çetişli, 1989, s.71). Memduh Şevket, Çehov ile benzer öykü tekniği kullanmasına rağmen karamsar acı eleştirel gerçeklik yerine iyimser bakış açısına sahip olmasıyla ondan ayrılır. Memduh Şevket'da Çehov'dan başka Sovyet yazar Mihail Zoşçenko'dan da etkiler bulunmaktadır (Beyaz, 2018, s.135).

Memduh Şevket 1920'ye kadar kaleme aldığı ilk dönem öykülerde klasik vaka çizgisi kullanırken 1920'den sonraki öykülerinde kimi zaman giriş veya gelişme bölümlerini, kimi zaman da sonuç bölümünü çıkararak veya bu bölümleri farklılaştırarak düzenli vaka çizgisini değiştirir. Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya ve Ömer Seyfettin'in öykülerinde görülmeyen olay örgüsünde kırılma ölçütü Memduh Şevket ile karşımıza çıkar. Yazarın

da özellikle diyalog üzerine kurduğu öykülerinde, günlük hayattaki konuşmalara benzer şekilde sıralı bir giriş – gelişme – sonuç bölümleri bulunmaz.

Memduh Şevket, giriş ve sonuç bölümleri kullanmadığı öyküleriyle kısa öykü türünün olay örgüsünde kırılma ölçütünü sağlayan ilk örneklerini vermiştir. Olay örgüsünde kırılma ölçütünün özellikle geleneksel çizgiden uzaklaşarak modern çizgiye yaklaşan öykülerde karşımıza çıktığı düşünüldüğünde, Memduh Şevket’in ilk modern kısa öykü yazarımız, onun kimi öykülerinin de ilk modern kısa öykü örneklerinden olduğu tespitini yapabiliriz. Özata Dirlikyapan, Türk öyküsündeki modern kırılmayla ilgili çalışmasında modern öykünün gelişmesine zemin hazırlayan en önemli yazar olarak Memduh Şevket’i gösterir. Sait Faik, modern kısa öyküde Memduh Şevket’in açtığı yol geliştirmiştir (Özata Dirlikyapan, 2023, s.262).

“Mebus Olursa” başlıklı kısa öykü, Memduh Şevket’in Türk öyküsüne getirdiği yeniliği göstermesi açısından önemlidir. “Mebus Olursa” öyküsü hem tekniği hem de içeriğiyle başarılı bir modern kısa öykü örneği oluşturur. Akıp giden günlük hayat içinde yalnızca kısa bir konuşma kesitinin sunulduğu öyküde herhangi bir olay bulunmadığı gibi giriş ve sonuç bölümleri de yer almaz. Bir çayhanedeki konuşmalardan ibaret olan öykü yalnızca gelişme bölümünden meydana gelmiştir. “Mebus Olursa” öyküsünün ilk cümlesi, diğer öykülerden oldukça farklıdır;

Çayhanenin penceresi önünde oturup deminden beri gelip geçeni seyrediyor görünen ve söze karışmıyan Mustafa Hilmi birdenbire dönerek:

-Pekâlâ, dedi. Sen mebus olursan ne yapacaksın? Bir de onu söyle bakalım

-Ben mi?

-Sen ya!

-Mebus olayım da görürsün. (Esendal, 1965, s. 18).

“Mebus Olursa”, öykü kişilerinden biri olan Mustafa Hilmi Bey’in durumuyla ilgili verilen bir cümlelik kısa bilgiden sonra konuşmasıyla başlar. Geleneksel yazarlar, klasik vaka çizgisine sahip öykülerinin ilk cümlelerinde ayrıntılı mekân ve kişi tasvirleriyle birlikte sohbetin başlangıç anına yer verirken Memduh Şevket gibi modern yazarlar herhangi bir tasvir yapmayıp öykülerini sohbetin ortasından başlatır. Memduh Şevket öyküsünün ilk cümlesinde kullandığı “*deminden beri*” ve “*söze karışmıyan*” söz gruplarından, hiçbir tasvirin yapılmadığı bir çayhanedeki bir sohbetin önceden başladığı

ve bir süreden beri devam etmekte olduğu izlenimi kazanır. Giriş bölümü verilmeyen öykünün Mustafa Hilmi Bey ile Sabri Bey'in atışmasıyla gelişme bölümü başlar.

Yazar gelişme bölümünde çayhanede oturan insanlar arasında, mebusluk hayalini kimseye söyleyemeyenler olduğu gibi mebusluk talepnameini henüz yeni göndermiş olan bir adamdan da bahsettikten sonra başta Sabri Bey ile çayhanedekilerin konuşmasını sunar; Sabri Bey mebus olunca memurîn nizamnamesi yapmak ister ancak çayhanedeki kişiler onun fikrini çürütecek argümanlar sunar. Konu mebusluktan bakan olmaya geçilir. Mustafa Hilmi Bey, Sabri Bey'e maliye bakanı olursa yapması gerekenleri sıralar. Sabri Bey konuşmalardan sıkılınca eğlenmek için sarıklı bir hocaya mebus olunca ne yapacağını sorar ve hocanın önceki mecliste mebusluk yaptığını öğrenir. Öykü bu şekilde biter. Giriş bölümünün bulunmadığı öyküde sonuç bölümü de yer almaz; devam edecekmiş gibi görünürken birdenbire son bulur. Giriş ve sonuç bölümleri olmadığı için klasik vaka çizgisinden uzaklaşan öykünün gelişme bölümü de geleneksel öykülerden farklıdır; gelişme bölümünde entrika, gerilim veya bir düğümle karşılaşmayız, okuyucunun merak duygusunu etkileyecek hiçbir gizem sunulmamaktadır.

Memduh Şevket'in "Gençlik" başlıklı öyküsü, giriş – gelişme – sonuç yapısı korunan ancak içeriği değişen öyküleri arasındadır. "Gençlik" öyküsünde ilgili bölümleri düzenli bir sıra takip etmekle birlikte klasik bir vaka çizgisine sahip değildir. Klasik vaka çizgilerin giriş bölümü çoğu zaman mekân veya kişi tasviri ile başlarken "Gençlik" öyküsünün girişinde olay zamanındaki genel durum gösterilir: "*Sıcak yaz günü, evde kim varsa, küçük büyük, çoluk çocuk, toplandılar, öğle yemeğini yediler, sonra da her biri bir yana çekildiler. Şehre incekler, giyindiler gittiler*" (Esendal, 1965, s.95).

Klasik vaka çizgisinin gelişme bölümünde düğüm oluşmasını sağlayan merak ve gerilim unsuru "Gençlik" öyküsünde bulunmamaktadır. Öykünün gelişme bölümünde başkışı Hayriye Hanım yastık bularak kocasının başına koyabilmek için uğraşır ancak onun bu uğraşı okuyucu açısından bir merak veya gerilime neden olmaz çünkü hem olay merak uyandıracak kadar büyük bir eylem değildir hem de yazar olayı merak uyandırmak için değil yalnızca kadının kocasına karşı hissettiği sevgiyi göstermek için kurgulamıştır.

Öykünün gelişme bölümünde bir düğüm oluşmadığı için sonuçta da şaşırtıcı ve dikkat çekici bir çözüm yer almaz; Hayriye Hanım yastığı bulup kocasının kafasına koyup koymama konusunda kararsızlık yaşarken kocası uyanır. Öykünün sonuç bölümünün kocanın başını Hayriye'nin dizine koyma isteğiyle tamamlanması Hayriye Hanım'ın hissettiği sevginin tek taraflı olmadığını, kocanın da karısına sevgi beslediğinin gösterir. Çehov ile modern kısa öykü ölçütlerine dahil olan olay örgüsünde kırılma, Türk öyküsünde ilk olarak Memduh Şevket aracılığıyla karşımıza çıkar. Yazarın “Gençlik” öyküsünde ise giriş – gelişme – sonuç bölümleri korunmakla birlikte içeriklerinin klasik çizgiden uzaklaşmıştır.

Türk öyküsünde ilk olarak Memduh Şevket'in öykülerinde görülmeye başlayan olay örgüsünde kırılma ölçütü Sait Faik Abasıyanık ve onun etkisinde gelişen 1950 kuşağı öykücülerıyla yaygınlık kazanır. Sait Faik ilk öykülerinde koruduğu giriş – gelişme – sonuç bölümlü düzenli klasik vaka çizgisini son öykülerinde kırarak değiştirir. Yazarın son dönem öykülerinin çoğunda belirgin bir olay olmadığı gibi düzenli bir vaka çizgisi de görülmez.

Sait Faik yirmi beş yıllık yazın yaşamında iki yüz altı öykü kaleme almıştır; şiir ve roman türünde de ürünler vermiş olmakla birlikte hayatını bütünüyle öyküye adanmış olduğunu söyleyebiliriz. Sait Faik'in öykülerinin bir kısmı çeşitli gözlemlerden oluşurken bir kısmı da an içindeki duygu hallerini sunar. Yazar özellikle *Lüzumsuz Adam* kitabıyla birlikte öykülerinde kısa anlar içindeki ruh hallerini yansıtmaya yönelir. Ben öznesinin çeşitli ruh halleri ile çevresiyle ilişkilerinin sunulduğu, iç çatışmaların yaşandığı öykülerde herhangi bir olay gerçekleşmediği için düzenli vaka çizgisi de görülmez, anlık ruh halleri giriş veya gelişme bölümünde verilirken sonuç bölümü çoğu zaman bulunmaz (Kavaz, 1990, s.197).

Sait Faik'in öykülerinde, kısa öykü türünün örnek metinlerinde de olduğu gibi olay örgüsünün girift ve karışık olmadığı gözlemlenir. Yazarın öykülerinin yarısından fazlası tek bir vaka zincirinden oluşurken az sayıda öyküsünde ikiden fazla veya iç içe geçmiş vaka zinciri görülür. “Bacakları Olsaydı” başlıklı öyküsü yazarın *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan tek bir vaka zincirinden ibaret olan öykülerinden biridir. Öykü kısa bir anda gerçekleşen gözlemden oluşmakla birlikte düzenli bir vaka çizgisine sahiptir, olay

örgüsünde kırılma yaşanmaz. Sait Faik'in mekân tasvirleriyle başladığı öykülerinden biri olan “Bacakları Olsaydı” öyküsünün giriş bölümünde anlatıcı yazar Yüksekaldırım yokuşunun kendisi için ifade ettiği anlamdan bahsettikten sonra mekân tasvirine girer. İki paragraftan oluşan girişte öykü mekânıyla ilgili çeşitli açıklamalar vardır.

Öykünün gelişme bölümü “*Yokuşun tam ortasında oturmuştu. Bacağını çıkarıp arkasına koymuştu*” (Abasıyanık, 1948, s.78-79) cümlesiyle başlar. Anlatıcı yazar gelişme bölümünde öykünün ikinci kişisi olan dilenciye dair önce kısaca gözlemlerini aktarır, sonra dilencinin bacağı olsaydı neler yapacağıyla ilgili hayal kurar. “Bacakları Olsaydı” gözlem ve hayallerden oluştuğu için gelişme bölümde çözülmesi gereken bir düğüm veya okuyucunun merak unsurunu tetikleyen gizemli bir sır söz konusu değildir ancak anlatıcı yazarın kurduğu hayallerle bir gerilim oluşur. Öykünün sonuç bölümü ise kişi kadrosuna dahil olan boyacının dilenci hakkındaki gerçekleri söylemesiyle anlatıcı yazarın kurduğu hayallerin yanlış olduğu ortaya çıkar.

“Bacakları Olsaydı” öyküsünün gelişme bölümünde hayaller aracılığıyla sağlanan gerilim noktasının sonuç bölümünde gerçeklerin öğrenilmesiyle çözüme ulaşmış olması öykünün gözleme dayalı olmasına rağmen klasik vaka çizgisini koruduğunu gösterir. Öyküdeki gerilim, anlatıcı yazarın dolaylı bakış açısıyla gerçekliği kavrama düzeyiyle ilişkilidir; anlatıcı yazarın iyi niyetiyle dilencinin yaşamını bilgi sahibi olmadan yalnızca gözlemlerine dayanarak kurgulaması ile dilencinin gerçek yaşamı birbiriyle çatışır. Anlatıcı yazarın kendisiyle ilgili neredeyse hiç bilgi vermemesine rağmen dilenciyle ilgili kurguladıkları aslında kişisel zihinsel dünyasını aydınlatmamıza yardımcı olur (Aslan, 2007, s.119). Hayal ve gerçek çatışmasını gözlem ve hayaller aracılığıyla anlatan “Bacakları Olsaydı” öyküsü, modern kısa öykü türünün olay örgüsünde kırılma ölçütünü sağlamamaktadır. Öykü içeriğiyle geleneksel öykülerden farklı olmakla birlikte düzenli bir olay örgüsüne sahiptir.

Lüzumsuz Adam ile geleneksel olay örgüsü çizgisinden uzaklaşan Sait Faik *Alemdağda Var Bir Yılan* başlıklı öykü kitabıyla bütünüyle yeni ve modern bir olay örgüsüne yönelir. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki gerçeküstü unsurlarla iç içe olan öykülerin duygu ve izlenimler çevresinde kurulduğu gözlemlenir. Yalnızlık ve ölüm temalı öykülerde

belirli bir olay bulunmadığı için olay örgüsü yapısında düzenli bir giriş – gelişme – sonuç çizgisi aranmaz. Öykülerinin dilinin serbest çağrışım, alegori, imge ve sapma gibi özelliklere sahip olması olay örgülerine belirsizliğe sürükler (Kurt, 2011, s. 1466).

Alemdağda Var Bir Yılan kitabında “Melâhat Heykeli”, “Rıza Milyon-er” ve “Bir Hastalık” gibi geleneksel öykü çizgisini sürdüren öyküler olduğu gibi “Yalnızlığın Yarattı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan” ve “Yılan Uykusu” gibi herhangi bir olay örgüsü çizgisi takip etmeyerek soyuta, düşselliğe ve gerçeküstücülüğe kaçan öyküler de vardır. Sait Faik gerçeklikten uzaklaşan bu öykülerinin uydurma olduğunu okuyucunun bilmesini isteyerek düzenli olay örgüsü yapısını kırar; “*Kimi şeylerin uydurma hikâyelerle daha rahat, daha kolay söylenebileceğinin bilincinde; başı, ortası, sonu olan, olay örgüsü olan hikâyeyi çok önceleri bırakmıştı; şimdi, bir hikâye vardır hikâyeden dışarı*” (Fethi Naci, 2008, s. 62).

Sait Faik’in gözleme dayalı düzenli tek bir olay örgüsü zincirinden ibaret olan öyküleri olduğu gibi iç içe geçmiş olaylar zincirinden oluşarak düzensiz bir olay örgüsü çizgisi izleyen öyküleri de vardır. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsünde anlatıcı başkişinin yaşamındaki bir tezahür karşılaştığı kişilerin yaşamlarına ait olay zinciriyle birleştirilerek sunulmuştur (Kavaz, 1990, s. 211). “Öyle Bir Hikâye” öyküsünün ana çekirdeği içerik bakımından geleneksel öyküden oldukça farklıdır. Herhangi bir tanım veya açıklama tasvirinin bulunmadığı bir girişle başlayan öykü henüz ilk paragraflarında Türk edebiyatında kaleme alınan diğer öykülerden farklı olduğunu hissettirir;

Sinemadan çıktığım zaman yağmur yine başlamıştı. Ne yapacağım? Küfrettim. Ana avrat küfrettim. Canım bir yürümek istiyordu ki... Şoförün biri:
–Atikali, Atikali! diye bağırdı.
Gider miyim Atikali'ye gecenin bu saatinde, giderim. Atladım şoförün yanına (Abasıyanık, 1954, s. 3).

Geleneksel olay örgüsü çizgisini sürdüren öykü metinlerinin giriş bölümünde kahraman ben anlatıcının yağmur yağdığı için küfür ettiğini söylemesi mümkün değildir. Bir yol öyküsü olan “Öyle Bir Hikâye” metninde ise anlatıcı başkişi ne mekân ne de başka bir şey hakkında tasvir yapmadan direkt konuya girerek Atikali'ye giden bir otomobile binip yolculuğuna başlar. Anlatıcının dere tepe düz gitmek deyimiyle açıkladığı güzergahı

takip ederek Atikali'ye ulaştığında evinden, dostu Panco'dan, hasta annesi ve Arap adlı köpeğinden bahseder. Yalnız bir insan olduğu hissettirilen anlatıcının bilmediği sokaklarda gezinirken dostunu öldüren Hidayet adlı bir gençle karşılaşmasıyla giriş bölümü sona ererek gelişme bölümü başlar.

Büyük bir olayın yaşanmadığı gelişme bölümü anlatıcı başkişinin sokaklarda gezinirken çeşitli kişilerle karşılaşmasından ibarettir. Dostunu öldüren Hidayet'in saklanmak için anlatıcı başkişinin paltosunun cebine girmesi ve bir pireye dönüşüp ağaca zıplaması öyküye gerçeküstü bir nitelik kazandırır. Gelişme bölümünde polisler tarafından sorgulanan anlatıcı başkişi hakkında birkaç bilgi öğrenilir. Anlatıcı başkişi Fatih Parkı'nda ıslak zeminde oturan adam, Zeyrek yokuşunun dibinde uyuklayan köpek ve Atatürk Köprüsü'nde öğüren arabacıyla sohbet ettikten sonra Panco'nun evinin önüne geldiğinde gelişme bölümü tamamlanmış olur.

Anlatıcı başkişinin kırık bir küpün içinde yol boyunca başından geçenleri anlattıktan sonra Panco'ya seslenir ancak sesinin duyuramaz. Anlatıcı başkişinin Bomonti'ye giden bir otomobile binerek geri dönmesiyle hem yolculuk hem de öykü tamamlanmış olur. Sait Faik'in bir yol öyküsü olarak kurguladığı metnin olay örgüsünde giriş bölümü anlatıcı başkişinin bir otomobile binerek yolculuğa çıkmasıyla başlar. Gelişme bölümünde yürüme eylemiyle sürdürülen yolculuk anlatıcı başkişinin tekrar otomobile binmesiyle sona erer. İç içe geçmiş olaylar zincirinden oluşan "Öyle Bir Hikâye" başlıklı öykünün ana çekirdeğinde gözlemlenen düzenli olay örgüsü çizgisi anlatıcı başkişinin karşılaştığı kişiler aracılığıyla oluşan yeni olay örgülerinden dolayı kırılır.

Öykünün iç içe geçmiş olay zincirlerinin ilk halkasında karşımıza çıkan Hidayet dostunu öldürdüğü için anlatıcı başkişinin paltosunun cebinde saklanırken, gündüzleri susam helvası satup geceleri meyhanede şarap içtiğinden ve Pakize'ye olan aşkıdan bahseder. Dostunu öldürdüğü için polislerden saklanan Hidayet'in öyküsünün olay örgüsünde giriş ve sonuç bölümleri vardır ancak gelişme bölümü eksik bırakılır. Kâtiplik yapan anlatıcı başkişi Hidayet'in öyküsünü "*Ötesini ben uydururum*" (Abasıyanık, 1954, s. 5) diyerek kendisi tamamlamaya çalışarak Hidayet'in bir susam helvacıyla evlenmek istemeyen Pakize'nin kalbine kocaman bir çivi sapladığını kurgular.

Öykünün ikinci halkasında Fatih Parkı'nın ıslak zemininde oturan adam karısının, kızının, oğlunun ve evinin çirkinliğinden, pisliğinden ve kokusundan bahsederken herhangi bir olay örgüsü çizgisi takip etmez. Giriş ve gelişme bölümleri eksik olan halkanın sonuç bölümünde adamın evine gitmek yerine parkta yattığı gözlemlenir. Öykünün son halkasındaki olay örgüsü diğerlerine göre düzenlidir; arabacı giriş bölümünde evli bir Yahudi kadının evine içmeye gider, gelişme bölümünde kadını kocasının eve gelmesiyle üçü birlikte içmeye devam eder, sonuç bölümünde ise evden ayrılan arabacı çok içtiği için Atatürk Köprüsü'nde öğürür. Herhangi bir tanım veya açıklamanın yapmadığı bir giriş, merak veya gerilime yol açacak bir olayın bulunmadığı gelişme, keskin ve vurucu olmayan bir açık sondan meydana gelen “Öyle Bir Hikâye” başlıklı öykü sahip olduğu modern olay örgüsü yapısıyla modern kısa öykü türünün olay örgüsünde kırılma ölçütüne uygundur. Öyküde temel olay zincirini kıran çeşitli yan olay halkalarının varlığı da düzenli olay örgüsü çizgisinin kurulmasını engellemiştir.

Türk öykücülüğünde Memduh Şevket Esendal ile Sait Faik Abasıyanık'ın öykü metinlerinde karşımıza çıkan olay örgüsünde kırılma 1950 – 1960 döneminde modernizm, sürrealizm ve varoluşçuluk gibi akımların etkisiyle yaygınlık kazanır. Modern bir öykü yazarı olan Vüs'at O. Bener öykücülük yaşamı boyunca durum ve kesit odaklı durağan öyküler kaleme almakla birlikte olay örgüsü çizgisi zamanla değişime uğramıştır. *Dost* (1952) ve *Yaşamamız* (1957) başlıklarındaki ilk öykü kitaplarında geleneksel olay öykücülüğünden farklı olmakla birlikte giriş – gelişme – sonuç bölümlerinde çoğu zaman bir düzen söz konusudur;

Klasik öykücülüğün temel kuralları içinden yazılmış metinler. Sonraki öykülerine göre daha uzun, serim, düğüm, çözüm bölümleri net, zamanın kullanımında çetrefiller, sıçramalar, geri dönüşler az, öyküler çoğunlukla ben diliyle kurulmuşlar; yine de döneminde yazılan öykülerle karşılaştırıldıklarında daha bir yabansı, daha bir ayrıksı duruyorlar (Susam, 2009, s.79).

Çehov ile özdeşleşen durum öykücülüğü tarzını benimseyen Vüs'at O. Bener kısa öykü metinlerine günlük yaşamdaki sıradan bir durum veya kesiti konu seçerken olay örgüsü yapısını okuyucunun ilgisini cezbedecek şekilde kurgular. Yazarın olay örgüsü yapısı içinde en çok giriş ve sonuç bölümlerine önem verdiği tespit edilir (Antakyalı, 2002, s. 58). Bener'in çoğu zaman bir durum, kişi veya mekân tasvirinin yer aldığı giriş bölümleri

okuyucuyu metne hazırladığı gibi öykünün uyandıracağı etkiye de zemin hazırlar. İç monolog ve geri dönüş teknikleriyle düzenlenen gelişme bölümlerinde herhangi bir merak veya gerilim unsuru sunulmayıp yalnızca öykü konusu ve kişileri derinleştirilir. Öykülerde düzenli olay örgüsü çizgisi çoğunlukla sonuç bölümlerinin olmayışıyla bozulur; yazar özellikle *Yaşamaz* kitabındaki kimi öykülerinde giriş ve gelişme bölümlerini sunduktan sonra öyküsünü aniden bitirerek sonuç bölümü kullanmaz. Bener'in sonuçsuz olay örgüsü yapısı Çehov ile birlikte Memduh Şevket ve Sait Faik'in kimi öykülerini anımsatır.

Yaşamaz kitabının “İlki” başlıklı ilk öyküsü durum odaklı durağan bir olay örgüsü yapısına sahiptir. Öykünün giriş bölümü anlatıcı başkişinin sokakların tenhaliği ve havanın soğukluğundan bahsettiği mekân tasviriyle başlar. Bener anlatıcı başkişiye “*Şehri yabancıyordum*” (Bener, 1957, s.7) cümlesini söyleterek öykünün henüz giriş bölümünde yabancılaşma izleğini sunmuş olur. Anlatıcı başkişinin giriş bölümünde, bir yıl önce ayrıldığı aile evine geri dönmekte olduğu bilgisini vererek okuyucuyu gelişme bölümüne hazır hale getirir. 10 sayfadan oluşan “İlki” öyküsünün 3 sayfayı geçen uzun bir girişi vardır; giriş bölümünde dönemin diğer öykücülerinde karşılaşmadığımız geri dönüş tekniği de kullanılarak aile üyelerinden de bahsedilir.

Anlatıcının evin kapısına vurup annesiyle karşılaşması ve içeri girmesiyle gelişme bölümü başlatılır. Giriş gibi gelişme bölümü de tasvir, iç monolog ve geri dönüş teknikleriyle kurulmuştur. Pek çok öykünün gelişme bölümünde dinamizm sağlamak için kullanılan karşılıklı diyaloglar “İlki” öyküsünde bulunmaz. Anlatıcı başkişi ailesiyle arasında geçen konuşmaları dolaylı anlatım yöntemiyle aktararak öykünün durağan yapısını sürdürür; “*Oğlum! dedi. Duymuştum. Bağırarak: “Benim, korkma anne, aç.” dedim*” (Bener, 1957, s.10). 6 sayfa süren gelişme bölümünde anlatı başkişi geri dönüş teknikleriyle birlikte yaramazlıklarından kardeşine uyguladığı eziyetlere, babası tarafından dövülmesinden okula gitmeden bir gün önce babasıyla yaşadıklarına değin çeşitli hatıralarından söz eder. Giriş ve gelişme bölümleri görece düzenli kurulan olay örgüsünde sonuç bölümü bulunmaz; öykü anlatıcı başkişi kardeşinden dedesinin öldüğü, annesinden de amcasının ağır hasta olduğunu öğrendikten sonra aniden sona erer.

Vüs'at O. Bener “İlki” öyküsünün titizlikle işlediği olay örgüsü yapısında giriş bölümünü bir gece vakti şehir tasviriyle başlatarak yabancılaşma izleğinin ilk yansımalarını sunar. Gelişme bölümünde anlatıcı başkişinin annesi, babası ve kardeşiyle ilgili düşünce ve hatıralarına yer verilirken yabancılaşma izleği de geliştirilir. Anlatıcı başkişi akrabaları hakkında bilmediği bilgiler öğrenerek aile üyeleri arasında iletişimsizlik olduğunu gösterir. Gece tasviriyle başlayan öykü sabahın ilk ışıkları tasviriyle tamamlanır; “*Horoz sesleri bekliyordum. Sokaktan demir tekerlekli bir araba geçti. Çapraz, cılız, soluk bir güneş odaya süzüldü*” (Bener, 1957, s. 16). Öyküde açık son yöntemiyle belirgin bir sonuç bölümünün bulunmaması düzenli olay örgüsü çizgisinin kırılmasına yol açar. “İlki” öyküsü modern kısa öykünün olay örgüsünde kırılma ölçütünü karşılamaktadır. Yazarın *Yaşamasız* kitabındaki diğer öykülerin çoğunda da sonuç bölümünün eksikliğinden kaynaklanan düzensiz olay örgüsü söz konusudur.

ÖYKÜ ADI	DÜZENSİZ OLAY ÖRGÜSÜ	DÜZENLİ OLAY ÖRGÜSÜ
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye	x	
Bacakları Olsaydı		x
Gençlik		x
Mebus Olursa	x	
Nişanlılar		x
Apandisit		x
Tramvayda Gelirken		x
Haber-i Meş’um		x
Kediler	x	
Hiç		x

Tablo 13: Olay Örgüsü Kırılması

1950 – 1960 döneminde öykü yazmaya başlayan pek çok yazarda modernizmin etkisiyle düzenli bir giriş – gelişme – sonuç bölümlerine rastlanmaz. Nezihe Meriç’in olay yerine durum ve anları ön plana çıkardığı *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) başlıklarındaki öykü kitapları geleneksel olay örgüsü çizgisine uymayan yapılarıyla

modern bir görünüm sergiler; öykülerde ayrıntılarıyla uzun uzun kişi veya mekân tasvirlerinin yapılmadığı girişler, merak veya gerilim unsurlarından uzak gelişme bölümleri ve keskin sonla bitmeyen sonuçlarla karşılaşırız (Özata Dirlikyapan, 2007, s. 102). Yazarın yalnızca giriş ve gelişme bölümlerinden oluşarak olay örgüsü çizgisini kırdığı öykü örnekleri de vardır. *Bozbulanık* kitabındaki “Çalgıcı”, “Aksaray Dolmuş”, “Öğretmen” ve “Narin” başlıklı öykülerde olay örgüsünde kırılma söz konusudur.

1950 kuşağı öykücülere olay örgüsünde kırılma ölçütünü bilinçli bir tercih olarak neredeyse bütün öykülerinde kullanmaya gayret eder; özellikle Demir Özlü’nün *Bunaltı* (1958) ve Ferit Edgü’nün *Kaçkınlar* (1959) kitaplarında öykülerinde düzenli bir olay örgüsü çizgisi takip etmediği gözlemlenir. İç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle olay, kişi, zaman ve mekân unsurların belirsizleştiği öykülerde ne belirli bir giriş ne gelişme ne de sonuç bölümü söz konusudur. Onat Kutlar 1950 kuşağı öykücülere arasında olaya daha fazla önem vermesine rağmen *İshak* (1959) kitabındaki birçok öyküde olay örgüsü çizgisini kırdığı gözlemlenir. Dizdaroğlu, Kutlar’ın öykülerinin düzenli bir giriş – gelişme – sonuç bölümü yapısına uymadığı belirtir; “*Hikâyede klasik düzeni arayanlar, bu yönden, belki de istediklerini bulamayacaklardır. Hikâyelerde olaylar var, konu var, serüvenler var; ama hikâyeci için bunlar önemli değil. Durumlar ve psikoloji ilgilendiriyor*” (Dizdaroğlu, 1960, s. 100).

4.5.2. Zaman Kırılması

Modern kısa öykünün zaman unsuru da farklıdır. Klasik öyküdeki kronolojik zaman çizgisi modern kısa öyküde bilinç akışı ve iç monolog gibi modern tekniklerle parçalanır. Kısa öykünün zamanı konunun sunuş şekline göre hızlanıp yavaşlayabilir. Kısa öykü hacminin kısalığının etkisiyle ay ve yıl gibi uzun sürelerle değil saate, dakikaya, hatta ana yoğunlaşır. Modern kısa öykü yazarı türün doğasından gelen sınırlı bir zaman dilimi ve sınırlı bir eylem alanıyla sınırlı kişilere odaklandığı için karmaşık olay örgülerini, uzun tasvirli girişleri, çatışma ve gerilimleri, çözümle biten kapalı sonları barındıramaz. Modern kısa öykünün bu özelliklere sahip olmayışı eksiklik değil diğer türlerden farklı bir yapısının olmasıyla açıklanabilir.

Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* öykü kitabındaki öykülerinin çoğunda kronolojik zaman karşımıza çıkar. “Hiç” öyküsünde zamanda kırılma söz konusu değildir ancak zaman kronolojik şekilde ilerlerken özetlemelerle zaman atlamaları yaşandığı gözlemlenir. Yazar öykünün girişinde başkişinin 20 yaşına değin yaşadıkları iki uzun paragrafla özetleyerek sunar; delikanlının okulunu bitirdikten sonra hangi işleri yaptığı, ne acılar çektiğini anlatır. Kişiliği ve yaşamından kısaca bahsedilen delikanlının annesinin hasta olduğu ve delikanlının da ilaç yaptırmak için Aksaray – Beyoğlu arası gidip geldiği bilgisi verilir. Başkişinin annesi hastalığının iyileşme süreci ve Boğaziçi'ne taşınmaları ise “*bir-iki ay içinde validesi tamamiyle îade-i sıhhat etmiş, ve (...) hekimlerin, bir yazı Boğaziçi'nde geçirmek hakkındaki tavsiye-i sıhhatlerini icraya muvaffak olmuştur*” (1981, s. 5) şeklinde tek bir cümleyle geçirilir. Öyküde zaman kullanımı geriye dönük bir kırılma şeklinde değil özetlemelerle ileriye dönük olarak gerçekleşir.

Sezai'nin “Kediler” başlıklı öyküsü ise dönemine göre son derece yenilikçi ve modern bir yapıyla inşa edilmiştir. Yazar öykünün başlangıcını, kronolojik zamana göre öykünün sonuna doğru yer alması gereken “*-Hanım! En son cevabını isterim. Ya ben, ya kediler? -Kediler!*” (Sezai, 1981, s.8) diyaloguyla yapar. Diyalogun öyküde ne anlama geldiğini göstermek için geri dönüş tekniği kullanarak başkişi ve hanımı arasındaki olayları aydınlatır. Öyküde kullanılan zaman sıralaması okuyucunun olayları kolayca anlamasına engel olur. Okuyucunun olayları anlamlandırabilmesi yazarın yardımıyla gerçekleşir. Sezai öyküsünün genel durumu hakkında bilgi verdikten sonra sunduğu olaylar zinciriyle öyküdeki gerilim ve çatışmaları göstererek tıpkı modern yazarlar gibi geri dönüş tekniğine birden çok görev yüklemiş olur (Demir, 2003, s. 174).

Halit Ziya'nın öykülerinde kırılma, olay örgüsünde değil zaman unsurunda karşımıza çıkar. Halit Ziya'nın “Güzel Artemisya”, “Düğün Evinde” ve “Mahalleye Mevkuf” gibi birçok kısa öyküsünde zaman kronolojik ilerlemeyip geri dönüşlerle kırılır (Sazyek, 1989, s.68-70). “Haber-i Meş'um” öyküsünde, olay zamanı telgrafı açarken yaşanan kararsızlıkla birkaç dakikadan ibaret iken anlatı zamanı gelişme bölümünde genişleyerek evliliklerinin başlangıcından bugüne değin yirmi yıllık bir süreci kapsar. Anlatıcının

“Birbirimize ne kadar alışmıştık... Yirmi yıl, dile kolay!...” (Uşaklıgil, 1992, s. 232) cümleleri geçmişe dönüşe aracılık eder.

Halit Ziya’nın “Tramvayda Gelirken” öyküsünde zaman unsurundaki kırılmadan ise sınırlı da olsa bahsedilebilir. Tramvay arabasının Şişli’den Galatasaray’a 10-15 dakikadan oluşan yolculuk süresi aynı zamanda öykünün ele aldığı zamandır. Anlatıcı yazar gözlemlerini 10-15 dakikalık süre içinde aktararak öyküyü kurar. Öyküdeki zaman kırılması ise yazarın birçok öyküsünde de olduğu gibi gelişme bölümünde geri dönüşler aracılığıyla gerçekleşir; anlatıcı gelişme bölümünde yolcuları gözlemlerken dış görüşlerinden yola çıkıp tramvaya binmeden önceki yaşamlarına dair tahminlerde bulunur. Anlatıcı yazar ilk zaman kırılmasını dargın yüzlü yolcunun tramvaya binmeden önce sabah hizmetçisiyle tartıştığı tahmininde bulunarak gerçekleştirir; kronolojik zaman birkaç saat öncesine kırılır.

Öyküdeki ikinci ve son zaman kırılması evli çift aracılığıyla yapılır. Anlatıcı yazar, kadının kocasına olan sinirini sebebini sorgularken zamanı kırar. Kadın ve kocasının tramvaya binmeden önceki gecenin kötü geçtiğini düşünür; “*Kuşkusuz, dün gece de pek kötü bir geceydi. Bu gecenin tarihini pek kolayca kafamda tasarlıyorum*” (Uşaklıgil, 1987, s. 151). Kadın ve kocasının tramvaya binmeden önceki gecenin kötü geçtiğini, kadının o akşam bir komediyi izlemek istediği ancak kocasının bundan haberi olmadığını kurgular. Öyküde zaman kırılmasının getirdiği geri dönüşler “Haber-i Meş’um” öyküsündeki gibi yıllar öncesine kadar gitmez; yalnızca birkaç saat öncesi ile bir gece öncesine ait olur.

Ömer Seyfettin zaman unsurunda görece daha esnektir; özetleme veya geri dönüş gibi tekniklerden faydalanarak zamanı kırdığı öyküleri vardır. Ancak “Apandisit” öyküsünün olay örgüsü olduğu gibi zamanı da bir bütündür; bir akşam yemeğinde başlar, gece vaktinde devam eder ve sabah saatlerinde sona erer. Öyküde kronolojik bir zaman hâkimdir; herhangi bir geri dönüş veya kırılma gerçekleşmez. Öyküde olay örgüsünde gerçekleşmeyen kırılma, zaman unsurunda karşımıza çıkar. Kısa öykü türüne özellikle modernizmle birlikte eklenen parçalı zaman “Nişanlılar” öyküsünde vardır.

Öyküde zaman geri dönüş ve özetleme teknikleri aracılığıyla kırılır. Anlatıcı başkışı aşkla ilgili düşünceleriyle başladığı öykünün giriş bölümünü geri dönerek on beş yıl önceden günümüze değin özetleme tekniğiyle ele alır. On beş yılı birkaç paragrafta bahseden anlatıcı yazar önce geçen seneye, sonra da düne kadar gelerek zamanı ilerletir ve gelişme bölümünde dün akşam yaşadıklarını sunar. Anlatıcının arkadaşı Camsap da çiftle ilgili gerçekleri on beş sene öncesine dönüp anlatarak olay zamanına kadar gelir. Öykünün zamanı kısa öykü ölçütlerine uygun olarak kronolojik değil geri dönüşlerin olduğu parçalı bir yapı sergiler.

Memduh Şevket'in öykülerinde olay örgülerinde gözlemlenen kırılma, zaman unsurunda sınırlıdır. Yazar yaşamdan kısa bir kesiti ele aldığı öykülerinde zaman çoğunlukla kronolojik şekilde akar, birkaç öyküsü haricinde zamanda geri dönüşlerle veya atlamalarla karşılaşmayız. Alangu, Memduh Şevket'in öykülerinde zaman unsurunu olay olup bittikten sonra değil henüz olurken vermesi şeklinde açıklar. Esendal'ın öyküleri hangi zamanda geçerse geçsin, şimdi oluyormuş hissi uyandırır; geçmişe veya geleceğe uzanan bilgilerin yer almadığı öykülerde yalnızca şimdi vardır. Öykülerde anlatılanlar bugüne ait kısa anlardan oluşur (1968, s. 129). Ancak diyaloglardan oluşan öykülerin bir kısmında öykü kişilerinin geçmiş yaşamlarından veya gelecek hayallerinden bahsettiği de gözlemlenmiştir.

Şimdiki zamanda bir çayhanede yapılan sohbeti anlatan “Mebus Olursa” öyküsünde kronolojik zaman hâkimdir ancak hem yazar hem de öykü kişileri kronolojik zamanın birkaç yerinde zamanı kırmıştır. Yazar çayhanede sakince çayını içmekte olan ismini vermediği öykü kişinin mebusluk için bir talepname gönderdiğinden bahsederken zamanı kırarak öykü kişinin geçmişiyile ilgili bilgiler sunar; “(...) *talepnamesini daha henüz göndermiş, her gün cevap bekliyor, büyük bir ümit içinde yaşıyor, her gece yatağına uzandıkça büyük hülyalar kuruyor*” (Esendal, 1965, s.18). Öykünün başkışisi Sabri Bey'in mebuslukla ilgili kurduğu hayalleri şimdiki zamanı ileriye sıçratır. Öykünün son sahnesinde olay örgüsüne dahil olan sarıklı hoca mebus olunca ne yapacağına dair soruya “*Geçen Mecliste ne yaptımsa onu yapardım*” (Esendal, 1965, s.23) cümlesiyle geçmişe dönerek geçen mecliste mebus olduğunda neler yaptığını anlatır.

“Mebus Olursa” başlıklı öykü giriş ve sonuç bölümlerine sahip olmayıp yalnızca gelişme bölümünden meydana gelmesi ve mevcut kronolojik zamanın birkaç yerinde, geriye ve ileriye zaman kırmasıyla kısa öykünün olay örgüsü ve zamanda kırılma ölçütlerinden her ikisini de sağlamaktadır. Yazarın “Mebus Olursa” gibi kimi öykülerinde giriş – gelişme – sonuç bölümleri kırılarak klasik vaka çizgisi bozulurken kimi öykülerinde ilgili bölümler yapı olarak korunmasına rağmen içeriklerinde birtakım değişiklikler gözlemlenir.

Memduh Şevket’in “Gençlik” öyküsünde de zamanda kırılma gerçekleşmiştir. Yazarın kısa öykülerinde hem zamanı kırmak hem de yoğunluğu artırmak için en çok kullandığı teknik olan özetleme “Gençlik” öyküsünde karşımıza çıkar. “Gençlik” öyküsünde çeşitli özetlemelerle zaman kırılmıştır; bir paragrafta ev halkının durumu, bir paragrafta da başkışı Hayriye Hanım’ın yaptığı ev işleri özetlenmiştir. Özetleme tekniği ile ev halkının öğle yemeği yedikten sonra bir kısmının giyinip şehre indiği, İrfan Bey ve Mükerrerem’in futbol maçına gideceği, büyük efendinin öğle yemeğinden sonra Kerim Beylerde uyukladığı için uykusunu aldığından akşam erken uyuyanlara sinirlendiği ve büyük hanımın öğle uykusunu sevmemesine rağmen kocası için uykuya hazırlandığını, Hayriye Hanım’ın bir saate yakın kıyafet ütülediği bilgileri sunulur.

Öyküde birkaç paragraf süren özetlemenin ardından Hayriye Hanım’ın kocasının nerede olduğunu bilmediğini fark etmesiyle olay zamanı başlar ancak zaman kronolojik şekilde akmaz. Olay zamanı Hayriye Hanım’ın monolog ve iç monologlarının girmesiyle kesintiye uğrayıp kırılır:

Evlilik ne tuhaf! Kızlıkta, erkek düşünmek yasak, erkek yasak. Sonra günün birinde bir erkeği getirip adamın odasına bırakıyorlar! İşte bu oda onun kızlık odası. Kanapenin üstünde bir de erkek uyuyor, herkes de biliyor! Bu odanın nesi değişmiş? Yalnız şu perdenin arkasında, eskiden bir yatak vardı, şimdi iki! Başka? Hiç. Ya bu adam kim? (Esendal, 1965, s.97).

Memduh Şevket kimi zaman Hayriye Hanım’ın düşüncelerini evliliği sorgulamasında olduğu gibi doğrudan doğruya aktarırken kimi zaman da “*Dolabı açsam, belki uyanır’ diye düşünerek gömlekleri piyanonun üstüne bıraktı*” (Esendal, 1965, s.97) şeklinde tırnak içinde gösterir. Yazar “Gençlik” öyküsünde birkaç dakika gibi kısa bir süreden ibaret olan olay zamanının özetleme ve monolog teknikleriyle genişlemesini sağlamış ve

kronolojik zamanı kırmıştır. Öykü modern kısa öykünün zamanda kırılma ölçütünü sağlamaktadır.

Kurmaca düzyazı türlerinde zaman unsurunun tahkiye anlayışına göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir; geleneksel tahkiye anlayışını sürdüren metinlerde zaman çoğunlukla kronolojik bir çizgi izlerken modern metinlerde kronolojiyi takip etmeyen zaman parçalı bir yapı sergiler. Türk kısa öykücülük tarihinde Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabıyla başlayan modernizmin ilk yansımaları 1940'ların sonunda Sait Faik Abasıyanık ile tam karşılığını bulur. *Semaver* başlıklı ilk öykü kitabını 1936 yılında yayımlayan Sait Faik 1945 yılına kadar kaleme aldığı öykülerde geçmişe ait geniş zaman aralıklarını art zamanlı sunarken 1945 yılından sonra yalnızca artzamanlı olay ve durumlarla karşılaşırız; yazarın geri dönüş veya atlama gibi yöntemlerle var olan düzenli zaman çizgisini kırmaya başladığı gözlemlenir (Kavaz, 1990, s. 223-224).

Sait Faik'in özellikle *Lüzumsuz Adam* (1948) ve *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954) başlıklı öykü kitaplarında zaman öncekilerden farklı olarak kısa zaman aralıklarını eş zamanlı şekilde ele aldığı gözlemlenir. Birkaç saat veya birkaç günü kapsayan öykülerde kronolojik olay zamanı iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme, gözlem ve tasvir gibi çeşitli modern tekniklerle kırılmaya uğrayarak genişlemektedir. Yazarın olaydan ziyade gözlem ve ruh hallerine odaklandığı öykülerde zamanı modernizme uygun şekilde bilinçli olarak kırdığı tespit edilmiştir. *Lüzumsuz Adam* kitabındaki "Bacakları Olsaydı" başlıklı öyküde olay örgüsünde görülmeyen kırılma zaman unsurunda karşımıza çıkar. Yüksekaldırım yokuşuna ait mekân tasviriyle giriş yapılan öykünün olay zamanı anlatıcı yazarın yokuşun tam ortasında oturan tek bacağı olmayan dilenciye gözlemesiyle başlar. Anlatıcı yazar dilencinin dış görünüşünden davranışlarına değin her şeyi gözlemler. Tek bacağı olmayan dilencinin her geçene gülümsemesi, verilen paraları hiç bakmadan cebine atması, sürekli aynı alışkanlıkla yapması, kısacası her hareketi anlatıcı yazarın dikkati çekmiştir.

Anlatıcı yazarın dilenci gözlemi saatler boyunca gerçekleşmez, olay zamanı en fazla 10-15 dakikadan ibaret olur. Ancak anlatıcı yazarın gözlemi sırasında "Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklılar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!... Ne mi yapacaktı?" (Abasıyanık, 1948, s.80) cümlesi kronolojik zamanı kesintiye uğratar.

Anlatıcı yazarın dilencinin bacakları olsaydı neler yapacağına dair söylediği cümle olay zamanının genişlemesini sağlar. Sait Faik bunun için tasvir ve iç çözümleme teknikleri ile hayale yönelmeyi kullanır. Anlatıcı yazar mekân tasvirinden sonra dilencinin iç dünyası ile yaşamını iç çözümleme tekniğiyle sunar, bacakları olsaydı neler yapacağını düşünmesiyle hayale yönelir. “Bacakları Olsaydı” öyküsü, modern kısa öykünün zaman unsurunda kırılma ölçütünü karşılamaktadır.

Sait Faik’in hayatta iken yayımladığı son öykü kitabı *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954) pek çok yönden olduğu gibi zaman konusunda da modernizmin en önemli yansımalarını taşımaktadır. Yazar olayı geri plana iterek izlenimlere odaklandığı öykülerinde neden-sonuç ilişkisini takip etmeyi bırakarak kronolojik bir zaman çizgisinden uzaklaşır (Kurt, 2011, s. 1472) Bilinç akışı ve çağrışımlara açılan öykü metinlerinde zaman bütünsellikten koparak parçalı bir yapı sergiler.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabının “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsü olay örgüsünün yanı sıra zaman kullanımıyla da modern bir metindir. Farklı olay örgülerinin iç içe geçmesiyle oluşan öyküde kronolojik bir zaman takip edilmez. Öyküdeki ilk kırılma sinemadan çıktıktan sonra yürüme arzusuyla Atikali’ye giden bir otomobile binen anlatıcı başkişinin eğer evine gitmiş olsaydı ne yapacağını düşünmesiyle başlar; “*Şişli’de Bomonti durağından yüz adım yürüsem evime varır, iki yorganlı yatağımın çukuruna büzülür, dostum Panco’yu düşünürüm*” (Abasıyanık, 1954, s. 3). Anlatıcı başkişi sokaklarda gezerken kronolojik zaman akmayı sürdürür ancak anlatıcının karşılaştığı kişilerin yaşamlarına ait hatıralarını sunması var olan zamanı kırarak çeşitli geri dönüşlere yol açar; bir evden deli bir fırlayarak dostunu öldürdüğünü söyleyen Hidayet anlatıcının cebine girdiğinde geri dönüş tekniğiyle mesleğinden ve sevdiği kadına olan aşkıdan söz eder. Atatürk Köprüsü’nde öğren arabacı ise geri dönüş tekniğiyle bir Yahudi kadınıyla içki içerken kocasının eve geldiğinden ve birlikte yedi kadeh daha içtiklerini anlatır.

Sait Faik’in özellikle son dönem öykülerinde kronolojik zamanı sıklıkla kırdığı tespit edilmiştir. Yazar zaman kırılması için iç içe geçmiş olaylar zincirinin yanı sıra çağrışımlardan da faydalanmıştır. “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde anlatıcı başkişi Fatih Parkı’nda ıslak zeminde oturan adamla konuştuktan sonra Zeyrek’teki setlerin üzerine

oturarak çevresini gözlemlerken çağrışım yoluyla geçmiş yıllarda daha önce yaşadığı bir ana geçiş yapar. Anlatıcının düşüncelerini bugünden geçmişe döndürmesiyle zamanda geriye doğru bir kırılma yaratılır (Aslan, 2007, s. 207)

Seddin hangi tarafından ineceğimi düşünmek istiyorum. Ömrümde bir kere esrar çekmiştim Bursa'da. Yeşil camisinin avlusundaki sedde oturmuş Nilüfer ovasına şiir düzerken ne taraftan ineceğimi şaşırmıştım. Adamın biri geçerken çağırıp, ne taraftan ineceğim ağabey, diye sorunca adamcağız gözümün içine korku ile bakmış, sonra gülümseyerek elimden tutup indirmişti. (Abasıyanık, 1954, s. 9)

Çağrışım ile geri dönüş tekniğinin bir arada kullanıldığı öykünün sonunda anlatıcı başkişinin arkadaşı Panco'nun evinin önüne gelerek neler yaşadığından bahsetmesiyle zamandaki son kırılma gerçekleşir. Anlatıcının Atıkalı'ye nasıl gittiğinden ve kimlerle karşılaştığından kısaca bahsederek özetleme tekniği kullanması şimdiki zamanı yakın bir geçmişe kırdığını gösterir. Sait Faik'in birkaç saatlik bir olay zamanını ele alan "Öyle Bir Hikâye" öyküsü, olay örgüsünde olduğu gibi zamanda da kırılma uygulayarak modern kısa öykü türünün kırılma ölçütünü karşılamaktadır.

Türk öykücülüğünde birkaç istisna dışında uzun yıllar boyunca kronolojik çizgide ilerleyen zaman unsuru 1950'li yıllarda modernizm ve batılı öykü örneklerinin etkisiyle birlikte değişmeye başlar. Sait Faik'in öncülüğünde açılan zaman kırılması 1950 – 1960 dönemindeki pek çok modern öykü yazarının kullandığı bir yöntem haline gelir. Dönemin modern kısa öykücülerinden biri olan Vüs'at O. Bener'in öykülerinde zaman kullanımı çeşitlilik göstermektedir; *Dost* (1952) başlıklı ilk kitabında düz çizgisel bir zaman kullanırken *Yaşamaz* (1957) kitabıyla birlikte kronolojik zaman çizgisini kırmaya başlar. Bener birkaç saati geçmeyen sınırlı bir zamanı ele alan kısa öykü metinlerinde anlatımı derinleştirmek amacıyla iç monologla birlikte geri dönüş gibi tekniğinden faydalanır. Şen'e göre yazarın öykülerinde geri dönüşler öykü kişisi hakkında bilgi vermekten ziyade bir olay, nesne veya sözcüğün çağrışımıyla birlikte bir durumu pekiştirmek için kullanılmıştır (2007, s.133) Bener kendisiyle yapılan bir röportajda öykülerindeki anlatımın kronolojik, olayların ise geri dönüşlü olduğunu dile getirmiştir;

Öykülerimde kronolojik sıralamanın olduğu doğrudur ama daha çok anlatımda bir kronolojik sıra vardır. Olaylar daha çok geriye dönüşlüdür. Yani şunu demenizi isteri ben öykülerimde geriye dönüş yöntemlerini kullanarak da verdim olayları (...) Geri dönüşleri kullandım öykülerimde (Antakyalı, 2002, s. 102).

Vüs'at O. Bener öykülerinin bir kısmı kendi yaşamından önemli izler taşımaktadır. Yazarın otobiyografik unsurlarla iç içe kurguladığı öykülerinde geri dönüş tekniklerini daha fazla kullanarak zamanı kırdığı tespit edilmiştir. Yetişkinliğinden ziyade çocukluk dönemlerini ele aldığı öykülerde kahraman anlatıcı konumunda olan başkişi kronolojik zamanda sıçramalar yaparak hatıralarını geri dönüşlerle sunmuştur (Şahin, 2006, s. 241). Bener'in otobiyografik öğelerle çocukluğuna dair izlerin yer aldığı öykülerinden biri "İlki"dir.

Yaşamaz kitabının ilk öyküsü olan "İlki" giriş bölümünden itibaren geri dönüş tekniğinden faydalanarak kronolojik zamanı sürekli bozar. Çevre tasviriyle başlayan öyküde ilk zaman kırılması anlatıcı başkişinin istasyondan evine giderken bir yıl öncesini anımsamasıyla gerçekleşir; *"Bir yıl olmamıştı ayrılalı. Babamla bu yoldan terliyerek dönmüştük, kan der içinde. Annemi geride bıraktığım istasyondan yolcu etmiştik"* (Bener, 1957, s. 7). Anlatıcı başkişi anımsama yoluyla bir yıl öncesine dönen anlatı zamanında anne ve babasından bahsederken babasının sıcak ellerini hatırlamasıyla çocukluk günlerine doğru ikinci zaman kırılması yaşar; küçükken karnı ağrıdığında babasının sıcak elleri sayesinde iyileştiği anekdotunu sunduktan sonra şimdiki zamana gelerek at arabasının geçtiği yolları tasvir eder.

Anlatıcı başkişinin evinin önüne gelmesiyle zaman akışı durgunlaşarak yavaşlar. Öyküyü İngilizceye tercüme eden Hickman'a göre bu durum bir filmi ağır çekimde sunulmasına benzer; *"sanki ağır çekim bir film sekansında olduğu gibi, elinin tokmağı "kaldırdığını görürüz"* (1977, s. 222). Bener yaklaşık 200 sözcükten oluşan bir sayfa boyunca anlatıcının evin önünde durarak kapının tokmağına vurma sürecini çevre tasviri ve geri dönüşlerle anlatır; kardeşinin başının yaralandığını, babasının aşık kemiklerini yaktığını, askeri okuldaki ilki günleriyle ilgili parça parça hatıralarını sunar. Anlatıcı başkişi evin içinde anne ve babasıyla otururken söze hiç karışmayan kardeşini gözlemlemeye başlar; geçmişe dönerek kardeşiyle ilgili pek de iyi olmayan hatıralarını sunduktan sonra tekrar babasına yönelir. Anlatıcı başkişi farklı zaman aralıklarında babasının sarhoş olduğu zamanlardan askeri okula gideceği ilk gün ile bir önceki günden bahsederek öyküyü tamamlar.

Olay zamanı birkaç saatten ibaret olan “İlki” öyküsünde anlatı zamanı yıllar öncesine uzanmakla birlikte çoğunlukla bir yıl öncesine kadar genişler. Bener kronolojik zamanı kırdığı öyküsünde anlatıcı başkişinin tasvirleriyle zamanı hızlandırıp yavaşlatır. “İlki” öyküsü geri dönüş tekniği ve anımsamalar yoluyla modern kısa öykü türünün zaman kırılması ölçütünü yerine getirmiştir. Yazarın “İlki” öyküsünden başka *Dost* kitabındaki “Kömür”, *Yaşamasız* kitabındaki “Barda” ve *Dost-Yaşamasız* kitaplarının ikinci baskısına eklenen “Laedri” öyküsünde zaman kırılması söz konusudur.

ÖYKÜ ADI	ZAMAN KIRILMASI			KRONOLOJİK ZAMAN
	Geri dönüş	İleri atlama	Yavaşlatma	
İlki	x		x	
Öyle Bir Hikâye	x			
Bacakları Olsaydı				x
Gençlik				x
Mebus Olursa				x
Nişanlılar	x			
Apandisit				x
Tramvayda Gelirken	x			
Haber-i Meş’um			x	
Kediler	x			
Hiç		x		

Tablo 14: Zaman Kırılması

1950 – 1960 döneminde Vüs’at O. Bener’in yanı sıra Nezihe Meriç, Demir Özlü ve Onat Kutlar gibi modern kısa öykü yazarlarında da zaman kırılması gözlemlenmektedir. Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) kitaplarındaki birçok öyküde kişilerin iç dünyalarını derinlemesine vererek gerçekliği artırmak amacıyla geri dönüş tekniğinden faydalanarak zaman çizgisini bozmuştur. *Bozbulanık* kitabının “Dünyada Teknik Arıza” başlıklı öyküsünde dikiş dikerek geçinmeye çalışan başkişi Nermin Hanım’ın kocası tarafından aldatılması gibi yaşamına dair bilgiler geri dönüş tekniğiyle zamanı kırarak sunulur. “Özsuyu” öyküsünde ise kadın anlatıcı şimdiki zamanda bir

kadının bütün bir sokağı nasıl değiştirdiği düşüncesiyle geçmişe dönüş yaparak Hayriye isimli kadının sokağa ve insanlara olan yaklaşımını sunmuştur.

1950 kuşağının varoluşçuluk akımı etkisindeki yazarlarından biri olan Demir Özlü *Bunaltı* (1958) kitabındaki öykülerde düz çizgisel bir zaman yerine anakronik bir zaman kullanmıştır. *Bunaltı* kitabının “Bağısız” başlıklı ilk öyküsünde adı verilmeyen anlatıcı başkışının ruh halini bilinç akışı ve geri dönüş tekniğiyle birlikte kurgulamıştır; anlatıcı başkışı işlediğini iddia ettiği cinayeti anlatırken çizgisel zamanı sıklıkla bozar; “*Anlatıcı, öykü boyunca kadını öldürdüğü güne sık sık geri döner ve şimdi ile geçmiş arasında gidip gelerek anlatımını sürdürür (...) Bu teknik, okurun merak duygusunu kamçılacağı gibi, geleneksel öyküleme tarzını yerinden oynatıp öyküye bir dinamiklik katar*” (Özata Dirlikyapan, 2007, s.179-180).

Ferit Edgü’nün *Kaçkınlar* (1959) kitabındaki öykülerinde de kronolojik zaman çizgisi sıklıkla kesintiye uğrar. Prolog – Odada – Dışarda – Epilog alt başlıklarındaki dört bölümden oluşan “Kaçkınlar I” öyküsünde aynı hücrede karşılaşan iki kişinin orada bulunma sebepleri zamanda geri dönüş ve ileri atlayışla birlikte bir arada sunulmuştur. Onat Kutlar çok kısa zaman dilimlerini ele aldığı *İshak* (1959) kitabındaki öykülerin bir kısmında geri dönüş tekniğinden faydalanır; *İshak* kitabının hakkında pek çok çalışmanın yapıldığı ünlü öyküsü “Kediler”de⁶⁵ zaman tıpkı bir yapboz gibi parçalı şekilde sunulur; ismi bilinmeyen anlatıcı başkışının giriş bölümde sunduğu bilgiler öykünün sonuna doğru anlam kazanmıştır.

⁶⁵ Onat Kutlar’ın “Kediler” öyküsüyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.

Karahan, A. (2023). “Bilseniz Ne Belirsiz Şeylerdi: Onat Kutlar’ın ‘Kediler’ Öyküsü.” *Türkiyat Araştırmaları*. Sayı 10, s. 121-142.

Özdemir, A. N. (2023). “Onat Kutlar’ın ‘Kediler’ İsimli Hikâyesinde Gerçekliğin Farklı Boyutları Üzerine Bir İnceleme.” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 28, s. 278-287.

Özüm, A. (2013). “Onat Kutlar’ın İshak ve Bilge Karasu’nun Göçmüş Kediler Bahçesi’ndeki Büyülü Gerçekçi Öğeler.” *Bilgi*. Sayı 66, s.179-204.

Ünal, O. (2018). “Onat Kutlar, İshak ve Kediler.” *Öykülem*. Sayı 14, s. 59-66.

4.6. SON

Modern kurmacaları geleneksel kurmacalardan ayıran temel farklardan biri sonuç bölümünde karşımıza çıkar. Edebi modernizm kurmaca metinlerinin olay örgüsü yapısında en çok sonuç bölümünü değişikliğe uğratmıştır. Modern kurmaca yazar geleneksel yazara kıyasla sonlara ayrı bir özen gösterir. Poe'nun "Review of Twice-Told Tales/ İki Kez Anlatılan Öyküler İncelemesi" (1842) başlıklı yazısı bir yandan etki birliğini vurgularken diğer yandan sonların önemini göstermiştir. Poe kısa kurmaca yazardan bilinçli bir özenle tek bir etki tasarladıktan sonra olayları icat etmesini isterken okuyucu üzerinde etki uyandıracak sonuç bölümünün giriş ve gelişme bölümlerinden çok daha önce tasarlanması gerektiğinin altını çizer. Poe'nun ardından pek çok kurmaca yazar sonlarının önceden planlandığı kısa öykü metinleri üretmiştir.

Kısa öykü türünde sonlar çok çeşitlidir. Kısa öykü başlangıçları açıklayıcı açılış, betimleyici açılış veya konuşmalı açılış gibi birkaç başlık altında toplanabilirken kısa öykü sonları için farklı sınıflandırmaların olduğu çeşitli başlıklar açılması gerekir. Kurmaca yazarın üzerinde çok emek harcadığı kısa öykü sonlarının başarıya ulaşması kolay değildir. Helmut Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story / Anlatı Biçimleri: Kısa Öykü Teknikleri* (1982) başlıklı kapsamlı çalışmasında anlatı biçimlerini speech/konuşma, report/rapor, description/betimleme ve comment/yorum şeklinde dörde ayırarak kısa öykü türünün başlangıç ve sonuç bölümleri üzerinde inceler. Kısa öykü başlangıçlarının aksine kısa öykü sonlarında çok çeşitli tekniklerin kullanıldığı gözlemlenir. Bonheim kısa öykü sonlarını "How Stories End I: The Static Modes/ Öyküler Nasıl Biter I: Durağan Biçimler" ve "How Stories End II: the Dynamic Modes/Öyküler Nasıl Biter II: Dinamik Biçimler" şeklinde iki bölüm halinde incelemiştir.

Bonheim durağan biçimli öykülerde açık ve kapalı sonlar, anlatıcı ve karakter yorumlu sonlar, ironik sonlar, kişi ve eşya betimlemeli sonlar; dinamik biçimli öykülerde ise ölümlü sonlar, başlangıçları tekrarlayan sonlar, raporlu açık sonlar ve konuşmalı sonlar tespit eder. Yazarın pek çok alt başlığa ayırarak çeşitli metinlerinden örnekler sunduğu öykü sonlarında temel sınıflandırması durağan ve dinamik biçimlerle ilgilidir. Öykücünün

olay örgüsünde tercih ettiği durağan veya dinamik biçim öykü sonlarında kullandığı tekniği etkilemiştir. Bonheim'ın tespitlerine göre yorum ve betimlemenin ön planda olduğu durağan biçimli öyküler kapalı sonlar yaratırken rapor ve konuşmanın hâkim olduğu dinamik biçimli öyküler açık son yaratmaya elverişlidir (Bonheim, 1982, s. 135).

Bonheim'ın üç yüz roman ve altı yüz kısa öykü örneği çözümleyerek tümevarım yöntemi kullandığı çalışmasında kısa öykü sonlarıyla ilgili çeşitli çıkarımlarda bulunur; kesin doğrulardan ziyade birtakım eğilimleri yansıtan bu çıkarımların kısa öykü türü için büyük bir önemi vardır. Kısa öykü türü sona yaklaştıkça başlamaya yatkındır; önceki olaylara gönderme yapan anteriority/öncesellik tekniği kısa öykü metinlerinde sıklıkla kullanılır. Kısa öykü sonuçları diğer türlerden farklı olarak kendisine özgü birtakım özelliklere sahiptir; kısa öykü romandan çok daha fazla konuşma alıntısıyla sona erer, kısa öyküde ironik ifade ile soru cümlesi kullanımı diğer türlere kıyasla daha çoktur. Kesinlikten yoksun olan kısa öykü sonları okuyucu yorumuna daha açıktır (Friedman, 2003, s. 49).

Kısalık, etki birliği ve yoğunluk ölçütlerine odaklanan kısa öykü çalışmalarında sonlar çoğu zaman görmezden gelinmiştir. Lohafer kısa öykü kuramlarını incelediği *Coming to Terms with the Short Story/ Kısa Öyküyle Yüzleşmek* (1983) başlıklı çalışmasında “The Impetus to Closure/ Kapanış Dürtüsü” alt başlığıyla “clouse/kapanış” terimi kullanarak kısa öykü sonlarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. İnsanın sona ulaşma arzusunun kısa öykü metninde de bulunduğu inanan Lohafer'e göre yazılı bir metinde fiziksel ve bilişsel olmak üzere temelde iki kapanış biçimi söz konusudur. Fiziksel kapanış bir cümlelerin sonuna kadar okunmasıyla basit şekilde elde edilirken bilişsel kapanışa ulaşmak için özel bir çaba gerekir. Okunan metnin anlaşılmasıyla gerçekleşen bilişsel kapanış iki alt türe ayrılabilir;

Anında: sözcüklerin yüzeysel anlamını kavradığımızda elde edilir, İngilizce okuyabilen herkes için açıktır (ancak yine de tüm okuyucular için aynı değildir). Ertelenmiş: Öykülerdeki bu sözcüklerin tam anlamını kavradığımızda ulaşılır. Özellikle de ciddi düşüncüyü kışkırtan bir öyküde bu anlama asla gerçekten ulaşamaz. Bununla birlikte, tartışmada, kalan anlamın değerlendirilmesinde aşamaları belirtmek için kullanılabilir (Lohafer, 1983, s. 43).

Okuyucuların öykü metninde ulaşmayı arzuladığı kapanış, öykü yazarının metin boyunca kullandığı density/ yoğunluk ve intensity/ yeğlilik terimleriyle ifade edilen unsurlardan

dolayı zorlaştırılır veya engellenir. Yoğunluğun etkisi okuyucu deneyimlerine göre değişiklik gösterdiği için aynı öykü metninden farklı kapanışlar yaratabilir. Pek çok öykü kuramcısı kısa öykünün edebi türler içinde sonuç bölümüne en fazla odaklanan tür olduğunu iddia eder.

Lohafer ise yapısalcı bir yaklaşımla kısa öykü türünün sözcüğe şiir kadar bağlanmamasına rağmen cümleye romandan daha fazla bağlandığını belirterek kısa öykü sonlarına yönelir; *“Kısa öyküde sonun daha yakına çekilmesi, zaman harcayan hem sonu erteleyen hem de ona yaklaşan her cümleye gerçekten pratik bir sıkıştırma oldukça gerekli bir yeterli kazandırır. Bu nedenle kısa öykü cümlesi, kendine özgü yükümlülükler altındadır”* (Lohafer, 1983, s.50). Kurmaca yazarın kısa öykü türünde kullandığı cümleler diğer edebi türlerden farklıdır; kurmaca yazar tarafından kontrollü şekilde çok yönlü belirlenen cümleler bir yandan hem fiziksel hem de anlık bilişsel kapanışa izin verirken diğer yandan da anlatımın kapanışını erteleyen unsurları barındırmaktadır.

Kurmaca düzyazıların sonuç bölümleriyle ilgili farklı bakış açıları vardır; Bonheim kısa öykü sonları anlatı biçimlerinin durağan ve dinamik yapılarına göre incelerken Lohafer sözcük ve cümlelerin anlaşılabilirliğine odaklanan kapanış terimiyle ele almıştır. Pek çok kuramcı ise kısa öykü sonlarının ‘kapalı son’ ve ‘açık son’ terimleriyle iki başlık altında incelenebileceği konusunda birleşmiştir.

4.6.1. Kapalı Son

Kapalı sonun tarihi öykü türünün kökeni kadar eskidir; sözlü kültür ürünlerinde, masallarda ve halk hikâyelerinde de karşımıza çıkan kapalı son 14.yüzyılda Boccaccio’nun *Decameron* kitabındaki öykülerden günümüzde yayımlanan öykülere değin yüzyıllar boyunca öykü türünde varlık göstermeyi sürdürmüştür. Kapalı son olay örgüsü yapısının belirsizlikten uzak keskin bir sonuç bölümüyle tamamlanması demektir. Kapalı sonun kullanıldığı öykülerde fiziksel ve bilişsel kapanış aynı anda gerçekleşir; okuyucu öykü metnini okumayı bitirdiğinde zihnini kurcalayan soru ve düşünceler de tamamlanır. Kapalı sonlu öykülerde hakimiyet yazarda olduğu için okuyucu çoğu zaman edilgen kalarak metnin tüketicisi konumundadır.

Kapalı sonlu öykünün başarısı okuyucu üzerinde uyandırdığı etkiye göre değişir; okuyucuyu derinden etkileyen ve şaşkınlığa uğratan kısa öykü başarılı kabul edilir. Kapalı sonlu kısa öykünün okuyucu üzerinde uyandırdığı etkiyi Arjantinli öykü yazarı Cortázar nakavtla biten bir boks maçına benzetir. Bütün edebi türlerde okuma eylemi sırasında okuyucu ile metin arasında bir mücadele söz konusudur ancak mücadelenin yöntemi edebi türlere göre değişiklik gösterir; okuma eylemi uzun bir süreç gerektiren kalın hacimli bir romanda mücadele sayıyla kazanılırken kısa sürede okuyup bitirilen sınırlı bir hacme sahip kısa öyküde galibiyet nakavtla gelir. Başarılı bir kısa öykü yazarı akıllı bir boksör gibi hafif ve yumuşak yumruklarıyla önce direncini azalttığı rakibini, yani okuyucusunu sona doğru aniden gelen ağır yumruğuyla alt edebilmelidir (Cortázar, 2004, s. 52).

Kapalı sonlu bir kısa öykü metninin sınırlı hacmiyle okuyucu üzerinde etki yaratabilmesi için birtakım tekniklerden faydalanması gerekir. Geleneksel öykü metinlerinde en çok kullanılan kapalı son tekniklerinin başında ölüm ve evlilik gibi temaların kullanımı vardır. Modern kısa öykü metinlerinde ise kapalı sonlar biçim değiştirerek varlığını sürdürmeye devam eder; kapalı sonlar çoğu zaman çeşitli aydınlanma anlarıyla sağlanır. James Joyce *Dublins / Dublinliler* (1914) öykü kitabıyla, Hristiyan terminolojisinde Hz. İsa'nın doğumuyla ilgili dini bir bayram olan epifani terimini edebiyata dahil ederek kısa öykü metinlerinde kapalı son olarak kullanılmasını sağlar. Öykü kişilerinin tek bir yoğun veya önemli deneyim anını, dönüm noktasını, değişim ve dönüşümünü ifade eden epifani modern kısa kurmacaların yapısal özü oluşturmaya başlar (Hanson, 1985, s. 55). Kısa öykü metninin olay örgüsü yapısı içinde doğru zamanda uygulanan epifaninin okuyucuyu etkilememe ihtimali yoktur.

Geçmişten günümüze değin geleneksel metinler de dahil olmak üzere pek çok öykü metninin sonuç bölümlerinde gözlemlediğimiz öykü kahramanının bir olay veya durum sonucu bilmediği bir bilgi edinerek şaşkınlığa uğraması epifani için yeterli değildir. Öykü metinlerindeki öykü kahramanları çoğu zaman epifaniye ulaşamayarak Aristoteles'in *Poetika* eserinde 'peripetie' ve 'anagnorisis' terimleriyle ifade ettiği tekniklerle sınırlı kalır; tragedyanın olay örgülerini yalın ve karmaşık olarak iki gruba ayıran Aristoteles'e

göre karmaşık olay örgülerinde eylemin düşünülenin tam tersine dönmesi olan ‘peripetie’ ile bilgisizlikten bilgiye geçiş anlamına gelen ‘anagnorisis’ bulunmaktadır (Aristoteles, 1987, s. 34). Epifaniye ulaşmak kolay olmadığından antik çağlarda Sophokles’in *Kral Oidipus* tragedyasından beri yazarlar kurmaca metinlerinde kapalı sonu çoğunlukla ‘peripetie’ ve ‘anagnorisis’ ile sağlamaktadır.

Türk öykücülüğünde epifani edebi modernizmin yaygınlaştığı 1950’lerden sonra karşımıza çıkar. Türkçe sözlükte tam karşılığı bulunmamasına rağmen aydınlanma anı, tezahür, ortaya çıkma gibi anlamlara gelen epifani ilk olarak Sait Faik Abasıyanık’ın son dönem öykülerinde görülmeye başlanır. Tanzimat Dönemi’nden 1950’li yıllara değin Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket Esendal gibi öykü yazarlarımızın kısa öykü metinlerinde kullandığı kapalı son şaşırtıcılıkla sağlanır; yazar öykü metninin sonunda çoğu zaman hem öykü kahramanını hem de okuyucuyu şaşkınlığa uğratarak kapalı sona ulaşır. Divan şiirlerinde kullanılan söz sanatlarından biri olan terdit terdit biçim değiştirerek kısa öykü metinlerinde de yerini almıştır.

Arapça geri döndürmek anlamına gelen ‘redd’ sözcüğünden türeyen ‘terdit’ beklenmedik bir sonuçla karşılaşma, bir sözü karşıdakinin beklemediği bir biçimde bitirme gibi anlamlara gelmektedir. Divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini daha etkileyici kılmak için faydalandıkları terdit şaşırtıcı son biçiminde kısa öykü türünün aradığı nakavtla bitirilen vurucu etkiyi sağlamaktadır. Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* kitabındaki neredeyse her öyküde kapalı son şaşırtıcı etkiyle ortaya çıkmıştır. Sezai’nin “Hiç” öyküsünün sonunda genç kızın tebessümünün sebebi açıklanırken başkişiye karşı hissettiği duygular da açığa çıkar; başkişiye karşı yalnızca alay ve küçüksemeyi amaçlamaktadır.

Öykü kapalı sonla bittiği için herhangi bir gizeme ve belirsizliğe imkân verilmez. Ancak öykünün sonu geleneksel öykülerden farklıdır. Okuyucunun zihninde hiçbir soru işareti bırakmayacak şekilde kapalı sonla biten öyküde geleneksel öykülerde gördüğümüz ders verme ve kıssadan hisse çıkarma da amaçlanmaz, yazarın yalnızca duygulandırma niyeti vardır (Aydın, 2008, s.128). Başkişi, bitmek bilmeyen soruları ve kahrkayla gülmesinin

ardından ilk kez dikkatli şekilde genç kıza bakarak gerçeklerle yüzleşir. Sezai bu yüzleşmeyi ‘dehşetli’ sıfatı ile çarpışma, tokuşma, vurma ve sarsıntı anlamlarına gelen ‘sadme’ sözcüğünü bir arada kullanarak gösterir:

Devr-i hayâlât olan yirmi yaşının en dehşetli sadmesi... Meğer kendisini bi-karar eden bu tebessüm, kızın o küçük, o güzel ağzının bütün üst dudağı biraz kısa olduğundan neş’et ediyormuş. Meğer o müsâvat-perver tebessüm, kendisine değil, bütün âleme, bütün eşyaya ait imiş (Sezai, 1981, s. 8).

Sezai’nin “Kediler” öyküsü ise “Hiç” öyküsünde olduğu kadar keskin bir bitişe sahip değildir. “Hiç” öyküsünde gerilime yol açan genç kızın delikanlıyı sevip sevmediği kesin olarak açıklanır. “Kediler”de ise öykünün sonunda evine geri dönmek zorunda kalan yaşlı adamın ağlamasıyla ilgili hanımının “*o kadar haykırarak ağlama. Kedilerimi korkutacaksın!*” (Sezai, 1981, s. 12) şeklinde verdiği tepkiden sonra ne yaptığı açıklanmaz ancak okuyucu, adamın yoksulluğun getirdiği edilgenlik ve çaresizlik yüzünden hanımına karşı çıkacağını düşünmez. Yaşlı adam bir kez evi terk etmeyi düşünmüş, başarısız olmuştur. Okuyucuya adamın içinde bulunduğu durumu değiştireceğine dair bir ipucu sunulmadığı için öykü kapalı son ile bitmiştir. Okuyucunun öykünün sonuna dair yorum yapmasına ihtiyaç yoktur.

Okuyucu katılımının her zaman öykünün sonunda olması zorunlu değildir. Kapalı sonla bitmesine rağmen öykü içinde tam açıklanmayan, gizli veya eksik bırakılan noktalar okuyucunun yorumlarına ihtiyaç duyabilir. “Kediler” öyküsünde başkişinin hanımının psikolojik durumuyla ilgili okuyucu yorumları söz konusu olabilir. Öyküde kadının çocuğunu olmadığı için kedilere ilgi gösterdiği bilgisi yer almaz. Okuyucu kadının iç dünyasını ve kedilere olan düşkünlüğünü yazarın çocuk sözcüğünü hiç kullanmamasından çıkarabilir. Kısa öykülerde eksilteli veya az söz söylemenin çok fazla şey söylemekten daha iyi olduğu (Çehov, 1994, s. 198) görüşü egemendir. Sezai çatışma unsuru olan kadının kedilere düşkünlüğünün sebebiyle ilgili bilgi vermeyip yönlendirmede bulunmaz. Okuyucu kadının kedilere olan bağlılığının altında yatan nedenleri özgürce düşünebilir.

Halit Ziya’nın kısa öykülerinde her iki son çeşidi de kullanılmaktadır; olay odaklı öykülerinde kapalı sonla karşılaşırken gözleme dayalı öykülerinde herhangi bir olay

olmadığı için açık son söz konusudur ancak sayısal olarak bakıldığında öykü sonlarının çoğunlukla kapalı olduğu görülür. Öykülerde açık son kullanmadığı için çoğu zaman okuyucu yorumlarına ihtiyaç duymaz. Yazarın bu yönüyle Maupassant'ı hatırlatmaktadır. Düzenli vaka kuruluşu ve kapalı son kullanımıyla pek çok kaynaktan Maupassant ile eşleştirilen Halit Ziya'nın yer yer Çehov'u hatırlattığı öyküleri de vardır; Halit Ziya'nın "Bravo Maestro" ile Çehov'un "Bir Memurun Ölümü" öyküleri başkışilerinin kişilik özellikleri ve yaşadıklarıyla benzerlik gösterir (Aslan, 2008, s. 348).

Halit Ziya'nın "Haber-i Meş'um" adlı öyküsü kapalı son ölçütünü sağlayan öykülerinden biridir. "Haber-i Meş'um" monolog tekniğiyle düz bir anlatımla kaleme alınmasına ve durağan bir çizgi göstermesine rağmen kapalı sona sahiptir. Anlatıcı olan başkışı öykünün giriş bölümünde kendisine gelen telgrafta eşinin ölüm haberi yazdığını düşünür. Karısının geçen hafta gönderdiği mektupta sağlığını kavuştuğunu yazmasına rağmen anlatıcı gerçeğin kendisinden gizlendiğine inanır. Anlatıcının içinde en ufak bir şüphe bulunmaz, eşinden öykü boyunca ölü ve rahmetli sıfatlarıyla bahseder. Öykünün sonunda ise beklenen gerçekleşmez; telgrafi açan anlatıcı eşinin sağlığına tamamen kavuşarak evine doğru yola çıktığını okur. Telgrafta kadının sağlık durumuyla ilgili verilen bilgi merak unsurunu ortadan kaldırmıştır. Öyküde olay örgüsünü meydana getiren kararsızlık ve merak unsurlarının sonuç bölümünde çözülmesi kapalı son kullanımına örnektir.

Kısa öykü türünde kapalı sonun bir teknik olarak bütün dünyada kullanılmaya başlanması Maupassant ile gerçekleşir. Maupassant oluşturduğu öykünün içini kendisi doldurmayı tercih ettiğinden doğrudan yazarak eksik bir parça bırakmaz, okuyucuya bir sorumluluk yüklemeyi. Maupassant'da her şey öykü sayfalarında yer aldığından okuyucu sezgisinin bir işlevi yoktur (Bates, 2005, s.69). Türk edebiyatında Maupassant tarzı öykücülüğün temsilcisi olan Ömer Seyfettin'in öykülerinde de benzer öykü teknikleri karşımıza çıkar. Maupassant gibi Ömer Seyfettin de çoğu zaman öykülerinde düzenli bir olay örgüsü yapısı gözlemlenir; her iki yazar da benzer şekilde tasvir ve açıklamalarla giriş yaptığı öykülerini düğüm ve merak oluşturacak birtakım olaylara yer verdikten sonra sonlandırır.

Ömer Seyfettin'in öykülerinde sonuç bölümleri birkaç farklı şekilde karşımıza çıkar. Öykülerin çoğunda sonuç bölümü giriş ve gelişme bölümlerinden ilgisiz şekilde yalnızca bir görüş ve düşüncenin savunuculuğunu yaparak okuyucuya öğüt vermeyi amaç edinir; "Hafiften Bir Seda", "Cesaret", "Sebat", "Çirkin Bir Hakikat" ve "Elma" başlıklı öykülerde sonuç, giriş ve gelişmeyle bütünleşmediği için sonradan eklenmiş izlenimi uyandırır. Maupassant gibi Ömer Seyfettin de Çehov'un aksine mutlak bir yazar otoritesiyle kurduğu öykülerinde okuyucuya söz hakkı bırakmaz. Hatta kimi öykülerinde metnin ana fikrini açıklayan epilog/son sözlere yer verir. "Ayın Takdiri" ve "Nasıl Kurtarmış" başlıklarındaki bir iki öyküsü dışında çoğu öyküsü kapalı sonla kaleme alınmıştır (Boynukara, 2006, s.68-69).

Ömer Seyfettin'in öykülerinde kapalı sonlar en çok şaşırtıcı ve sürpriz sonlar aracılığıyla karşımıza çıkar; öykü boyunca merak edilen bir olay veya durum sonuç bölümünde açıklanarak hem öykü kişisini hem de okuyucuyu şaşırtır. Yazarın öykülerinde sıklıkla faydalandığı şaşırtıcı sonlarla ilgili farklı görüşler öne sürülmüştür. Ömer Seyfettin öykülerini Maupassant gibi gelişme bölümünde yarattığı merak unsuruyla sona ulaştırırken geleneksel tahkiyeli metinler ile şiirlerde kullanılan terditten faydalanmaktadır;

Son, terdit denilen beklenmezlik hâli ile bağlanır. Ömer Seyfeddin, tarihi hikâyeleri de dahil, hikâyelerinin %95'inde klasik vak'a tertibini kullanmış, bunda da ustalık göstermiştir (...) Bir tahkiyeli unsuru -veya şiiri- muhatabının beklemediği bir surette bitirmek mânasını taşıyan terdit, Ömer Seyfeddin'in vak'a tertibiyle alâkalı tekniğinin bâriz hususiyetidir (Tural, 1982, s. 108).

Ömer Seyfettin'in terdit sanatıyla açıklanan şaşırtıcı sonları hazırlanan yeni çalışmalarla birlikte modernizmle ilişkilendirilmeye başlanır; *"Onun birçok hikâyesindeki sürpriz sonuçlar modern hikâyenin ana ruhuna çok uygun düşmektedir"* (Aydemir, 2005, s. 60). Ömer Seyfettin'in şaşırtıcı sonlarını modernizmle açıklama girişimleri araştırmacıları epifaniye yönlendirir. Şaşırtıcı sonların kullanıldığı öykülerin bir kısmında modern kısa öykünün önemli bir sonuç tekniği olan epifani olduğu iddia edilir; Sazyek'e göre Ömer Seyfettin'e ait 151 öykü arasından 11 öykü metninde⁶⁶ öykü kahramanı sıradanlıktaki

⁶⁶ "Tenezzüh" (1902), "İlk Namaz" (1905), "İki Mebus" (1908), "Gurultu" (1914), "Beyaz Lale" (1914), "Hürriyet Gecesi" (1917), "Çanakale'den Sonra" (1917), "Dama Taşları" (1918), "Nadan" (1918), "İlk Düşen Ak" (1919), "Dünyanın Nizamı" (1919).

ilhamını keşfederek üst bilince ulaştığı için epifani uygulanmıştır (2019, s.77). Epifani ile şaşırtıcı son eşleştirilerek yazarın birçok öyküsünde epifani bulunduğu da dile getirilir;

Batı anlatı geleneğinin izinde hikâyesinin kuran Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinde bu tekniğin bolca kullandığını görürüz. Okurunu şaşırtmayı bilen, durum ve olayların görüldüğü gibi olmayabileceğine inanan, modern sanatın icabı özgünlüğe yer açan ve beklenmedik sonları seven bir yazarın bu teknikle kurduğu dostluk elbette şaşırtıcı değildir (Yivli, 2020, s. 255).

Ömer Seyfettin'in etkileyici bir kapalı son için şaşırtıcılıktan faydalandığı kısa öykülerinden biri "Apandisit"tir. Erik hoşafı yerken çekirdeğini yutan başkişinin endişeleri üzerine kurulan öyküde gerilim anlatıcı başkişinin meyve çekirdeği yuttuğu için hastalanıp hastalanmayacağı belirsizliğiyle sağlanır. Anlatıcı başkişi yoğun bir evham duygusu yaşar; hastalanacağını, apandisitinin zarar göreceğini, hatta ölebileceğini düşünür ve bu düşüncelerini teyit etmek için doktor arkadaşının yanına gider. Öykünün kapalı sonu aşama aşama gerçekleşir. İlk aşamada başkişi doktor arkadaşını kirazları çekirdekleriyle birlikte yediğini görerek ilk adım atılır.

Doktorun meyve çekirdeği ile apandisit arasında hiçbir bağ olmadığını söylemesi ikinci aşamadır; *"Azizim o eski nazariye, hiç kiraz çekirdeğinden apandisit olur mu?.. Vaktiyle öyle zannedilmiş. Artık tamamıyla anlaşıldı ki iltihab-ı zeyl-i dudîye sebebiyet veren şey çekirdek vesaire değildir..."* (Ömer Seyfettin, 1999a, s.77-78). Doktorun açıklamasının kapalı, kesin ve kat'idir. Açıklamanın bu kadar kesin yapılması okuyucu yorumuna da açık kapı bırakmaz ancak başkişi, doktora karşı çıkarak kasığının ağrıdığını söylemek istediğinde kasığının ağrısının geçtiğini ve sabah kahvaltı yapmadığı için yalnızca açlık hissettiğini fark eder. Anlatıcı başkişinin öğrendiği bilgilerle anagnorisis (tanınma) tamamlanarak kapalı sona ulaşılır.

Ömer Seyfettin'in iç içe geçmiş iki öyküden meydana gelen "Nişanlılar" başlıklı öyküsü kapalı sona örnek oluşturur. Ana öyküde anlatıcı başkişi on beş yıldır uzaktan izlediği çiftin uzun yıllardır birbirine çok âşık evli bir çift olduklarına inanır. Hatta bu çiftin evliliğin aşkın mezarı olduğu düşüncesini yalancı çıkardığına emindir. Ancak anlatıcı başkişi tahminlerinin doğruluğunu kanıtlamak için herhangi bir eylemde bulunmayıp ne çiftle tanışmaya gider ne de başkalarına çift hakkında soru sorar. Oysa iki eylemden birini

gerçekleştirseydi pek çok kişinin hakkında gerçekleri bildiği çiftin aslında evli olmadığı öğrenebilirdi. Anlatıcı yazar bu gerçeğe tesadüfen arkadaşı Camsap aracılığıyla ulaşır;

- Anlat bakayım, dedim, izdivaç nasıl aşka mezar olmamış!
- Camsap tekrar güldü:
- Onlar daha evlenmediler yahu! Dedi
- Ne...
- Evet, daha nişanlıdırlar... (, 1999b, s.130).

Camsap’ın verdiği bilgiler başkışı için hayal kırıklığına yol açarken aşk duygusunu da sorgulamasına sebep olur; başkışının öykünün sonunda aşkın varlığıyla ilgili net bir sonuca varamayıp kararsız kalması ise görece açık sonu hatırlatabilir. Çiftle ilgili kurduğu hayaller yıkılan başkışının can sıkıntısı ile üzüntüsü hava durumuyla yansıtılır; evden çıktığında havayı çok güzel bulan anlatıcı başkışının gerçekleri öğrendikten sonra *“Dönelim, üşüyorum”* (Ömer Seyfettin, 1999b, s. 131) cümlesini kullanır.

“Nişanlılar”da ikinci öyküyü oluşturan çiftle ilgili verilen bilgiler sınırlı olmasına rağmen kapalı sona sahiptir. Konuşmalarına hiç yer verilmeyen çiftin yaşamına dair bilgiler Camsap aracılığıyla verilir. On beş yıl önce henüz çocuk yaşlarında birbirini seven çift kızın babasının evlilik için erkeğin işe girip para kazanma şartını öne sürmesi, erkeğin şartı yerine getirmeyip babanın ölmesini beklemektedir. Camsap’ın kızın babasının yakın veya uzak zamanda öleceğe benzemediğini söylemesiyle çiftin beklemeye devam edeceği bilgisi verilerek kapalı son yaratılmış olur. Yivli çalışmasında “Apandisit” ve “Nişanlılar” başlıklı öykülerde kapalı sonun epifani ile sağlandığını belirtir (2020, s.256) ancak bu öykülerde epifanik anlardan ziyade anagnorisis (tanınma) söz konusudur.

4.6.2. Açık Son

Kısa öykü türünde modernizmle birlikte görülmeye başlanan eksilteli anlatım, belirsiz ve boşluklu ifadeler giriş ve gelişme bölümlerinden ziyade en çok sonuç bölümünde karşımıza çıkar. İngilizce ‘open ending’ terimiyle ifade edilen açık son/ açık uçlu son modern kısa öykünün temel ölçütlerinden biridir. Çehov’un kısa öyküleri aracılığıyla yaygınlaşan açık son, modern kısa öykü türünü diğer düzyazı türlerinden ayıran temel özelliklerden biridir. Roman türünde bireyin süreç içinde yaşadığı değişimlerle doğum, evlilik, ölüm gibi olaylarla sürekli karşılaşılırken kısa öykü türü bir süreç ile değişimi ele

almadığı için olay örgüsünde doğum, evlilik ve ölüm gibi olaylar bulunmaz. Kısa öykünün sonu bireyin yaşamındaki hiçbir evrenin sonu olmaz; modern çizgide kaleme alınan kısa öykü örneklerinin bir bitişi değil aksine başlangıçları temsil ettiğini gözlemleriz; modern kısa öykü sonları hiçbir şeyi bitirmemekle birlikte okuyucuya yeni ufuklar açarak yeni bakış açıları kazanmasını sağlar; etki birliğine sahip bütünlüklü bir kısa öykü metnini okumayı bitiren okuyucunun zihni okumaya başlamadan önceki haline kıyasla daha farklıdır.

Modern kısa öykü türünde aniden belirsiz şekilde biten açık son önemli bir yöntemdir; geleneksel öykülerde aşama aşama yavaşça gelen son modern kısa öyküde fark edilmeden birdenbire gelir; okuyucu çoğu zaman kısa öykü sonuna hazırlıksız yakalanır. Modern yazar öyküsünde bıraktığı boşlukların okuyucu tarafından doldurulmasını istediğinden her şeyi açıkça söylemek yerine sezdirme yöntemini tercih eder. Okuyucu açık sonu kişisel görüşleri doğrultusunda yeniden yorumlarken her bir kısa öykü metninden birbirinden farklı sonlar ortaya çıkar. Modern kısa öykülerin sahip olduğu son çeşitliliğine karşılık geleneksel öykü ile romanlarda belli başlı sonlar karşımıza çıkar. Matthews kısa öykü türünün temel özelliklerini sunduğu çalışmasında konu farkından yola çıkarak kısa öykü ile roman türleri arasındaki son farklarına değinir.

Roman türünde kadın ve erkeğin evlendiği, kadının başkasıyla evlendiği, erkeğin başkasıyla evlendiği ve kadının öldüğü dört farklı son çeşidi bulunmaktadır. Kendisinden övgüyle bahsedilen bir roman yazarı evlilik ve ölümün gerçekleşmediği beşinci bir son daha keşfetmiştir. Kısa öykü sonlarında ise çoğu zaman ne bir evlilik ne de bir ölüm vardır (Matthews, 1901, s.34-35). Kısa öykü metinlerinin konuları olduğu gibi sonları da çok çeşitlidir; kapalı sondan kaçındığı için evlilik ve ölüm gibi büyük ve keskin eylemlerin yer almadığı kısa öykü metinlerinde okuyucuların yorumlarına göre değişiklik gösteren yüzlerce açık sonla karşılaşabiliriz.

Modern metinler geleneksel metinlerden çok daha fazla okuyucuya bağlıdır; geleneksel metin yaratıcısı olduğu yazarın hakimiyeti altında iken modern metne hükmeden okuyucudur. Kısa öykü türü de sahip olduğu açık sonla yazardan ziyade okuyucuya dönüktür; yazarla mesafesi açılan kısa öykü metni okuyucuya yaklaşır. Kısa öyküye

tadını veren nitelik de gizli bırakılan noktaları, belirsizliği ile açık sona sahip olmasıdır. Bu nitelik aynı zamanda onu diğer düzyazı türlerinden ayırarak şiire yaklaştırır. Gerçek yaşamda bireyin başına gelen olay ve durumlar kapalı ve keskin sonlardan ziyade açık ve belirsiz sonlarla iç içe olduğu için kısa öykü gerçek yaşamı diğer düzyazı türlerine kıyasla daha iyi yansıtır.

Belirsizlik ve açık son ölçütlerinin okuma eylemi üzerinde önemli bir etkisi vardır; bu etki roman ve kısa öykü türleri arasında okuma farkında açıkça gözlemlenebilir. Okuyucu roman okurken sonunun kapalı biteceğini bildiği için herhangi bir sorumluluk taşımaz; roman metnini okurken çoğu zaman rahattır. Açık uçlu kısa öykü ise tahmin edilemeyecek kadar farklı sonlar barındıran bir türdür. Kısa öykü okuyucuya fazla iş yükler; hayal gücünü zorlayıp eksik bırakılan boşlukları doldurmasını ister. Kısa öyküde yazarın anlattığı her şey okuyucu tarafından yeniden anlamlandırılmaya çalışılır. (Mungan, 1998, s.75).

Bir kurmaca metnin kolay okunması, kalıcılığı veya başarısı için bir ölçüt olmaktan uzaktır. Kolay okunabilen kapalı sonlu geleneksel öykülerde etki oranı düşüktür; okuyucu metni okumayı bitirir bitirmez günlük yaşamına kolayca adapte olur. Arada kısa bir zaman geçtikten sonra da öykü metniyle ilgili büyük olasılıkla herhangi bir şey hatırlamaz. Oysa görece zor okunan açık sonlu öykülerin etki oranı daha yüksektir; etki birliğine sahip açık uçlu bir metin sayfa üzerinde tamamlanmasına rağmen zihinde uzun bir süre daha devam ettiği için okuyucunun günlük yaşamına geri dönmesi zaman alır. Okuyucu kendisini etkileyen açık sonlu bir metni yıllar geçse bile anımsamayı sürdürür. Okuma eylemi sırasında öykünün içinde aktif bir rol oynayan okuyucu, pasif kalan okuyucudan daha değerli ve saygındır. Yazarın geri plana itilerek silikleşmesi okuyucunun önem kazanmasını sağlar.

Açık son geleneksel edebiyat anlayışıyla keskin ve kapalı sona alışmış olan okuyucu için radikal bir tekniktir. Yazarın öykü içinde söylemediği açık bırakılan sonların okuma eylemi süresince anlaşılabilmesi için yazar ile okuyucunun özellikle kültürel yönden birbirine yakın olması gerekir. Okuyucu geleneksel metinlerin aksine modern öykülerin anlamının henüz tamamlanmadığını fark ederek âdeta ikinci yazar sorumluluğunu

üstlenir. Okuyucunun görevi zordur; okuduğu öykü üzerinde söz sahibi olması sıradan bir okuma eylemi yerine verilen ipuçların peşinden gideceği derin okumayı zorunlu kılar. Kısa öykünün entelektüel okuyucusu, yazarın açık bıraktığı kapıdan içeri girerek ipuçlarıyla kendi yolunu çizer.

Türk edebiyatında kökü yüzyıllar öncesine dayanan anlatı geleneğinin vazgeçilmez bir özelliği olan kapalı sonun etkisinin azalması için uzun yıllara ihtiyaç duyulur. Kısa öykünün edebiyatımızda görülmeye başlandığı 1890’lı yıllardan 1920’lere değin birkaç istisna bulunmakla birlikte kapalı son varlığını sürdürürken Memduh Şevket Esendal ile ilk örneklerinin verildiği açık son Sait Faik Abasıyanık ve onu izleyen 1950 kuşağı öykücülerıyla devam ederek yaygınlık kazanır. Açık son modern ve yeninin göstergelerinden biri haline gelir. Halit Ziya’nın kimi öyküleri erken bir dönemde açık son yöntemi kullanmasıyla dikkat çeker.

Yazarın “Tramvayda Gelirken” başlık öyküsü, bir gözlem anlatısıdır; öyküde açık son yüzeyde değil sembolik anlatımda karşımıza çıkar. Bir tramvay yolculuğunu ele alan öykü düzenli bir vaka çizgisi izler; anlatıcı giriş bölümünde bir tramvaya biner, gelişme bölümünde yolculuk yapar, sonuç bölümünde ise yolculuğunu tamamlayıp tramvaydan iner. Kapalı sona sahip olduğu düşünülen öyküde sembolik anlatım söz konusudur. Yazar, tramvay yolculuğu ile yaşamı kastetmektedir; insan tramvay arabasında olduğu gibi yaşamda da bir çizgi üzerinde sürüklenmekte, sarsılmaktadır, yaşam da tramvay gibi yüklü ve bitkindir. Tramvay yolcuğunun yaşam, yolcuların da hakikat ve şiir gibi farklı sembollerle ifade edildiği öykünün sonunda anlatıcı iner ancak tramvay yolculuğuna devam eder:

Bu tramvay arabası, bu yaşama simgesi, bir sürü gerçekler yükü ile, aralarında bir de sarı saçlı ve mavi gözlü gönül karıştırıcı şiiri alarak sürüklenip geçti. Kendi kendime ufak bir duygulanma kırıklığıyla:

– Evet, Şırakk!.. Dahh!.. Tramvay arabası!... dedim (Uşaklıgil, 1987, s. 156).

Yazarın bir olaydan ziyade gözleme dayanan birkaç kısa öyküsünde sembolik anlatım kullandığı bilinmektedir. “Tramvayda Gelirken” öyküsü de sembolik anlamlar barındırmaktadır. Öykünün sonunda anlatıcının inmesine rağmen tramvayın yolcuğuna devam etmesi sembolik anlamı da beraberinde getirerek açık sona kapı aralar. Anlatıcı

yazarın yaşamla eşleştirilen bir tramvay sembolünden indikten sonra hüznlenerek ardından bakakalması çağrışım ve yorumlara açıktır. Aslan’a göre anlatıcı yazarın kurduğu cümleler, ölümü çağrıştırmaktadır; bir insan ölürken geride bıraktıklarına ve isteyip ulaşamadıklarına tıpkı anlatıcı yazar gibi üzüldür (2008, s.212).

Ancak zaman ilerlemekte, yaşam ve yolculuk devam etmektedir. Ölen bir insanın yaşama dönmesinin ve anlatıcı yazarın giden tramvaya yetişmesinin bir yolu yoktur. Özel çevresinde annesi, babası ve çocukları gibi pek çok ölüme yakından tanık olmuş yazarın, ölümlere rağmen yaşamın durmadan akmaya devam ettiği gerçeğini öyküsünde işlemesi şaşırtıcı değildir. “Tramvayda Gelirken” öyküsünün yüzeysel okumasında görünmeyen açık son ölçütü, sembolik anlatımlı derin okumada karşımıza çıkmaktadır. Öykü sonunun açık hale gelmesi okuyucu katılımını da beraberinde getirir; öykünün sonuyla ilgili okuyucuların farklı yorumlarına ihtiyaç duyulur.

Halit Ziya’nın kısa öykülerinde sınırlı kalan açık son bir teknik olarak Memduh Şevket Esenal’ın öykülerinde karşımıza çıkar. Memduh Şevket durum odaklı öykülerini Çehov’a benzer şekilde açık sonlar ile olağan akış içinde bitirir. Çehov’un edebiyatımızdaki ilk temsilcilerinden biri kabul edilen Memduh Şevket öykülerinde açık son kullanmasıyla dikkat çeker. Yazar öykülerinin büyük bir kısmında bir olaya değil duruma odaklanıp giriş – gelişme – sonuçlu klasik vaka çizgisini bozarken sonuç bölümünü ya tamamen kaldırır ya da açık uçlu bırakır.

Memduh Şevket’in sonuç bölümü hiç kullanmadığı öyküleri diyaloglar aracılığıyla gelişim gösterirken konuşma bittiğinde öykü de bir anda bitmiş olur ve çoğu zaman yarım kalmış hissi verir. Yazarın küçük bir paragrafla sonuç bölümü sunduğu öyküleri ise şaşırtıcı ve keskin bir son yerine açık uçlu bırakılarak eylemin/durumun bitişinden sonraki gelişmeler özetlenir (Çetişli, 1989, s. 88-89). Yazarın açık son kullanma tercihleri arasında, uzun açıklamalardan ziyade birkaç cümleyle özetleyerek sözcük tasarrufu yapmak olduğu gibi öykü sonlarının da gerçek yaşama benzer şekilde kesin sonuçlarla bitmediği göstermek de vardır. Onun öykülerinin bitişi de başlayışı gibi yaşamın birer örneği olur (Alangu, 1968, s.129).

Memduh Şevket'in "Mebus Olursa" başlıklı kısa öyküsü sonuç bölümünün olmadığı öykülerine örnektir. Bir çayhanedeki diyaloglardan meydana gelen "Mebus Olursa" öyküsünde giriş ve sonuç bölümleri yerine yalnızca gelişme bölümü bulunur. Mustafa Hilmi Bey'in Sabri Bey'e mebus olursa ne yapacağı sorusuyla başlayan öykü neredeyse çayhanedeki herkesin bir fikir beyan ettiği mebusluk tartışması yapılırken Sabri Bey, konuşmalara katılmayıp yalnızca çay içen sarıklı bir hocaya şaka olsun diye mebus olursa ne yapacağını sorar;

– Hocam, dedi, sen mebus olsan ne yapardın?

(...)

– Geçen Mecliste ne yaptımsa onu yapardım, dedi.

Sabri Bey hayret ederek:

– Nasıl, geçen Mecliste? diye sordu.

– Bayağı geçen Mecliste. Biz de insan kıtlığında mebus tâyin edilmiştik (Esendal, 1965, s.23).

Memduh Şevket, mebus olma hayalleri ile bürokrasi ve bürokrat eleştirileri üzerine kurduğu "Mebus Olursa" öyküsünün son paragrafı da mevcut bürokrasiye bir eleştiri içerir. Sarıklı hoca mebusluk için gereken donanımına sahip değildir. Hoca mecliste kişi sayısı az olduğu için arkadaşlarıyla mebus tayin edilmiş ancak ne kendisi ne de arkadaşları kanunları anlamamakta, kanunlarla ilgili oy kullanırken bilinçli bir seçim yapamamaktadır; hoca aracılığıyla bilgisiz bürokratların durumu eleştirir. Yazar, öykünün başından itibaren yaptığı bürokrasi eleştirilerine öykünün sonunda da devam ettiği için, son paragraf bir sonuçtan ziyade gelişme paragrafı gibi görünür.

Esendal'ın öyküsünde kullandığı teknikle çayhanedeki sohbetin Mustafa Hilmi Bey'in sorusundan çok daha önce başladığı ve sarıklı hocanın cevabından sonra da devam edeceği izlenimi uyandırır. Yazar öyküsüne sohbetin başını ve sonunu almak yerine yalnızca sohbetin bir kesitini almış gibidir. Öykü son paragrafıyla kâğıt üzerinde bitmiş olsa bile okuyucunun zihninde devam eder; okuyucu zihninde çayhanedeki herkesin hocanın cevabını şaşkınlıkla karşılayıp birçok soru sorduğunu kurgular. "Mebus Olursa" bu yönüyle kısa öykü türünün hem açık son hem de okuyucu katılımı ölçütlerini yerine getirmektedir.

Memduh Şevket'in öyküsünü açık son ile bitirip okuyucu katılımını sağlaması, Çehov'un öykü sonları hakkındaki söyledikleriyle benzerlik gösterir. Çehov roman ve öykü türleri

arasındaki farkları ele aldığı Türkçeye de çevrilen çalışmasında; bir romanın sonu doğum, evlilik, ölüm gibi bir sürecin sonunu yansıtırken, bir kısa öykünün sonunun romandan çok farklı olduğunu belirtir. Bir kısa öykünün bitişiyle hiçbir şey çözülmez veya bitmez, aksine öykü sonu yeni bir pencere açarak zengin hayallere alıp götürür. Romanda küçük veya büyük mutlaka bir olay ve süreç olmak zorunda iken öyküde böyle bir zorunluluk yoktur. Bir kısa öyküde ne başlangıca ne de sona ihtiyaç vardır çünkü kısa öykü türü bir sürecin sonunu değil yalnızca hayatın olağan akışından kopan bir parçayı yansıtır (Güney, 1944, s. 62). Çehov'un öykü sonu ile ilgili açıklamaları Esendal'a da uyarlanabilir. Yazarın "Mebus Olursa" gibi sonuç bölümünün bulunmadığı öykülerinin yanı sıra sonuç bölümü bulunan ancak bu sonucun roman türündeki gibi bir sürecin bitişini değil yaşamdan bir kesitin gösterildiği öyküleri de vardır.

Memduh Şevket'in "Gençlik" öyküsü sonuç bölümünün küçük bir paragrafla sunulduğu açık uçlu öykülerden biridir. Öykünün yüzeysel yapısında Hayriye Hanım'ın kocasının kanepede uyuduğunu görünce rahatsız olmaması için yastık bulma ve uyandırma endişesiyle yastığı başının altına koyup koymama kararsızlığı yaşaması sunulur; derin yapıda ise yeni evli bir kadının kocasına hissettiği yoğun sevgi vurgulanır. Öyküde eylem çizgisi uyanan kocanın başını yastık yerine kadının dizlerine koymasıyla biter. Ancak yazar öyküsünde eylemi değil yeni evli genç çift arasındaki sevgiyi vurgulamak istediği için bir cümle daha ekler; "*Ancak, hayatlarının o çağında idiler ki biri ötekinin dizine başını koyduktan sonra uyumak olmazdı!*" (Esendal, 1965, s.99).

Memduh Şevket'in kullandığı son cümlelerin iki yönlü bir amacı vardır; bir yandan çift arasındaki sevgiyi vurgularken diğer yandan öykünün sonunu açık hale getirir. Kocanın eşinin dizlerine başını koyup uyuması kapalı bir son örneği olacak iken yazar çiftin yaşlarını öne sürerek uyumayacaklarını belirtir ancak ne yapacaklarına dair herhangi bir bilgi vermez; böylece öykü sonu yoruma açılmış olur. Öyküyü okuyan farklı okuyucular tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir. Memduh Şevket'in açık son kullanması öykü kişilerini Çehov'a yaklaştırır. Yazarın öykü kişileri de Çehov'un kişileri gibi kâğıt üzerinde bitmelerine rağmen yaşamaya devam ediyor hissi uyandırır; sevgi duygusunun evrenselliği ve zamansızlığı da devam etme hissini pekiştirir. "Gençlik" öyküsü modern kısa öyküye ait açık son ve okuyucu katılımı ölçütlerini sağlamaktadır.

Türk edebiyatının geleneksel tahkiye anlayışında keskin ve vurucu sonlar olduğu için yazarlar öykülerinde kapalı sonları yeğlemektedir. Memduh Şevket'te bilinçli bir seçim olarak gördüğümüz açık sonun en güzel örnekleri ise Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleri aracılığıyla karşımıza çıkar. Sait Faik'in özellikle öykücülüğünün ikinci dönemini oluşturan *Lüzumsuz Adam* kitabıyla birlikte açık sona yöneldiği tespit edilir. Yazar gözlem ve ruh hallerini ele aldığı olaysız öykülerini düzenli bir vaka çizgisi kullanmadan uzun açıklamaların olduğu bir sonuç bölümüne yer vermeden birdenbire bitirmiştir.

Sait Faik olay ve entrikanın ön planda olduğu, klasik giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahip geleneksel tahkiyeye bağlı öykücülük anlayışını kırarak atmosfer yaratmaya yönelen öykücülerimizin başında gelir. Atmosfer öyküsü üreten yazara göre konu, olay örgüsü veya sonların büyük bir ehemmiyeti yoktur. Lekesiz'e göre Sait Faik için insan, özellikle de sıradan ve basit niteliklere sahip küçük insan ile onun içinde var olduğu kent atmosferi önem arz eder. Bir kent öykücüsü olan yazar çoğu zaman insan ile mekân atmosferi arasında ilişki kurarak öykülerini kaleme alır. (1997, s. 470).

Sait Faik'in öykülerinde açık son bırakması bilinçli bir seçimdir. Fethi Naci, Sait Faik hakkındaki çalışmasında yazarın öykü sonlarına her zaman özendiğini belirtir; tıpkı bazı şairlerin bir dize bulduktan sonra şiirlerini oluşturması gibi Sait Faik de güzel sonlar bulduktan sonra öykülerini kaleme almış olabilir (2008, s.26). Sait Faik ise bir okuyucunun mektubunu cevaplandırırken öykülerindeki sonuç tercihinin sebepleri üzerinde durmuştur. İnsanlar sonuç sözcüğünden ölüm, hapis, intihar gibi keskin sonlar anlamaktadır. Oysa Sait Faik keskin sonuçlardan hoşlanmaz. “Benim hikâyelerimin kahramanlarını öldükleri zaman bile yaşamaya devam eder gibi öldürmek isterim. İnsanları yaşarlarken yakalayabiliyorsam ne âlâ. Sonuçlu şeyleri sevmiyorum da onun için böyle yazıyorum” (Abasıyanık, 2011, s.104).

Sait Faik'in ifadelerinden açık son kullanımını edebi modernizmin getirdiği bir ölçüt olarak değil kişisel sebeplerden dolayı tercih ettiği görülür. Sait Faik okuyucu katılımına önem vermektedir. Onun öyküleri kâğıt üzerinde bitmiş görünmekle birlikte çoğu zaman okuyucunun zihninde yaşamaya devam etmektedir. Sait Faik bir genç kız hakkında

yazılan bir öykünün sonunun kızın intiharı, uzaklara gitmesi veya öldürülmesi gibi farklı şekillerde bitebileceğini belirterek kendi tercihini açıklar; yazara göre öykü kahvehanenin camları arkasında oturan genç kızın yağmur şarkısını söyleyerek bitmelidir.

Sait Faik'in gözleme dayalı öykülerinin bir kısmında hiç yer almayan sonuç bölümü bazı öykülerinde keskin bir bitiş olmamakla birlikte karşımıza çıkar. "Bacakları Olsaydı" öyküsünün sonuç bölümü mevcuttur. Gözlem ve hayaller üzerine kurulu olan öykü boyacının dilenci hakkındaki gerçekleri anlatmasıyla sona erer. Gelişme bölümünde hayal ve gerçek arasında yaşanan çatışma sonuç bölümünde gerçeğin üstünlük sağlamasıyla son bulur. Ancak bu son Sait Faik'in hoşlanmadığı ölüm veya intihar gibi keskin sonlardan biri değildir. Öykü boyacının cümleleriyle biterken son cümlede kullanılan üç nokta dikkat çeker; *"Bir takma bacağı daha vardır onun. Öylesine iyi yapılmıştır ki topallatmaz bile. Yumuşak lastiktendir. Sekiyor sanırsın yürürken görsen..."* (Abasıyanık, 1948, s.82).

Yazarın kullandığı üç nokta boyacının açıklamalarının bitmediğini gösterir. Okuyucu öyküyü okurken boyacının dilenciyle ilgili başka gerçekleri de açıklayacağını düşünür; öykü bitmiş olsa bile okuyucunun zihninde boyacı anlatmaya devam eder. Sait Faik'in mektubunda belirttiği gibi yaşayan kahraman isteği "Bacakları Olsaydı" öyküsünde de söz konusudur; öykü kâğıt üzerinde biter ancak anlatıcı yazar Yüksekaldırım yokuşunda dolaşıp çevresini gözlemlemeye, dilenci her zamanki yerinde dilenmeye, ondan on adım ötedeki boyacı da ayakkabı boyamaya devam eder. "Bacakları Olsaydı" öyküsü, modern kısa öykü türünde sıklıkla gördüğümüz açık son ve okuyucu katılımı ölçütlerini sağlamaktadır.

Semaver (1936) başlıklı ilk öykü kitabından itibaren keskin bitişli büyük ve kapalı sonlardan kaçınan Sait Faik'in son dönem öykülerinde bütünüyle açık sonlara yöneldiği tespit edilmiştir. Yazarın özellikle belirli bir olay yerine durum ve izlenimleri ele aldığı öykülerinde düzenli bir olay örgüsü çizgisi bulunmadığı için sonuç bölümleri de çoğu zaman ya açık uçlu son ya da yalnızca bir bitiş şeklindedir; Sait Faik'in bir olay unsuruyla kurgulamadığı öykülerinde kullandığı eksiltili ve boşluklu anlatım açık uçlu sonlarla

birleşerek metnin hem sonuç bölümlerini hem de genel yapısını belirsizleştirmektedir (Aslan, 2007, s. 25).

Alemdağda Var Bir Yılan (1954) kitabındaki ruh halleri ile izlenimlere odaklanan öyküler açık sonla kurgulanmıştır; özellikle Panco adlı öykü kişinin yer aldığı “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağda Var Bir Yılan” ve “Panco’nun Rüyası” başlıklı öykülerde belirli bir konu ile olay örgüsü bulunmadığı için ne giriş ne de sonuç bölümlerinde açıklayıcı bir paragrafı aramak anlamsızdır; çoğu zaman bir diyalogla, soruyla veya yorumla sona eren öyküler kâğıt üzerinde sona erse bile okuyucu zihninde yaşamayı sürdürür. Öykünün uyandırmak istediği duygu ve anlam tekrarlanmaya devam eder; “*Sait Faik anlamı kapatan cümlelerle öyküyü sonlandırmaz, aksine birçok kapanış cümlesi duygu ve anlamın sürekliliğini vurgular, yer yer de belirsizliğe işaret eder*” (Bakır, 2023, s. 201).

Sait Faik, *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabının “Öyle Bir Hikâye” başlıklı ilk öyküsünde iç içe geçmiş farklı olay halkalarıyla düzensiz bir olay örgüsü kurgulamasına rağmen giriş ve sonuç bölümlerinde yolculuk temasına uygun hareket ettiği gözlemlenir; “Öyle Bir Hikâye” öyküsü bir yolculukla başlayıp bir yolculukla tamamlanmıştır; öykünün giriş bölümünde evi yerine Atikali’ye giden bir otomobile binen anlatıcı başkışı sonuç bölümünde Panco’nun evinin önüne kadar geldikten sonra kendi evine varabilmek için Bomonti’ye giden bir otomobile biner;

- Hey Panco, Panco, seslendim.
Sesim bir pencereyi deldi. Gitti senin kulağını buldu. Uyandın. Ama artık benim sana kadar yetiştirecek ne sesim ne halim kalmıştı. Sen de tekrar uykuya daldın. Bir otomobil geçiyordu.
- Bomonti’ye gidiyor musun ağabey, dedim.
- Atla, dedi.
Atladım.

İç içe geçmiş olay halkalarından oluşan “Öyle Bir Hikâye” öyküsünün ana olay örgüsü halkasında anlatıcı başkışının bir otomobile binerek evine doğru yola çıkmasıyla açık sonla biterken diğer yan halkalarda da benzer sonlarla karşılaşırız. Öykünün olay örgüsü halkalarından hiçbirinde kapalı bir son bulunmamaktadır; dostunu öldürdüğü için saklanan hidayet bir pireye dönüşerek bir ağaca doğru fırlayıp gözden kaybolur. Hidayet’in polislerle yakalanıp yakalanmadığı açık sonla bırakılır. Fatih Parkı’nın ıslak

zemininde oturan adam anlatıcıyla konuştuğundan sonra oturma eylemini sürdürmeye devam eder; adamın evine gidip gitmeyeceği belirsizdir. Anlatıcının öğürürken yardım ettiği arabacı ise Haliç'in bir yakasında yürümektedir; ertesi sabah arabayı erken koşacağı için yatması gerektiğinden bahseden arabacının uyumaya gittiği tahmin edilmektedir. Sait Faik'in "Öyle Bir Hikâye" öyküsündeki bütün olay halkaları modern kısa öykü türünün açık son ölçütünü sağlamaktadır.

19.yüzyılın sonunda Çehov ile tüm dünyada yaygınlık kazanmaya başlayan açık son yöntemi Türk öykücülüğünde Halit Ziya Uşaklıgil ve Memduh Şevket Esendal gibi yazarlar aracılığıyla ilk örneklerini vermiş olmasına rağmen asıl gelişmesini 1950'lerde gerçekleştirir. Sait Faik Abasıyanık'ın son dönem öykülerinde batılı öykü örnekleriyle boy ölçüşecek seviyeye ulaşan açık son Vüs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Demir Özlü, Ferit Edgü ve Onat Kutlar gibi 1950 kuşağı öykücüleriyile bilinçli olarak tercih edilen bir öykü yöntemi halini alır.

Vüs'at O. Bener titizlikle işlediği kısa öykü kuruluşlarında sonlara ayrı bir önem vermektedir. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide öykü yazmanın kolay bir olmadığını, hatta şiir kadar zor olduğunu belirttikten sonra Cortázar'ın kısa öykünün nakavtla kazanması gerektiği düşüncesine katılarak *Dost* kitabındaki "Havva" öyküsünün son cümlesinin okuyucuyu derinden etkilediğinden söz eder (Karabulut, 1997, s. 16). Yazar Cortázar'ın öykü sonlarıyla ilgili görüşünü birkaç yıl sonra tekrarlar; "*Öykü sonu itibarıyla okuyucuyu şaşırtmalı. Ben buna nakavt diyorum ve özellikle de bunu tercih ediyorum*" (Antakyalı, 2002, s. 57).

Arjantinli yazar Cortázar'ın kısa öykü türünü ele aldığı bir yazısında edebi türleri bir boks maçına benzetir. Cortázar'a göre geniş hacimli romanda son bir sürece yayılarak sayıyla kazanırken sınırlı hacme sahip kısa öyküde nakavtla bir anda gerçekleşmek zorundadır (2004, s.52). Vüs'at O. Bener öykülerinin büyük bir bölümünde giriş ve gelişme bölümlerini verdikten sonra sonuç bölümü kullanmadan tıpkı bir nakavt gibi aniden bitirir. Onun okuyucuyu şaşırtması gerektiği ifadesi geleneksel öykülerde sıklıkla gördüğümüz kapalı sonlardan ziyade herhangi bir hazırlık yapmadan birdenbire biten açık sonlarla ilgilidir. Yazar durum ve kesit odaklı durağan yapıli öykü örnekleriyle Çehov'a

benzetildiğinde aralarındaki en büyük benzerliğin öykü sonlarıyla ilgili olduğunu dile getirir;

Çehov'un öykülerini okumaya başladığınızda sanırsınız ki bu öykünün sonunda çok önemli şeyler olacak hâlbuki öyle beklenmedik bir biçimde biter ki öykü şaşırır kalırsınız. Ama öykünün içinde vardır aslında tüm trajedi (...) Yazar öykünün dokusuna sindirmiştir bunu. Çehov'un ironisi ve trajedisi önemlidir. Benzeştığımız yan bu sanırım onunla. Yani onun bu özelliğini ben de öykülerimde uyguluyorum (Antakyalı, 2002, s. 57).

Vüs'at O. Bener de Çehov gibi seçtiği bir izleği öykünün ilk cümlesinden son cümlesine değin bütün yapısına dengeli şekilde yansıttığı için büyük ve etkileyici bir son kullanmaya ihtiyaç duymaz. Yazarın sahip olduğu okuyucu kitlesi de öykünün sonunda ne olacağını veya öykünün nasıl biteceğini değil derin anlamını keşfetmeye çalıştıkları öykünün uyandıracığı etkiyle daha çok ilgilenmektedir. Bener öykü kitaplarında farklı açık son yöntemlerinden faydalanmıştır; *Dost* (1952) kitabındaki “Dost”, “Havva”, “Dam” ve “Akraba” öyküleri ile *Yaşamamız* (1957) kitabındaki “Batak” ve “Pazarlık” öykülerinde diyalogla biten açık sonlar kullanılmıştır.

Yaşamamız kitabındaki “İlki” öyküsü diyalogla biten açık sona örnek oluşturur. İlk sayfada yaptığı şehir tasviriyle yabancılaşma duygusuyla iç içe olduğu anlaşılan anlatıcı başkişi soğuk bir gece vakti bir yıl aradan sonra evine döner. Anlatıcı başkişinin geri dönüş tekniği aracılığıyla sunduğu her hatıra ailesine karşı hissettiği yabancılaşma duygusunu pekiştirir. Duvarda dedesinin büyütülmüş bir resminin asılı olmasına şaşırarak anlatıcı dedesinin öldüğünü öğrenir ancak üzüldüğüne dair herhangi bir işaret vermek yerine horoz seslerini beklediği, bir arabanın geçtiğini ve güneş ışığının çıktığını belirterek sabaha yaklaşıldığını ima eder. Annesinin amcasının ağır hasta olduğu bilgisini vermesiyle öykü sona ere; “*Horoz sesleri bekliyordum. Sokaktan demir tekerlekli bir araba geçti. Çapraz, cılız, soluk bir güneş odaya süzüldü. Annem: ‘Amcan da ağır’ dedi, sana yazmadık*” (Bener, 1957, s. 16).

Geleneksel öykü çizgisi ile kapalı sondan çok uzakta olan “İlki” öyküsü açık sonlu bir öykü örneğidir. Bener herhangi bir ayırt edici niteliği veya üstün bir özelliği bulunmayan günlük yaşamda karşılaşılabileceğimiz sıradanlığa sahip bir çocuğu bir gece vakti ailesinin

evine getirdikten birkaç saat sonra sabaha karşı öyküyü bitirir. Öyküde büyük bir sondan ziyade yaşamın bir bölümünden kesilme söz konusudur;

Hikâyeyi sonuna kadar ilgiyle sürdürebiliyor kişi. Öyle ‘büyük son’ yok hikâyede. Sürüp götürülen bir akışın ustaca kesilişi var. Gerekli ayrıntıları harcamadan, hikâyenin süzülüp bitişi var. İki zaman kesimi arasında hikâyenin ustaca makaslanıverışı var (Öz, 2016, s. 71-72).

Açık sonlu diğer öykülerde de olduğu gibi “İlki” öyküsünde de kâğıt üzerinde tamamlanan metin okuyucunun zihninde yaşamayı sürdürür. Okuyucu fiziksel olarak metni okumayı bitirmesine rağmen düşüncelerinde devam ettirdiği için öykünün uyandırdığı etki de korunmuş olur. “İlki” öyküsü modern kısa öykü türünün açık son ölçütünü karşılayan modern bir metindir.

ÖYKÜ ADI	AÇIK SON	KAPALI SON
İlki	x	
Öyle Bir Hikâye	x	
Bacakları Olsaydı	x	
Gençlik	x	
Mebus Olursa	x	
Nişanlılar		x
Apandisit		x
Tramvayda Gelirken	x	
Haber-i Meş’um	x	
Kediler		x
Hiç		x

Tablo 15: Son Kullanımı

1950 kuşağı öykücülerinden biri olan Nezihe Meriç *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) kitaplarındaki olaydan ziyade durum ağırlıklı kurduğu öykülerin büyük çoğunda kapalı ve keskin sonlu bitişlerden uzak durarak açık sonlu öyküler kaleme almıştır. *Bozbulanık* kitabındaki “Uzun Hava” başlıklı öykü Fehmi Usta ve Şoför Sâbir isimlerindeki iki arkadaşın dertleşmesinden ibarettir; öykü kâğıt üzerinde tamamlandığında okuyucu iki arkadaşın halen konuşmaya devam ettiğini düşünür.

Vüs'at O. Bener ve Nezihe Meriç'ten farklı olarak Demir Özlü'nün öykülerinde açık son belirsizlikle beraber gelir.

Demir Özlü'nün *Bunaltı* (1958) kitabındaki öykülerde belirsizleşen olay, kişi, zaman ve mekân unsurları sonuç bölümlerini de ortadan kaldırır; kişiler varoluşçu kaygılarla anlamsızlık içinde bocalarken öyküler açık sonla sonuçsuz şekilde biter. “Bağırsız” öyküsünde başkişi içinde bulunduğu olumsuzluktan kurtulmak için ülke değiştirmeye karar verir ancak son anda vazgeçerek bir sonuca ulaşamaz. Demir Özlü gibi Ferit Edgü'nün öykülerinde de açık son kullanır; *Kaçkınlar* (1959) kitabının ilk üç öyküsü herhangi bir sonuç bölümü kullanılmadan aniden biterken “Kaçkınlar IV” başlıklı son öyküde intihara meyleden anlatıcı başkişi eline bütün ilaç şişesini boşaltır ancak ilaçları içip içmeyeceği veya ölüp ölmeyeceği belirsiz bırakılır; öykü anlatıcının ölüm hakkındaki düşünceleriyle son bulur.

Onat Kutlar'ın öykülerinde sonuç bölümleri 1950 kuşağının diğer öykücülerine kıyasla daha etkileyici olmakla birlikte açık uçlu niteliğini sürdürerek yoruma açık bırakılır. *İshak* (1959) kitabındaki “Hadî” öyküsünde annesi öldürülen küçük kız kediyle oynadığı oyunu sonlandırarak içkinin etkisiyle sızan katilin ayakkabılarının bağlarını çözme oyunu başlatır. Küçük kıza ne olacağı belirsiz kaldığından öykü açık sonludur. “Yunus” öyküsünde ise amcası ölen erkek çocuk sıradaki ölümün kimi bulacağını düşünürken metin sona erer.

4.7. ANLATICI

Geleneksel tahkiye anlayışında çoğu zaman önemsenmeyen anlatıcı modern dönemde öykü metninin kurulan bir yapı olarak görülmesiyle önem kazanır. 20.yüzyılın ikinci yarısında anlatıcı konusunu ele alan kuramsal çalışmaların artış göstermesi kavrama verilen önemin en büyük kanıtıdır. Geçmişten günümüze değin öykü metnine yaklaşım yöntemleri değiştiği için anlatıcı türleriyle ilgili kullanılan terimlerde de farklılık gözlemlenmiştir. Anlatıcıya yaklaşım yöntemlerini gramatikal tipoloji, epistemolojik tipoloji, eklektik tipoloji, edimsel tipoloji ve yapısalcı tipoloji olmak üzere beş temel başlıkta incelenebilir.

Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı* (2002) başlıklı çalışmalarında kullandığı dil bilgisine odaklanan gramatikal tipolojide anlatıcı türleri ben, sen ve o şeklinde kişi zamirlerine göre ayrılır. Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (2000) başlıklı çalışmasıyla Türk edebiyatında en sık kullanılan epistemolojik tipolojide anlatıcı bilme deresine göre hâkim anlatıcı, müşahit anlatıcı ve kahraman anlatı olarak sınıflandırılır. Nurullah Çetin'in *Roman Çözümleme Yöntemi* (2007) çalışmasında faydalandığı eklektik tipolojide anlatıcı türleri gözlemci anlatıcı nesnel, öznel ve tanrısal tutumlu; özne anlatıcı ise özdeş özne ve ayrılmış özne şeklinde kendi arasında da alt türlere ayrılır. Edimsel tipoloji ise anlatıcıyı öykü içindeki deneyimine göre kavramsal anlatıcı ve itirafçı – tanık olarak ayrılan deneyimsel anlatıcı şeklinde ayrılır (2020, s. 10-12).

Batı edebiyatında en çok ele alınan tipoloji ise Fransız eleştirmen ve kuramcı Gerald Genette'nin öncülüğünde gelişen yapısalcı tipolojidir. Yeni Eleştiri akımının temsilcisi Genette *Figures III* (1972) başlıklı çalışmasında anlatı türleri ve anlatıcının işlevi gibi konuları ele alır. Genette çalışmasında anlatıcının öykü metninin dışında bulunduğu ve içinde yer aldığı iki farklı anlatı türü olduğundan söz eder; Homeros ve Flaubert gibi yazarlar tarafından tercih edilen hétérodiégétique/ yadöyküsel anlatıcı öykü metnine dahil olmazken Alain René Le Sage ve Emily Brontë gibi yazarların kullandığı homodiégétique/ özöyküsel anlatıcı öykü metninin içinde varlık gösterir. Özöyküsel anlatıcı da kendi içinde anlatıcının kahramanı olduğu autodiégétique/ benöyküsel anlatıcı ile gözlemci kaldığı iki alt türe ayrılır (Genette, 2005, s. 127). Kurmaca metinde anlatıcı ya en önemli kişi olan başkahramandır, bütün metin onun üzerinden ilerler ya da sıradan bir tanıktır, metin boyunca her şeyi gözlem altına alır.

Genette bir metinde anlatıcının üstlendiği farklı işlevlerden de söz eder. Çok yönlü işlevi bulunan anlatıcıya yüklenen ilk işlev öykülemedir; anlatıcının öyküleme işlevinin bulunmadığı bir anlatı söz konusu değildir. Yapım işlevi adını alan ikinci işlevde anlatıcı üstdilsel bir söylem kullanarak öykü metninin iç düzenini göstermeyi amaçlar. Jakobson'un ilişki işlevi ve çağrı işlevi terimleriyle karşıladığı üçüncü işlevde anlatıcı öykü metninden daha fazla okuyucuyla ilgilenir; mektup türünün kullanıldığı kurmaca metinlerde karşımıza çıkar. Tanıklık veya kanıtlama işlevi adlarını alan dördüncü işlevde anlatıcının öykü metnindeki görevi ve öyküyle olan ilişkisi açıklanır. Anlatıcının son

işlevi ise öyküye müdahale ederek öğretici yorumlarda bulunduğu ideolojik işlevdir. Genette'e göre yalnızca öyküleme işlevi zorunlu olan bir anlatıcının diğer işlevlerden bütünüyle kaçınması mümkün değildir ancak ideolojik işlevin anlatıcıdan ziyade öykü kahramanına yüklemesine dikkat edilmelidir (Genette, 2005, s.128-129).

20. yüzyıldan günümüze değin halen tartışılmaya devam eden anlatıcı kavramı roman türünde inceleme konusu olduğu için öykü türündeki varlığı çoğunlukla görmezden gelinmiştir. Romanda olduğu gibi öykü türünde de anlatıcının konumu modernizmle birlikte değişmeye başlar; geleneksel öykü metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkan yazarın öykü içinde varlığını hissettirdiği öznel anlatım modernizmle birlikte yerini nesnel anlatıcıya bırakmaya başlar. Nesnellik geleneksel yazarların miladını doldurarak Çehov'un öncülüğünde modern yazarların öykü türünde söz sahibi olmasıyla bir öyküde aranan ilk özellik halini alır. Çehov'un kardeşi Alex'e yazarlıkla ilgili verdiği öznel ifadelerden kurtulma tasviyesi bütün modern yazarlar ulaşmak istediği bir hedef halini alır; *“Öznellik, berbat bir şeydir. Yazarın ellerini ve ayaklarını açıkta bırakan bu durum, kötü bir şeydir (...) Eğer bu öznellik olmasaydı sanatçıların en iyisi olacaktın”* (2004, s. 141).

Modern kısa öykü türü nesnel anlatımı benimsediği için modern kısa öykü yazarı geleneksel yazarın aksine kendini gizlemeyi tercih ederek varlığını hissettirmemek için özel bir çaba gösterir. Modern yazarın bu çabası öyküsünden uzaklaşarak silikleşmesine yol açarken anlatıcıyı önemli hale getirir; anlatıcı ve okuyucu metne yakınlaşmaya başlar (Sayın, 1984, s. 21). Modern kısa öyküde yazarın varlığını hissettirmesi metni başarısız kılacağından anlatıcı türünde değişikliğe gidilir; geleneksel öykülerin popüler anlatıcı türü olan her şeyi bilen hâkim anlatıcı önemini kaybederken kahraman ben anlatıcının kullandığı öykü metinlerinin sayısı çoğalır. Sınırlı hacme sahip modern kısa öyküde kahraman ben anlatıcının varlığı özdeşleşme ve inandırıcılığı artıracığından okuyucu üzerinde uyandırılmak istenen etkiye daha kolay ulaşılmaktadır; batıda ve Türk öykücülüğünde yazarların kısa öykü metinlerinde çoğunlukla ben anlatıcıyı kullanması tesadüf değildir.

ÖYKÜ ADI	Kahraman Anlatıcı	Hâkim Anlatıcı	Gözlemci Anlatıcı
İlki	x		
Öyle Bir Hikâye	x		
Bacakları Olsaydı	x		
Gençlik		x	
Mebus Olursa		x	
Nişanlılar	x		
Apandisit	x		
Tramvayda Gelirken	x		
Haber-i Meş'um	x		
Kediler		x	
Hiç		x	

Tablo 16: Anlatıcı Türleri

Sözlü kültürden gelen köklü bir öykü geleneği bulunan Türk öykücülüğünde nesnel anlatım batıdaki kadar kolay gerçekleşmez. Tanzimat Dönemi yazarları meddahların tahkiye anlayışını sürdürdüğü için kaleme aldıkları öyküler de öznel anlatım barındırır. Ahmet Mithat Efendi *Kıssadan Hisse* (1870) ile *Letaif-i Rivayat* (1870-1895) başlıklarındaki edebiyatımızın ilk telif öykü kitaplarında bütünüyle öznel bir anlatıma yer verir. Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* kitabıyla batılı anlayıştaki ilk öykü metinlerini kaleme almış olmasına rağmen nesnel anlatımı tam anlamıyla gerçekleştiremez. Tanzimat Dönemi'ne egemenlik kuran geleneksel klasik çizgi, Sezai'nin de bir öykü kişisi gibi metne dahil olup yorum yapmasına yol açar. Yazar öykülerini her ne kadar klasik çizgiden uzaklaşarak realist bakış açısıyla nesnel ve tarafsız bir dille anlatmak istese de romantizmin getirdiği öznel anlatım etkisinden kurtulamaz. *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öykülerde kullanılan her şeyi bilen hâkim anlatıcı yazarın öznel anlamıyla iç içedir.

Sami Paşazade Sezai'nin "Hiç" öyküsünün giriş bölümünde başkişinin ruhsal durumunu nesnel şekilde sunmaya çalışan anlatıcı, paragrafın sonunda "*Bir gün dâhil olduğum bu gîr ü dâr-menfaat arasında yaralanıp düşeceğinden endişe-nâk idim*" (Sezai, 1981, s. 5) cümlesini kullanarak hem birinci tekil anlatıcıya dönüşerek öykü içine dahil olur hem de yazar mesafesini koruyamayıp başkişinin durumundan endişe ettiğini dile getirir. Anlatıcı, âşık olduktan sonra mutluluğun etkisiyle değişen başkişinin okuyucular

tarafından eleştiriye uğrayacağını düşünerek savunmaya çalışır ve kuyuculara yirmili yaşlarında bir tebessüm karşısında güçsüz kalıp kalmadıklarını sorarak başkişiyle empati kurmalarını ister; “*Yirmi yaşında iken icaz-nümâ-yı kudret olan böyle bir tebessümün karşısında hiç bulunmadınız mı?*” (Sezai, 1981, s.6). Anlatıcı öykünün son sahnesinde gerçekler açığa çıktığında tekrar varlığını belli ederek okuyuculara mutluluklarını sorgulatar; “*Yirmi yaşında olduğumuz halde bizler de ekser bahtiyarlığımızı tedkik etsek neticesi, bütün kâinatın karşısında titrediği şu kelimeye müncer olmaz mı? Hiç!*” (Sezai, 1981, s.8)

Sezai’nin “Hiç” öyküsünde anlatıcıyı geri plana iterek öykü içine dahil olması ve birinci ve üçüncü çoğul kişi ağzından sorular sorması teknik birer kusurdur. Yazar her ne kadar tasvirlerinde nesnel kalmaya çalışsa da başkişiye karşı hissettiği acıma ve merhamet duygularını saklayamadığı için onu hem yaşamın acımasızlığından hem de okuyucuların eleştirilerinden korumaya çalışır. Özgül’e göre Sami Paşazade Sezai, Tanzimat Dönemi’nde var olan genel tahkiye anlayışından tam olarak kurtulamadığı için öyküsünü her şeyi bilen üçüncü tekil anlatıcıyla kurmasına ve objektifliği amaçlamasına rağmen kimi zaman birinci tekil anlatıcıya dönüşerek subjektif görüşlerini de belirtir, okuyucuyu yönlendirmeye çalışır (1984, s.73).

Sezai, “Kediler” öyküsünde de acıma ve merhamet duygularını gizleyemez; karı-koca arasında kediler yüzünden çıkan tartışmada açık bir taraf belirtmez ancak kocaya karşı hissettiği acıma ve koruma duygularını da bastıramaz. Öyküde başkişi “*zavallı koca*” ve “*bedbaht koca*” (1981, s.9) sıfatlarıyla tasvir edilir. Sezai acıma sözcükleri kullanarak başkişinin tarafında olduğunu hissettirmekle birlikte başkişinin hanımına karşı açık bir yargılamadan kaçınır; kadının içinde bulunduğu ruh hali açıkça gösterilmeyip hissettirilir. Sezai’nin bu yöntemi her şeyi söylemeyip okuyucu yorumlarına açılan kısa öykü türüne uygundur.

Tanzimat Dönemi’nde kaleme alınan bütün kurmacalarda hissedilen yazar sesi Ara Nesil döneminde azalmaya başlar. Ara Nesil Dönemi yazarlarından Nabizâde Nazım, Karabibik başlıklı öyküsü ile önemli bir atılım gerçekleştirerek yazar sesini en aza indirir; Yazarın öykünün ön sözündeki “*Vukuata kendi hissiyât ve mütâlâatını hiçbir vechle*

katmamak hakikî romancının vezâif-i esâsiyesinden olmakla hikâyeye hep o sûrette yürütülmüştür” (1961, s.64) açıklaması, dönemine göre son derece yenilikçi ve modern bir yaklaşımdır ancak Nabizâde Nazım’ın bu yaklaşımı dönemindeki diğer yazarlar üzerinde etkili olmamıştır. Mehmed Celâl, Ahmet Rasim ve Abdullah Zühtü gibi Ara Nesil topluluğu yazarları kaleme aldıkları öykülerde varlıklarını hissettirerek öykü içine dahil olmaktan kaçınmazlar. Ara Nesil Dönemi’nde öykü ve hatıra türleri iç içe girmeye başlar; özellikle Abdullah Zühtü’nün *Rehgüzar-ı Matbuatta* başlıklı eserinde öykü, hatıra ve sohbet türleri iç içe karşımıza çıkar.

Edebiyat-ı Cedide topluluğunda Halit Ziya ile birlikte öykü türü önceki dönemlere kıyasla daha modern bir görünüm sergiler. Halit Ziya eserlerini realizm akımına uygun kaleme almaya özen gösterirken meddahlık geleneğinden gelen okuyucuyla açıkça konuşma anlayışına son verir. Ancak Halit Ziya’da da açıkça olmamakla birlikte yazar sesi varlığını hissettirmektedir. Öykülerinin genelinde anlatıcı olarak kendisi bulunan sözlerini başkaları aracılığıyla aktarmayı değil kendisi söylemeyi tercih eder; kendisi konuşurken de satır aralarında çoğu zaman kendi duygu ve düşüncelerini göstermekten geri duramaz. Okuyucu öznel anlatımı öykü kişilerine olan yaklaşımından çıkarır; “*Kişilerine karşı yansız değildir. Kimini sever, kimine acır; kırgın ve kızgın oldukları da vardır. Yüreği, yoksullara, düşkünlere, toplum içinde yalnız kalmışlara karşı acıma duygusu ile doludur*” (Dizdaroğlu, 2018, s. 61).

Halit Ziya’nın kişisel yaşamına ve anılarına dayalı öykülerinde daha taraflı davrandığı görülür; kendi yaşamından, çocukluğu ve ailesinden izler taşıyan öykülerinde olay ve kişilere yaklaşımı öznelliğe kayarken bütünüyle kurmacaya dayalı öykülerinde nesnelliğini başarıyla korur. Yazarın yaşamı ve anılarından hiçbir iz taşımayan monolog tekniğinin kullanıldığı “Haber-i Meş’um” öyküsünde nesnelliğe özen gösterilmiştir. Halit Ziya “Haber-i Meş’um”da kahraman ben anlatıcının arkasına gizlenerek mesafesini korumaya çalışır. Halit Ziya’nın öykü boyunca varlığını gizleyerek yazar mesafesine dikkat ettiği görülür. Ancak yazar öykünün sonuç bölümünde dahil olmaktan kendini alıkoyamaz ve ben anlatıcıdan sözü devralarak kendisi konuşur.

Yazar başkişinin telgrafı açarken içinde bulunduğu hal ve hareketleri parantez içinde göstererek okuyucuya sunar: “(Yavaş yavaş kâğıdı yırtar ve önce sessiz, sonra yüzden-sesli okur): “*Tamamıyla sağlığını kazanarak bugün hareket etmiştir. (Yavaşça kâğıdı kor ve bir süre derin derin düşündükten sonra)*” (Uşaklıgil, 1992, s.236). Sezai öykülerinde objektifliğini bozarak zavallı ve şanssız gibi ifadelerle tarafını belli ederken Halit Ziya’nın herhangi bir yorumda bulunmadan yalnızca başkişinin hal ve hareketlerini sunması görece daha modern bir yapı arz eder. Ancak monolog tekniğiyle kurulan öyküye yazarın üçüncü tekil kişiyle dahil oluşu bir teknik hata olarak değerlendirilebilir.

Halit Ziya öykülerinde çok çeşitli anlatıcı türlerinden faydalanır; 46 öyküsünde kahraman ben anlatıcı kullanan yazar 81 öyküsünü de tanık anlatıcıyla kurgular; öykü kahramanlarından olan gözlemci anlatıcı ile öykünün dışında kalan anlatıcı da bu gruba dahildir. Yazarın 56 öyküsü de asıl olayın çerçeve bir olayın içine yerleştiği çift bakış açılı çerçeve öykü türüne girer; “Haber-i Meş’um” öyküsü de “Bir Küçük Giriş” notuyla çerçeve öyküler arasına dahil olur (Deveci, 2014, s.32).

Halit Ziya “Tramvayda Gelirken” öyküsünde ben anlatıcıyı kullanmasına rağmen gözlemci kalmayı tercih ederek anlatıcının kendisi olduğunu hissettirir. Yazar romanlarının aksine öykülerinde gizlenmek istemediği için birkaç öyküsüne başkişi olarak dâhil olmuştur. Yazar öyküsüyle arasına mesafe koyarak silikleşmek yerine kişilerden biri olarak öykünün içine dahil olur ve tramvaydaki diğer yolcular hakkındaki gözlemlerini sunar. Anlatıcı yazarın öykü kişilerine bakışı nesnellikten uzaktır; tramvaydaki yolcuları kendisinde uyandırdığı hislere göre farklı şekillerde tasvir eder, kadınlara daha olumlu, erkeklere ise daha olumsuz tasvirlerde bulunduğu gözlemlenir.

Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya Uşaklıgil öykülerinde yazar mesafesine dikkat ederek nesnel bir anlatım için uğraşan ancak varlıklarını hissettirdikleri için öznel anlatıma yönelen yazarlardır. Sezai öykü kişilerine acıdığını belli eden cümleler kurarken Halit Ziya öykülerinde özel yaşamıyla ilgili çeşitli hatıralarına yer verir. Türk öykücülüğü için önemli bir isim olan Ömer Seyfettin ise öykülerini bilinçli şekilde öznel anlatımla kalem alır; öykülerinin büyük bir çoğunluğunda milliyetçilik ve Türkçülük duygularını okuyucuya aşlamak için uğraşır. Yazarın “Ant”, “Falaka”, “Kaşağı” ve “İlk Namaz” gibi

öyküleri çocukluk hatıralarından; “Primo Türk Çocuğu”, “Nakarat”, “Ashâb-ı Kehfimiz” ve “İrtica Haberleri” gibi öyküleri de askerlik yaşamındaki hatıralarından derin izler taşımaktadır. Ömer Seyfettin kişisel yaşamından izler taşısın veya taşımasın öykülerinin çoğunda kahraman ben anlatıcı tercih etmekle birlikte her şeyi bilen hâkim anlatıcının kullanıldığı öyküleri de vardır;

Onun hikâyelerinden büyük bir kısmı birinci şahıs ağzından anlatılmıştır. Üçüncü şahıs ağzından anlatılan (...) hikâye ve benzerlerinde yazar kahramanlardan birini içerinden ve dışarıdan o kadar dikkatli gözler ki, gerilim unsurlarının bir krize yol açacak tarzsa yığılşını tesirli bir hâle getirir (Tural, 1982, s. 103)

Ömer Seyfettin hâkim anlatıcı kullandığı öykülerinde öznel bir anlatım benimseyip varlığını hissettirerek öyküsüyle arasına mesafe koymazken kahraman ben anlatıcı kullandığı öykülerinin bir kısmında duygu ve düşüncelerini gizleyerek yazar mesafesini korumayı başarır. Yazarla ilgili kapsamlı bir çalışması bulunan Necati Mert yazarın çevresine ve dış dünyaya bakışında öznel dil kullandığını belirtir. Mert’e göre Ömer Seyfettin’in nesnel dil kullandığı öyküler de söz konusudur; yazar milliyetçi bakış açısıyla yaklaşmadığı “Apandisit” gibi öykülerinde nesnel olarak kendisini gizlemektedir; *“Fakat Ömer Seyfettin fiziksel dünyaya bakarken nesnel de olabilmekte. Tek şart, milliyetçilik noktasından bakmaması. ‘Apandisit’ bunu örnekleyen bir hikâye* (Mert, 2004, s. 76).

“Apandisit” kahraman ben anlatıcıyla kaleme alınan bir öyküdür. Ömer Seyfettin’in kahraman anlatıcı kullandığı öykülerinin çoğunda başkişi olarak kendisinden veya çevresinden izler taşıyan birini seçmiştir. “Apandisit” ise kahraman anlatıcı kullanılmakla birlikte nesnel bir dile sahiptir. Ömer Seyfettin ile öykünün anlatıcı başkişisi arasında herhangi bir ilgi kurulamaz. Yazar öyküsünü, modern kısa öykü örneklerinde olduğu gibi yazar mesafesini koruyup kendisini silikleştirerek nesnel dille kaleme almıştır. Öykünün herhangi bir yerinde yazarın varlığını gösteren hiçbir iz yoktur.

Ömer Seyfettin kısa öykülerinin çoğunda kahraman anlatıcı ile birinci tekil kişi bakış açısını kullanırken kahraman anlatıcının olduğu öykülerin bir kısmı otobiyografik öğeler içermektedir. “Nişanlılar” öyküsünde adı verilmeyen kahraman anlatıcı pek çok yönden yazarın kendisini, anlatıcının yakın arkadaşı Camsap ise Ali Canip Yöntem’i anımsatır.

Ömer Seyfettin ve gençliğinde şiir yazan, edebiyata ilgi duyan, aşka olan inancıyla hayal kırıklığına uğrayan ben anlatıcı birbirine benzer. Mert, “*anlatıcı/Ömer Seyfettin*” (2004, s.375) ve Nemrutlu, “*ben anlatıcısının -bir bakıma Ömer Seyfettin’in*” (2012, s.44) açıklamalarından yola çıkarak öykünün anlatıcısının Ömer Seyfettin olduğu düşünülebilir. Ömer Seyfettin’in otobiyografisi ile öykünün içeriği de ilişkilidir; 1915 yılında aile kurma özlemiyle evlendiği Calibe Hanım’dan 1918’de ayrılan yazar “Nişanlılar” öyküsünü karısıyla boşandıktan bir yıl sonra 1919 tarihinde evliliğe olan inancını kaybettikten sonra kaleme almıştır. “Nişanlılar” öyküsü yazarın yaşamından çeşitli izler taşıdığı için kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü sağlamamaktadır.

Modern kısa öykü örneklerinde yazar mesafesinin sağlaması adına çoğunlukla ben anlatıcı kullandığı gözlemlenmiştir. Türk edebiyatında da çoğunlukla ben anlatıcı kullanılmakla birlikte hâkim anlatıcının bulunduğu kısa öykü örnekleri de az değildir. Türk öykü yazarları hâkim anlatıcı kullandığı öykülerinde varlıklarını hissettirmekten ve öznel anlatımdan kopamazlar; Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya ve Ömer Seyfettin’in yanı sıra Memduh Şevket Esendal’da aynı sorun devam eder ancak Memduh Şevket hâkim anlatıcı kullandığı öykülerinde olayın içine dahil olacak kadar ileriye gitmeyip gözlemci kalmakla birlikte gözlemlerini aktarırken yumuşatmayı ihmal etmez (Beyaz, 2018, s. 140). Yazar kişilere, olay ve durumlara ait gözlemlerine yumuşatma veya güldürü gibi farklı unsurlar ekler. Okuyucu öykü metni içinde yazarın iyimser ve mizahi bakışını açıkça gözlemleyebilir.

Memduh Şevket’in 308 kısa öyküsü üzerine yapılan incelemede en çok hâkim anlatıcı kullandığı tespit edilmiştir; 182 öyküsünde hâkim anlatıcı, 122 öyküsünde ben anlatıcı, 4 öyküde ise yalnızca diyalog kullanmıştır (Hacıhaliloğlu, 2020, s. 45). Kısa öykülerinde karşılıklı konuşmalardan sıklıkla yararlanan Esendal diyalog tekniği kullandığı öykülerinde yazar mesafesini açarak nesnel bir anlatım benimser ancak öykü kişilerinin duygu ve düşüncelerini tasvir ederken öznellikten kurtulamadığı gözlemlenir. Yazarın “Mebus Olursa” başlıklı öyküsü hem nesnel diyalog tekniğini hem de öznel tasvirleri bir arada kullanmasına örnektir.

Büyük çoğunlukla diyaloglardan oluşan “Mebus Olursa” öyküsüne konuşma aralarına Memduh Şevket de hâkim anlatıcı olarak dahil olur ve yazar mesafesine dikkat etmeyip öznelliğe yönelir. Yazar öykünün başkışısı Sabri Bey’i “*sevimli çehreli, kalın sesli, otuz beşlik bir efendi*” (1965, s.19) şeklinde tasvir eder; Sabri Bey’in yüzü için sevimli sıfatının kullanılması yazarın öykü kişisine karşı tutumunun tarafsız olmadığını gösterir. Yazar Sabri Bey’den başka diğer öykü kişileriyle ilgili birtakım yorumlar yapar; Sabri Bey’e hükümetin memurin nizamnamesine razı olup olmayacağını ve Sabri Bey’in mebus olunca daha neler yapacağını soran dekor kişiler “*gülünç yüzlü bir hoca*” (1965, s.18) ve “*iyi çehreli bir binbaşı*” (1965, s.21) şeklinde bahseder.

Esendal’ın öykü kişilerinin dış görünüşlerine dair kullandığı sıfatlarda nesnel olmadığı saptanır, öykü kişilerinin dış görünüşlerinin yanı sıra hal ve hareketlerini sunarken de birtakım benzetmelere başvurduğu gözlemlenir; “*biraz düşünür gibi oturdu*” (1965, s.19) “*ehemmiyet vermiyormuş gibi başını salladı*” (1965, s.20), “*sanki elektrik cereyanına tutulmuş gibi birden bire dönerek*” (1965, s.21). Esendal’ın kullandığı benzetmeler öykü kişilerinin davranışlarına dair yorumlarını içerdiği için öznelliğe sahiptir. Büyük bir bölümü diyaloglardan oluşan “Mebus Olursa” adlı öykü, Esendal’ın hâkim anlatıcı olarak bilgi verdiği kısımlarda tarafsız kalmayıp varlığını belli ettiği için kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü sağlamamaktadır.

Memduh Şevket’in Çehov ile öykü tekniği ve öykü konularının benzerliği, “Türk edebiyatının Çehov’u”, “bizim Çehov’umuz” gibi ifadelerle anılmasını sağlar ancak yazarın Çehov’dan ayrılan yönleri de vardır ve bu yönlerin başında yazar mesafesi gelir. Öznelliğe karşı olan Çehov ağabeyine yazdığı mektubunda “*Öznellik, berbat bir şeydir.*” (2004, s. 141) cümlesiyle nesnel anlatıma yönelmesini tavsiye etmiştir. Çehov kısa öykülerinde yazar mesafesine ve nesnelliğe önem vererek kendisini gizlemeyi tercih eder. Oysa Memduh Şevket’in kısa öykülerinde öznel birtakım değerlendirmelerle karşılaşırız. Memduh Şevket’in kaleme aldığı metinlerin çoğunda nesnelliğin getirdiği yazar mesafesi bulunmamaktadır.

Memduh Şevket’in “Gençlik” başlıklı öyküsünde monolog ve diyaloglar birlikte kullanır; öykünün başkışısı Hayriye Hanım’ın uyuyan kocasıyla ilgili düşünceleri monolog,

Hayriye Hanım'ın yastık konusunda annesiyle konuşması ise diyalog tekniğiyle aktarılır. Memduh Şevket öykünün büyük bir bölümünde, Hayriye Hanım'ın duygu ve düşüncelerine ait monologları kendisini silikleştirerek okuyucuya hissettirmeden doğrudan aktarma görevi üstlenir. Yazar bu aktarımda nesnel bir anlatım benimser; *“Dolabı açsam belki uyanır diye düşünerek (...)”* ve *“Ne kadar da rahatsız yattıyor diye düşündü”* (Esendal, 1965, s.97).

Ancak Hayriye Hanım'ı tasvir ettiği kısımlarda kendisini saklayamayıp öznelliğe düşer. Yazar müspet bir ev kadını tipinin temsilci olarak çizdiği Hayriye Hanım'a öykü boyunca iyimser yaklaşır. Onun yaklaşımını Hayriye Hanım'a karşı kullandığı olumlu sıfatlarda açıkça görebiliriz; Hayriye Hanım'ın ütü yaparken sol kaşının ucunu kaşındığında *“sanki bu güzel kaşı okşuyordu”* (1965, s. 96) ve yatağın örtüsünü açtığında *“içinde tatlı bir utangaçlık duydu”* (1965, s. 97) şeklinde tasvir edilir. Öykü kişileri üzerinde iyimser bakışını yansıtmayı seven Memduh Şevket “Gençlik” öyküsünde modern kısa öykü ölçütlerinden olan yazar mesafesini uygulamamıştır.

Türk öykü yazarları modern kısa öykünün yazar mesafesi ölçütünü gerçekleştirme noktasında uzun yıllara ihtiyaç duyar. Sait Faik Abasıyanık aracılığıyla modern bir görünüm kazanan kısa öykü öznelikten yine kurtulamaz. Sait Faik modern bir yazar olmasına rağmen öykülerinde yazar mesafesini korumadığı gözlemlenir. Modernizm ve gerçeküstücülük akımlarının son dönem öykülerindeki etkisini ele alan Kurt, yazarın Türk öyküsüne getirdiği yeniliklerden başında yazar mesafesini kaldırmak olduğunu belirtir. Sait Faik'e kadar yazarlar öykülerinde kişi veya olaylarla ilgili yorumlarda bulunarak varlıklarını hissettirirken Sait Faik öykünün merkezine başkışı olarak kendisini ve kendisiyle ilgili çeşitli sorunları yerleştirir.

Sait Faik yazar – anlatıcı – öykü kişisi arasındaki bütün mesafeleri kaldırır. Sait Faik'in özellikle merkezde kendisinin yer aldığı son dönem öykülerinde temel problemi, kişisel yaşamında da mücadele etmek zorunda kaldığı bunalım, yalnızlık ve ölüm korkusudur. Yazar öykülerinin bir kısmına hem anlatıcı hem de başkışı olarak kendini yerleştirir, öykülerde kendi sorun ve problemlerini anlatarak kendi öyküsünü kaleme alır (Kurt, 2011, s.1466).

Sait Faik öykülerinde anlatıcı türlerinden en çok kahraman ben anlatıcıyı tercih etmiştir. Yazarın toplam 206 öyküsünün 37'sinde hâkim anlatıcı, 147'sinde kahraman ben anlatıcı ve 22'sinde gözlemci anlatıcı kullanılmıştır (Kavaz, 1990, s. 279). Fethi Naci, Sait Faik'in kısa öykülerini kronolojik olarak üç bölüme ayırarak kahraman ben anlatıcı kullanımının zamanla artış gösterdiğini tespit etmiştir; *Semaver*, *Sarnıç* ve *Şahmerdan* başlıklı ilk dönem öykü kitaplarındaki toplam 54 öykünün 33 tanesinde kullanılan kahraman ben anlatıcı *Lüzumsuz Adam* başlıklı ikinci dönem öykü kitabındaki bütün öykülerde karşımıza çıkar; kitaptaki 14 kısa öykünün tamamında birinci tekil kahraman ben anlatıcı söz konusudur (2008, s. 23)

Sait Faik'in kahraman ben anlatıcı kullandığı öykülerindeki başkişilerde kendisinden çeşitli izler vardır; hızla akan bir yaşam nehrinde kendi özünü yakalamaya çalışan yazar sevgiyi, öfke ve nefretini tespit edip öykü kişileri aracılığıyla dışa vurmak ister. Yazarın öykü ve romanlarında yarattığı kişilerin içinde çoğu zaman kendisi vardır; kendisi yine kendisiyle ilgili söylenip durur (Uyguner, 1983, s.33-34). Sait Faik *Sarnıç*, *Semaver* ve *Şahmerdan* gibi ilk kitaplarındaki öykülerin bir kısmında hatıralarından parçaları kurgulayıp sunarken *Lüzumsuz Adam* kitabıyla birlikte otobiyografisine dair pek çok unsuru açıkça yansıtmaya başlar⁶⁷; öykülerde yazar anlatıcı ile ben zamirinin hakimiyeti artış gösterir. *Lüzumsuz Adam* kitabının ikinci öyküsü olan “Ben Ne Yapayım”da babasının bulduğu bir ortak ile ticaret yapması, gazetelere parayla öykü yazarak geçinmeye çalışması gibi bilgilere göre anlatıcının Sait Faik olduğu düşünülür.

Sait Faik'in ruhsal yapısında yıllar içinde meydana gelen değişiklikler anlatıcı olarak dahil olduğu öykülerinde açıkça izlenebilir. 1930'lu yıllardaki iyimser ruh halini *Semaver* (1936) ve *Sarnıç* (1939) başlıklı öykülerine yansıtan yazar 1940'ların sonuna doğru hissetmeye başladığı yalnızlık ve karamsarlığı ilk kez *Lüzumsuz Adam* (1948) kitabıyla gösterir. *Lüzumsuz Adam* kitabındaki öykülerde anlatıcı önceki öykülerden çok daha farklı bir bakış açısını yansıtır;“(...) *Lüzumsuz Adam*'da, artık insanlardan uzaklaşan,

⁶⁷ Sait Faik'in öykülerinde biyografisiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Çakır, D. (2019). *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Biyografik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

şehirden korkan, giderek nefret eden, şehirden kaçan bir anlatıcı (ya da Sait Faik) buluruz” (Fethi Naci, 2008, s. 22).

Sait Faik’in *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan “Bacakları Olsaydı” öyküsü modern kısa öykü türünün pek çok ölçütünü sağlamamakla birlikte yazar mesafesine sahip değildir. Sait Faik anlatıcı yazar olarak öykünün içindedir; yazar – anlatıcı – öykü kişinin hepsi kendisidir. Yazar otobiyografisine dair ipuçlarını diğer öykülerine kıyasla açıkça sunmamakla birlikte varlığını da hissettirmekten de kaçınmaz; öykünün henüz ilk cümlesinde İstanbul’un Karaköy ile Beyoğlu semtleri arasındaki Yüksekaldırım’ı çok sevdiğini söyler. Öykünün giriş paragraflarında Yüksekaldırım’da ve Alageyik sokağında dikkatini çeken şarkılardan, kitapçılardan, raflardaki kitaplardan bahseder.

Sait Faik “Bacakları Olsaydı” öyküsünde mekâna dair duygu ve düşüncelerini dile getirdikten sonra tek bacağı olmayan bir dilenciye odaklanır; dilenciye gözlemlerken yaşamına dair tahminlerde bulunur, bacağı olsaydı neler yapacağını hayal eder. Öykünün sonunda boyacının söylediklerinden dilenci hakkında yapılan tahmin ve hayallerin hiçbirinin doğru olmadığını öğrendiğimizde anlatıcı yazarın aslında dilenciye değil kendisini anlattığını farkına varırız. Sait Faik öykülerinde denizi, balıkçıyı, kuşu veya “Bacakları Olsaydı” öyküsünde olduğu gibi bir dilenciye anlatırken bile kendisini anlatmaktadır. Öykülerinde konu her ne olursa olsun kendisinden, kendi beninden vazgeçemediğini görürüz. Yazar öykülerinde insana, doğaya, yaşama ait gözlemlerini aktarırken nesnel davranmayıp son derece öznel bir yaklaşım benimser; onları oldukları gibi değil de kendi düşündüğü gibi yansıtır. “Bacakları Olsaydı” öyküsünde dilenciyle ilgili kurduğu çalışma ve bir kıza hava atma hayalleri aslında yazarın kendi kişisel istekleridir.

Emekle çalışıp kazanmaya önem veren Sait Faik Yüksekaldırım yokuşunda gördüğü dilencinin de çalışmak istediğine ancak tek bacağı olmadığı için kimsenin onu işe almadığına inanır. Yazarın alıngan ve hassas mizacıyla gelen kalabalıklar içindeki yalnızlık hissi de dilencinin yalnız olduğunu düşünmesine yol açar. Sait Faik kişisel mizacı ile yaşamından yola çıkarak anlattığı dilencinin öykünün sonunda hiç de öyle olmadığı ortaya çıkar; dilenci ne çalışmak ister ne de yalnızdır. Sait Faik’in kişisel

gözlemlerine dayanan öykü modern kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü karşılamaz; yazar varlığını öykünün tamamında hissettirmektedir.

Sait Faik, *Lüzumsuz Adam* kitabıyla başladığı kendisini anlatıcı olarak dahil etme yöntemini *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabıyla sürdürür. *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabındaki kimi öykülerde Sait Faik'in otobiyografisinden izlerle karşılaşırız; "Eftalikusun Kahvesi" başlıklı öyküde genç bir delikanlının sohbet etmek istediği anlatıcı başkışı Sait Faik'in kendisi olduğu açıkça anlaşılır; genç delikanlı anlatıcının beğendiği öykülerini şöyle sıralar; "*Sizin, dedi, en çok 'Lüzumsuz Adam'ı severim. Sonra 'Baba oğul'u, bir de 'Tespîh' hikâyeniz vardır, o da hoştur, dedi. 'Kameriyeli Mezar' da fena değildir*" (Abasıyanık, 1954, s. 71-72). Genç adamın saydığı bütün öyküler Sait Faik'in kendi öyküleridir.

Alemdağda Var Bir Yılan kitabındaki Panco'nun açıkça yer aldığı "Öyle Bir Hikâye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan" ve "Panco'nun Rüyası" öyküleri ile Panco'nun ima edildiği "Kafa ve Şişe" ve "Yılan Uykusu" öykülerinde anlatıcının Sait Faik olduğu daha dazla hissedilir; "(...) *bu hikâyelerde anlatıcı da yazar da hikâye kişisi de Sait Faik'in kendisidir. Bu bakımdan onun son dönem hikâyelerinde yazar-anlatıcı ile hikâye kahramanı arasındaki mesafe neredeyse tamamen kaldırılmıştır*" (Kurt, 2011, s. 1466).

"Öyle Bir Hikâye" başlıklı ilk öyküsünde de anlatıcı başkışının babası ile Sait Faik'in babası aynı isme sahiptir. Fatih Parkı'nda ıslak zeminde oturan adam anlatıcıya "*Panco'nun arkadaşı! Faik Bey'in oğlu*" (Abasıyanık, 1954, s. 9) diyerek seslenir. Öyküde ismi geçen Faik Bey, Sait Faik'in babası Adapazarı'nın eski belediye başkanı Mehmet Faik Bey'dir. Anlatıcının evi ve annesinin bulunduğu yer de Sait Faik ile aynıdır; anlatıcı gibi Sait Faik de Şişli'de oturmaktadır ve anlatıcının İstanbul'daki adaların birinde oturan annesine karşılık Sait Faik'in annesi Burgazada'da ikamet etmektedir. Halit Ziya ve Ömer Seyfettin'in birkaç öyküsünde gözlemlediğimiz yazar – anlatıcı – öykü kişisinin iç içe geçerek bütünleşmesi Sait Faik aracılığıyla bir anlatıcı türü olarak kullanılmaya başlanır. Yazar, "Öyle Bir Hikâye"deki gibi kahraman ben anlatıcı tercih

ettiği öykülerinde kendisini gizlemek yerine varlığını açıkça hissettirerek modern kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü reddeder.

Kurmaca düzyazılarda sıklıkla tartışma konusu edilen anlatıcı kavramı toplumsal gelişmelere paralel olarak yüzyıllar içinde büyük bir değişim geçirmiştir. Antik çağlarda Homeros'tan itibaren bir otorite biçimi olarak söylediklerine sonsuz güvenilen anlatıcının konumu 20.yüzyılda inanç ve değerlerin sarsılarak insana duyulan güvenin azalmasıyla değişir; anlatıcının söylediklerinden şüphe edilmeye başlanır. Booth'un *The Rhetoric of Fiction/Kurmacanın Retoriği* (1961) başlıklı çalışmasında ima edilen yazar kavramıyla ele aldığı güvenilirmez anlatıcı modern ve postmodern öykü metinlerinde karşımıza çıkmaya başlar;

Güvenilmez anlatıcı kavramı, anlatıcı ve ima edilen yazar arasındaki ilişkiden doğar. İma edilen yazar ile anlatıcının söylemi örtüşmüyor, ima edilen yazar metinde boşluklar bırakıyor, tutarsız davranıyor ve kasten yanlışlıklar yapıyorsa güvenilirmezlikten bahsetmek mümkündür (Samat, Topçu, 2022, s. 446).

Türk öykücülüğünde otoriter konumuyla uzun yıllar boyunca varlık gösteren her söylediği doğru kabul edilen anlatıcı türü 1950'lerde değişmeye başlar. Sait Faik'in *Alemdağda Var Bir Yılan* kitabında gerçeküstücü unsurlarla iç içe olan öykü metinleri gerçeklikle paralel olarak güvenilirlikten de uzaklaşmaya başlar. "Öyle Bir Hikâye" öyküsünde Sait Faik'in kendisi olduğunu tespit ettiğimiz anlatıcı başkışı gecenin bir vakti sinemadan çıkıp evi yerine Atıkali'ye gittiğinde annesi, köpeği ve dostu Panco'nun neler yaptığını düşünürken güvenilirmezliğini hissettirir;

İstanbul adalarının birinde hasta anam yatar döşeginde. Kara köpeğim de karyolasının altında onu ve beni bekler. Panco, Çilek isimli bir sokakta oturur. Futbol oyunları görür rüyasında. Yahut da yine rüyasında pişpirik oynar (...) Annem horluyor, Arap uyanmış, sokağa kulak veriyor, Panco rüya da görmüyor, demincek attım (Abasıyanık, 1954, s. 3)

Panco'nun rüyasında futbol oyunları gördüğünü veya pişpirik oynadığını belirten anlatıcı birkaç cümle sonra vazgeçerek argoda 'yalan söylemek' anlamına gelen 'atmak' fiiliyle söylediklerini uydurduğunu itiraf eder. Anlatıcının dostunu öldürdüğü için saklanan Hidayet'in anlattıklarını bitirmesine fırsat vermeyip "*Ötesini ben uydururum*" (Abasıyanık, 1954, s.5) diyerek kendisi tamamlaması uydurmayı sevdiğinin ve güvenilirmez olduğunun göstergesidir. Dirlikyapan'a göre öykünün henüz girişinde

beklenmedik şeyler söyleyen anlatıcı, öykünün sonraki sayfalarında da beklenmedik olayların gerçekleşebileceğini hissettirir (2007, s. 69). “Öyle Bir Hikâye” öyküsünde güvenilmez yönlerini de bulunan anlatıcı, yazar-anlatıcı-öykü kişisi arasındaki sınırları silikleştirerek bütünleştirdiği için modern kısa öykü türünün yazar mesafesi ölçütünü sağlamamaktadır.

Türk öykücülüğünde geleneksel tahkiye anlayışı ile yazar mesafesinin bulunmadığı her şeyi bilen hâkim anlatıcılı öykü metinleri 1950’li yıllardan sonra yerini yazar mesafesinin korunduğu kahraman ben anlatıcıya bırakır. Batı öykücülüğünde olduğu Türk öykücülüğünde de edebi modernizmin yaygınlık kazanmasıyla birlikte silikleşip geri plana itilen yazar karşısında anlatıcı ve okuyucunun birbirine yaklaştığı öykü örnekleri karşımıza çıkar. 1950 – 1960 döneminde kaleme alınan öykü metinlerinin birçoğunda kahraman ben anlatıcının kullandığı tespit edilmiştir. Vüs’at O. Bener ve Nezihe Meriç çeşitli otobiyografik unsurlar ekledikleri kahraman anlatıcılı öykü metinleriyle Sait Faik Abasıyanık’a yaklaşırken dönemdeki diğer öykücülerden ayrılmıştır.

Mesafeli bir modern kısa öykü yazarı olan Vüs’at O. Bener hem okuyucularına hem de öykü kişilerine belirli bir mesafeden yaklaşır. Öykü metinlerinde anlatıcıların da tıpkı Bener gibi diğer kişilere karşı her zaman mesafesi koruduğu gözlemlenmiştir; anlatıcılar sevgisizlikten, kırılmaktan ve yenilmekten kaçmak için çevresindekilerden uzak durmayı tercih ederken bütün eleştirisini kendisine yönlendirir (Susam, 2009, s.76). Vüs’at O. Bener’in çevresine karşı mesafeli öykü anlatıcılarında dikkat çeken ilk özellik neredeyse tamamının kahraman ben anlatıcıyla kurulmuş olmasıdır

Dost (1952) kitabındaki 9 öykünün tamamı ve *Yaşamaz* (1957) kitabındaki 15 öykünün 9’unda ben anlatıcıyla karşılaşırız. Bener’in kahraman anlatıcıya yüklediği önem öykücülük anlayışından ileri gelmektedir; bireyin iç dünyasına eğilen durum odaklı öykü metinleri kaleme alan yazar bireyin ruh halini aracısız şekilde en iyi yansıtabilmek için ben anlatıcıyı tercih eder. Yine bu nedenle öykü teknikleri arasında en çok iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinden faydalanmıştır. Yazarın ben anlatıcıyı kullanmasının ikinci sebebi de öykü metinlerini kendi kişisel yaşamından yola çıkarak oluşturmaktan kaynaklanır;

Öykülerimde “Ben” anlatıcıyı kullanıyorum elbette. Çünkü ‘ben’ olmazsam ‘ben’ anlatıcı ifadesini kullanmazsam öykü ile ilişki kuramam ki (...) Öykülerimin çoğunda ben bir şekilde varım. Ben yaşadığım ve gözlemlediğim şeyleri yazarım. Bu nedenle “Ben” anlatıcıyı kullanmam çok normaldir. Yaşayamadığım, bir bakıma yaşamayı tasarlayamadığım şeyleri kolayca yazıya dökemedim (Antakyalı, 2002, s. 144).

Vüs’at O. Bener öykü metinlerini iki farklı şekilde kaleme alır; ya kendi kişisel yaşamını yaratıcı gücüyle kurgulayıp bir öykü metni meydana getirir ya da çevresinde gözlemleyip tanık olduğu durumları metne döker; kendisiyle yapılan bir söyleşide yazarlık mesleğinin farklı bir şey olduğunu, günlük yaşamda başka türlü yaşanan bir olay veya durumun öykü metninde tekrarlandığını dile getirir; “*Yazarlık başka bir şey. Siz başka türlü yaşayıp tekrarlıyorsunuz aslında*” (Aysan, Pınarbaşı, 2001, s. 63).

Bener’in otobiyografisinden izler taşıyan öykülerinin başında *Yaşamazsınız* kitabındaki “İlki” öyküsü gelir. Kahraman ben anlatıcının kullandığı “İlki” öyküsü yazarın yatılı askeri okulda okuduğu ilk gençlik dönemine ait hatıralarını kurgulamasıyla oluşturulmuştur. İç monolog yönteminin ağırlıklı olduğu öykü giriş paragrafından sonuç bölümüne değin adı verilmeyen 13-14 yaşlarındaki bir çocuğun düşünce ve tasvirlerinden ibarettir. Anlatıcı şehri yabancıladığını gösteren çevre tasviriyle başladığı öykü metninde evinin önüne gelip tokmağı vurduğunda kapının açılmasını beklerken perdenin ardından annesinin gölgesini gördüğünde zihnindeki düşüncelerini sıralar. Gece vakti çalınan kapı annenin oğluyla ilgili bütün korkularını bir anda uyandırmıştır;

Çocuğunu kaçırmışlardı. Ölüsünü, karlara belenmiş, ağzından daha kan sızan sıcak bedenini, küçücük bedenini getirip kapı önüne atıvermişlerdi! İz bile bırakmayan apak, çıplak, enli ayaklar ortadan savuşmuşlardı. Kapının önünde çocuğunun ölüsü. Geri gelen çocuğu. Bağırarak istemişti. Sesi çıkmıyordu. İliniyordu içi. Eziliyordu. Dizleri kesiliyordu. Üşüyordu. Dilinmiş gibiydi derileri (Bener, 1957, s. 10).

Bener “İlki” öyküsünde kahraman ben anlatıcı kullanmakla birlikte saniyelik çok kısa bir zamanda hâkim anlatıcıya dönüşerek annenin düşüncelerini aktarır. Edebi türlerde postmodernizmle birlikte yaygınlaşan anlatıcı değişikliği modern kısa öykü metinlerinin sınırlı hacminden dolayı çok sık bulunmamasına rağmen çeşitli metinlerde kullanılmıştır. Hickman’a göre “İlki” öyküsünde anlatının akışına kendini kaptıran bir okuyucu anlatıcı değişikliğini fark etmeyecektir. Bener ben anlatıcı oğulun düşüncelerinden her şeyi bilen hâkim anlatıcıya geçerek annenin düşüncelerini aktardığında değişikliği gösterecek

herhangi bir dilbilgisi ipucu kullanmaz (1977, s.223). “İlki” öyküsünde yüzeysel okumada fark edilmeyecek anlatıcı değişikliği derin okumada hemen belli olacaktır. Bener zor bir teknik olan anlatıcı değişikliğini herhangi bir anlam kaybına yol açmadan başarıyla kullanılmıştır. Modern kısa öykü türünün en çok kullandığı anlatıcı türü olan kahraman ben anlatıcıyla kurgulanan “İlki” öyküsü yazarın otobiyografisinden izler taşıdığı için yazar mesafesini sağlamamaktadır.

ÖYKÜ ADI	YAZAR MESAFESİ	YAZAR YORUMU	YAZAR YAŞAMI
İlki			x
Öyle Bir Hikâye	x		
Bacakları Olsaydı			x
Gençlik		x	
Mebus Olursa	x		
Nişanlılar			x
Apandisit			
Tramvayda Gelirken	x		
Haber-i Meş’um	x	x	
Kediler		x	
Hiç		x	

Tablo 17: Yazar Konumu

Sait Faik etkisinde gelişen 1950 kuşağı öykü yazarları kaleme aldıkları öykü metinlerinde büyük oranda kahraman ben anlatıcı kullanmıştır. Toplumsal konuları geri plana iterek bireysel konulara önem veren yazarlar bireyin iç dünyasını, yaşama bakış açısını ve çevresiyle ilişkilerini doğrudan yansıtmak istediği için ben anlatıcı tercih etmeleri olağandır. 1950 kuşağı öncesinde öykü yazarları kahraman anlatıcı kullandıkları öykülerinde yazar mesafesini açarak gizlenmeye çalışmıştır. 1950 kuşağı yazarları ise kahraman ben anlatıcıyla birlikte iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerine yer verdikleri için öykü metninde bütünüyle görünmez olur; okuyucu yazarın kendisini öykü metninde hissetmez. 1950 – 1960 döneminde kaleme alınan öykülerin batılı modern kısa öykü örneklerinin seviyesine ulaşmış olmasının sebeplerinden biri de modern tekniklerle birlikte yazar mesafesinin başarıyla korunmuş olmasıdır.

Nezihe Meriç kaleme aldığı *Bozbulanık* (1953) ve *Topal Koşma* (1956) başlıklı kitaplarındaki öykülerinde kahraman ben anlatıcı başta olmak üzere her şeyi bilen hâkim

anlatıcı ve gözlemci anlatıcı türlerinden de faydalanmıştır. Sait Faik öykücüğünden önemli ölçüde etkilenen Meriç öykülerinin bir kısmında kişisel yaşamından otobiyografik unsurlara da yer vermiştir; kendisi de öğretmenlik yapmış olan yazarın öykü kişilerinin çoğunun mesleği öğretmendir. *Bozbulanık* kitabındaki hâkim bakış açısıyla kurulan “Çalgıcı” ve “Öğretmen” başlıklı öykülerin başkişileri öğretmendir.

1950 kuşağının önemli öykücülerinden olan Demir Özlü *Bunaltı* (1958) ve Ferit Edgü *Kaçkınlar* (1959) başlıklı öykü kitaplarında yazar mesafesini açarak silikleşir. Çoğunlukla kahraman ben anlatıcı tercih eden Özlü ve Edgü öykülerinde toplumun dışında kalmış varoluş sancısı çeken anlatıcıları ön plana çıkarır; iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı öykülerde anlatıcı kişiler duygu ve düşünceleri herhangi bir mantık sırası ve sebep-sonuç ilişkisi gözetmeksizin çağrışım ve sayıklamalarla dolu kesik bir dil kullanarak sunar (Özata Dirlikyapan, 2007, s. 184).

Onat Kutlar ise 1950 kuşağının diğer yazarlarından farklı olarak büyümlü gerçekçi bir anlatıma yer verdiği için anlatıcı kişilerini de nesnel gerçekliği bozacak şekilde kurgular. 5 öyküde her şeyi bilen hâkim anlatıcı, 3 öyküde kahraman ben anlatıcı, 1 öyküde ise iki anlatıcı türünün kullandığı *İshak* (1959) kitabında anlatıcılar simge ve benzetmelerle yüklü çağrışıma açık bir dil tercih eder. Her şeyi açıkça söylemek yerine susarak sezdirme yoluna giden anlatıcılar kimi zaman okuyucunun öyküyü anlamakta güçlük çekmesine yol açar.

SONUÇ

Öykü en geniş anlamıyla olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân unsurlarıyla kurulan kısa kurmaca düzyazı türü şeklinde tanımlanabilir. İnsanlık tarihi kadar köklü bir geçmişi bulunan öykü yüzyıllar boyunca mit, efsane, destan gibi olağanüstü olaylarla iç içe bir yapı gösterdikten sonra 14.yüzyılda Boccaccio'nun *Decameron* kitabıyla gerçekliğe doğru bir gelişim çizgisi izlemeye başlar. Farklı akımlar ve farklı yazarlar aracılığıyla gelişmeye devam eden öykü 19.yüzyılın ikinci yarısında toplum yapısında ve birey yaşamında gerçekleşen değişimlerin etkisiyle kısa öykü ve uzun öykü şeklinde iki alt türe ayrılır. Geniş hacmiyle dünyanın hızına ayak uyduramayan ve modern bireyin gereksinimlerini karşılayamayan romanın değer kaybettiği edebi tür hiyerarşisinde esnekliği ve kısa hacmiyle kısa öykü yükselmeye başlar.

Amerika'da Edgar Allan Poe'nun kuramsal çalışmalarıyla ortaya çıkan kısa öykü gazeteciliğin de katkısıyla tüm dünyada yaygınlaşırken Türk edebiyatında geri planda kalır. Öykü, roman ve tiyatro gibi batılı türler Tanzimat Dönemi aracılığıyla Türk edebiyatında dahil olurken geleneksel tahkiye anlayışının da etkisini sürdürmesi kurmaca örneklerde ve kuramsal çalışmalarda ikili bir yapının oluşmasına yol açar. Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem'in eserlerinde ikili yapının izleri açıkça gözlemlenir. Sami Paşazade Sezai *Küçük Şeyler* kitabındaki kısa öyküleri ve Nabizade Nazım *Karabibik* başlıklı uzun öyküsüyle batılı modern öykünün kıvılcımını yakar. Servet-i Fünun Dönemi'nde Halit Ziya Uşaklıgil'in geleneksel tahkiye anlayışından koparak realist çizgiye uygun kısa öykü örnekleri Türk edebiyatında kısa öykü türünün ilk yansımaları olur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in öyküleriyle kurmaca yönü, Mehmet Rauf'un yazılarıyla kuramsal yönü gelişen kısa öykü II. Meşrutiyet Dönemi'nde Ömer Seyfettin ile bir devrim gerçekleştirir. Yaşamı boyunca kısa öyküde ısrar eden Ömer Seyfettin kısa öyküyü romanın egemenliğinden kurtararak bağımsız bir edebi tür haline gelmesine sağlar; romana geçişten önce acemiliğin atıldığı bir deneme tahtası işlevinden kurtulan kısa öykünün romanın kısaltılmış şekli olduğu algısı da yıkılır. Ömer Seyfettin'in bir külliyyat boyutuna ulaşan kısa öykü örnekleri düzenli bir olay örgüsü çizgisi ve şaşırtıcı sonlu olay

öykücülüğünü yaygınlaştırır. Türk edebiyatında kısa öykü türünün bir ucunda olay öykücülüğü zirveye çıkaran Ömer Seyfettin, diğer ucunda ise durum öykücülüğünün edebiyatımızda ilk örneklerini veren Memduh Şevket Esendal vardır.

Memduh Şevket Esendal ile sıradan konu, küçük insan, düzensiz olay örgüsü ve açık son gibi kavramlara kapı açan kısa öykü Sait Faik Abasıyanık ile batılı modern yazarların seviyesine ulaşır. Sait Faik iç monolog ve iç çözümleme gibi modern anlatım teknikleri ve biçim yeniliğiyle özellikle 1950'lerin başından itibaren başarılı modern kısa öykü örnekleri yayımlar. Sait Faik ile Sartre, Camus ve Kafka gibi batılı yazarlardan etkilenen 1950 kuşağı öykücüler de kısa öykü türüne yeni kavram ve bakış açıları kazandırır; Vüs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Demir Özlü, Ferit Edgü ve Onat Kutlar gibi modern kısa öykü yazarları 1950 – 1960 döneminde kaleme aldıkları öykü kitaplarıyla varoluşçuluk, gerçeküstücülük, bunalım ve yabancılaşma kavramlarını karşılayan kısa öykü örnekleri yayımlar.

Türk edebiyatında 1870'lerden 1960'lara değin hızlı bir değişim rüzgarına kapılan kısa öykü türünde batılı kuramsal çalışmalarla belirlediğimiz etki birliği, sıkıştırma, sıradan konu, edilgen birey, kısalık, yoğunluk, şiirsellik, belirsizlik, olay örgüsünde ve zamanda kırılma gibi birtakım ölçütler söz konusudur. Kısa öykü türünün batıda ve Türk edebiyatında herkes tarafından kabul edilen ilk ölçütü etki birliğidir. Bir kısa öykü metni romanın aksine tek oturuşta okunabildiği için okuyucu üzerinde güçlü tek bir etki uyandırma gücüne sahiptir. Türk kısa öykü yazarlarının kısa öykülerini hayal kırıklığı, sevgi veya yalnızlık gibi tek bir etki üzerine inşa ettiği tespit edilmiştir.

Kısa öykü türünün olay örgüsü ile kişi, zaman ve mekân unsurlarında sıkıştırma ölçütü de pek çok kısa öykü yazarımız tarafından uygulanmıştır. Memduh Şevket, Sait Faik Abasıyanık ve 1950 kuşağı öykü yazarlarının öykü metinlerinde gözlemlediğimiz üzere durum odaklı durağan öykülerde olay odaklı dinamik öykülere kıyasla daha fazla sıkıştırma uygulandığı tespit edilmiştir. Öykü yazarlarımız yaşadığı dönem veya öykü anlayışı fark etmeksizin kısa öykü metinlerinde 2-3 kişilik sınırlı bir kişi kadrosu, birkaç saatten ibaret sınırlı bir zaman dilimi, bir iç ve bir dış mekândan oluşan sınırlı bir mekân kullanmıştır.

Kısa öykü yazarlarımız büyük ve olağanüstü konular ile olaydan olaya atlayan aktif kişiler yerine günlük yaşamın sıradanlığını yansıtan konular ile edilgen ve küçük insanlara öykülerinde yer vermektedir. Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabıyla edebiyatımıza dahil olan edilgen küçük insan özellikle Sait Faik Abasıyanık ile kısa öykü türünün vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

Kısa öykü türünün batıda ve Türk edebiyatında en çok tartışılan biçim unsuru kısıklığıdır; batılı kuramcılar tarafından yıllarca alt ve üst sözcük sınırı belirlenmeye çalışılmıştır. Türk edebiyatında ise Nahit Sırrı'nın 1920'lerin sonunda sayfa sayısı sınırı sunarak belirlemeye çalıştığı ölçüt destek görmemiştir. Türk kısa öykü yazarlarımız Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket'in 400 civarı sözcükten oluşan birkaç öyküsü ile Demir Özlü ve Ferit Edgü'nün 3000 sözcüğü geçen öyküleri haricinde batıda öne sürülen 500 – 2000 sözcük sayısı sınırına uymaktadır. Öykülerin ortalama 1200 civarı sözcükten meydana geldiği saptanmıştır.

Kısa öykünün gereksiz sözcüklerden uzak çok anlamlılığa ve derin okumaya imkân sağlayan yoğunluk ölçütü Sami Paşazade Sezai, Halit Ziya Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket'in öykülerinde sınırlı iken Sait Faik ve Vüs'at O. Bener gibi yazarlarda yüksek orandadır. Yoğunluğun derecesi 1950'lerden sonra iç monolog ve bilinç akışı gibi modern tekniklerin kullanımıyla artmıştır.

Kısa öykü edebi türler arasında en çok şiire yakın olduğu için şiirsellik kısa öykü metinlerinde aranan bir ölçüt haline gelmiştir. Kısa öyküde şiirsellik özellikle Sait Faik Abasıyanık aracılığıyla en başarılı örneklerini vermiştir. Öyküleri düzyazı şiirlerine benzeyen Sait Faik, Nezihe Meriç ve Onat Kutlar gibi modern öykücülerde belirgin bir şiirsel etki söz konusudur.

Kısa öykü türüne modernizmle birlikte eklenen belirsizlik, olay örgüsünde kırılma ve açık son ölçütleri Türk edebiyatında özellikle 1950'lerden sonra etkisini hissettirmiştir. Tanzimat, Servet-i Fünun, II. Meşrutiyet ve Atatürk Dönemi öykü yazarlarının metinlerinde boşluk ve belirsizlik yerine açıklığın hâkim olduğu düzenli bir olay örgüsü çizgisi takip edilir. Açık son kullanımı ise Memduh Şevket ile ilk örneklerini verdikten

sonra özellikle 1950 kuşağı öykücülerıyla yaygınlaşmıştır. Modern kısa öykünün yazar mesafesini açan kahraman ben anlatıcısı Halit Ziya Uşaklıgil'den itibaren Türk öykücüsünde sıklıkla kullanılmaktadır ancak Sait Faik Abasıyanık ve Vüs'at O. Bener gibi modern yazarlar öykü metinlerine otobiyografik unsur eklediği için yazar mesafesinin tam anlamıyla sağlandığı söylenemez.

Kurmaca bir metnin modern kısa öykü türüne ait sayılması için gereken içerik, yapı ve biçim ölçütleri tez çalışmamızda Tanzimat Dönemi'nden Sami Paşazade Sezai'nin "Hiç" ve "Kediler"; Servet-i Fünun Dönemi'nden Halit Ziya Uşaklıgil'in "Haber-i Meş'um" ve "Tramvayda Gelirken"; II. Meşrutiyet Dönemi'nden Ömer Seyfettin'in "Apandisit" ve "Nişanlılar"; Atatürk Dönemi'nden Memduh Şevket'in "Mebus Olursa" ve "Gençlik"; 1945 – 1955 Dönemi'nden Sait Faik Abasıyanık'ın "Bacakları Olsaydı" ve "Öyle Bir Hikâye"; 1955 – 1960 Dönemi'nden Vüs'at O. Bener'in "İlki" başlıklı öyküsü üzerinde ayrıntılı şekilde incelenmiştir ancak Türk edebiyatında ilgili yazar ve öykülerin dışında kalan pek çok öykü yazarı ve öykü metni daha vardır.

1890 – 1960 yılları arasında Mehmed Celâl, Ahmet Rasim, Mehmed Rauf, Hüseyin Rahi Gürpınar, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halid Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Samim Kocagöz ve Orhan Kemal gibi pek çok öykü yazarımız kısa öykü hacmine uygun öykü metinleri kaleme almıştır. Onların öykülerini modern kısa öykü türüne dahil etmememizin sebepleri birkaç başlık altında toplanabilir; ticari kaygıların öne çıkarılarak sanatsal niteliğin yok sayılması, romanın kısaltılarak kısa öyküye dönüştürülmeye çalışılması, kıssadan hisseli mesaj verme kaygısı, toplumsal gerçekliğin hedeflenip bireyin önemsenmemesi vb. sebepler Türk edebiyatındaki birçok öykünün modern kısa öykü türünde sayılmamasına yol açar.

Batı edebiyatlarında 19.yüzyılın sonunda birkaç öncü çalışmayla başlayıp 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra bir kısa öykü kuramı oluşturulmaya çalışılarak tümdengelim ve tümevarım yöntemlerinin kullanıldığı pek çok kuramsal çalışma yayımlanmıştır. Türk edebiyatında ise öykü türüyle ilgili çalışmalar sınırlıyken kısa öykü türü üzerine yapılan çalışmalar ne yazık ki bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır; Türkiye'deki

yayınevleri ve Türk araştırmacıların kısa öykü türüne hak ettiği önemi vermediği gözlemlenmiştir. Türkçe kısa öykü çalışmaları 1990’lardan sonra özellikle *Adam Öykü* ve *Hece Öykü* dergilerinin öncülüğünde süreli yayınlar aracılığıyla artış gösterir; tercüme ve telif yazılarla kısa öykü türüne önemli ölçüde katkı sağlanır ancak satışları tükenen süreli yayınların her zaman ulaşabilir olmaması kısa öykü kuramının gelişmesini büyük ölçüde engellemiştir.

Üniversitelerdeki kısa öykü konulu dersler ile lisansüstü tezlerin çoğunlukla İngiliz Dili ve Edebiyatı ile Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümlerine ait olduğu saptanmıştır. Yeni Türk Edebiyatı için görece yeni bir alan olan kısa öykü türü tez çalışmamızda yerli ve yabancı kuramsal kaynaklardan faydalanılarak içerik ve biçim unsurlarına göre çeşitli alt başlıklar halinde ele alınmıştır. Kuramdan Kurmacaya Türk Edebiyatında Kısa Öykü başlıklı doktora tezi çalışmasında 1890 – 1960 yılları arasında altı öykücü üzerinden ele alınan altı öykü dönemiyle Türk kısa öykücülük tarihinin panoraması çizilirken Türk edebiyatına özgü bir kısa öykü kuramı yaratılmaya çalışılarak kısa öykü türünün bağımsız bir edebi tür olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (1948). *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (1952). “Ölen İyi Hikâyeci.” *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 6, Sayı 5, s.38-39.
- Abasıyanık, S. F. (1954). *Alemdağda Var Bir Yılan*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2011). *Karganı Bağışla*. Haz. Sevgül Sönmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adıvar, H. E. (1947). “Küçük Hikâye ve Yeni Amerikan Edebiyatı”. *Sanat ve Edebiyat*. Sayı 18, s.1.
- Ahmet Mithat Efendi. (1979a) “Hikâye Tasvir ve Tahriri.” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, s. 53-57.
- Ahmet Mithat Efendi. (1979b) “Romancı ve Hayat.” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 63-70.
- Ahmet Mithat Efendi. (1979c) “Roman ve Romancılık Hakkında Mütâlâamız.” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, s. 58-63.
- Akay, İ (1955). “Âlemdağında Var Bir Yılan.” *Varlık*. Sayı 416, s. 27.
- Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. İstanbul: Engin Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (2005) “Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik.” *Ölümünün 50. Yılında Sait Faik’i Anma Günleri-Bildiriler*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, s. 53-59.
- Aktunç, H. (1971). “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları.” *Türkiye Defteri*. Sayı 1, s. 2-10.
- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman Öncüler 1930-1950*. Cilt 2. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1919-1930*. Cilt 1. İstanbul: İstanbul Matbaası.

- Aliş, Ş. (1994). *Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- And, M. (1954). “Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeleri.” *Forum*. Sayı 8, s.17-18.
- Andaç, F. (1997). Ferit Edgü ile Düünden Bugüne. *Adam Öykü*. Sayı 9, s. 17-28.
- Andaç, F. (1997). *Söz Uçar Yazı Kalır*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Andaç, F. (2002). “Öykücülüğümüzde Memduh Şevket Esendal.” *Adam Öykü*. Sayı 41, s.58-65.
- Anderson, S. (1924). *A Story Teller's Story*. Garden City Publishing.
- Antakyalı, B. (2002). *Vüs 'at O. Bener'in Öykücülüğü*. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Argunşah, H. (1999). “Sunuş.” *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri-Hikâyeler 1*. İstanbul. Dergâh Yayınları, s. 5-12.
- Arısoy, M. S. (1953). “Memduh Şevket Esendal.” *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. İstanbul: Varlık Yayınları, s. 4-15.
- Aristoteles (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslan, C. (2007). *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aslan, H. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aslan, Ö. (2019). “Edebî Türün Değişimi Bağlamında; “Türk Edebiyatında Hikâye/Öykünün Yaratıcı/Deneysel Yeni Görünümü.” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. Sayı 8/4, s. 2057-2073.
- Aslan, B. (2023). “Sait Faik'in Modernist Hikâyeleri Hakkında.” *Hece Sait Faik Özel Sayısı*. Sayı 313, s. 192-198.
- Aydemir, C. (2005). “Modern Türk Hikâyeciliğinde Ömer Seyfettin Etkisi.” *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 8, Sayı 13, s.54-61.
- Aydın, E. (2011). *Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Aydın, H. (2008). *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimsel Enstitüsü.
- Aykın, C. (1958a). “Hikâyeyi Tanımlama Zorunluluğu.” *Pazar Postası*. Sayı 42, s.10.
- Aykın, C. (1958b). “Hikâyenin Öğeleri.” *Pazar Postası*. Sayı 45, s. 12.
- Aykın, C. (1960). “Sait Faik’in Hikâyeciliği.” *Dost*. Cilt 7, Sayı 32, s. 15-18, 33.
- Aysan, E.-Pınarbaşı, E. (2001). “Vüs’at O. Bener: Yaşamı Nerede, Ölümü Nerede Bıraktık.” *Üçüncü Öyküler*. Sayı 12, s. 55-63.
- Aytaç, G. (1995). “Öykü-Küçük Öykü Üzerine.” *Edebiyat Yazıları III*. Ankara: Gündoğan Yayınları, s.79-82.
- Aytaç, G. (2006). “Edebi Türlerden Yararlanma.” *Milli Eğitim Dergisi*. Cilt 34, Sayı 169, s. ?
- Ayvaz, Ü. (1996). “Öyküden Kısa Öyküye.” *Adam Öykü*. Sayı 3, s. 128-130.
- Bader, A. L. (1945). “The Structure of the Modern Short Story/ Modern Kısa Öykü Yapısı.” *National Council of Teachers of English*. Cilt 7, Sayı 2, s. 86-92.
- Bakır, S. (2023). “Sait Faik Öykülerinde Şiirsel Söylem, Görüntü, İmge ve İmgelem: Alemdağda Var Bir Yılan Örneği.” *Hece Sait Faik Abasıyanık Özel Sayısı*. Sayı 313, s. 199-210.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Başdamar, T. (2020). *Modern Türk Edebiyatında Zaman Kurgusu Açısından 1950 Kuşağı Türk Öyküsü*. Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
- Bates, H. E. (2005). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Baydar, M. (1955a). “Haldun Taner Diyor Ki.” *Varlık*. Sayı 414, s.8
- Baydar, M. (1955b). “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor.” *Varlık*. Sayı 424, s.10.
- Bener, E. (2001). “Vüs’at O. Bener İçin...” *Dil Dergisi*. Sayı 110, s.7-17.
- Bener, V. O. (1952). *Dost*. Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları.
- Bener, V. O. (1957). *Yaşamasız*. Ankara: Dost Yayınları.

- Berk, İ. (2004). "Alemdağ'da Var Bir Yılan'da Dil." *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*. Ankara: Alkım Yayınları, s. 19-22.
- Beyaz, Y. (2018). *Gölgedeki Adam Memduh Şevket Esendal*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Bezirci, A. (1980). *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz*. İstanbul: Abece Yayınları.
- Birsel, S. (2001). "Şiir ve Matematik." *Şiirin İlkeleri* İstanbul: Adam Yayınları.
- Blodgett, H. (1996). "Kısa Öykü Tekniği." *Adam Öykü*. Sayı 2, s.58-83.
- Bonheim, H. (1982). *The Narrative Modes Techniques of the Short Story*. D. S. Brewer.
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bowen, E. (1947). "The Short Story." *The Faber Book of Modern Stories*. Stockholm A/B Ljus, s.7-19.
- Boynukara, H. (2006). "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Girişler ve Bitişler." *Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayını, s.59-81.
- Canbaz, F. (2004). "Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler". *Hece Öykü*. Sayı 3, s. 65-74.
- Cevdet Kudret (1977). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Cevdet Kudret (1978). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceyhun, D. (1957a). "Hikâyede İnsan Problemi." *Yeditepe*. Sayı 130, s. 7.
- Ceyhun, D. (1957b). "Hikâyede İnsan Problemi II." *Yeditepe*. Sayı 131, s. 2, 6.
- Chander, D. (2016). "Tür Kuramına Giriş." *Monograf*. Sayı 6, s. 119-151.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Christensen, F. (1967). *Notes Toward A New Rhetoric: Six Essays for Teachers*. Harper & Row.
- Cortázar, J. (1996). "Öykü ile Yakın Çevresi Üstüne." *Adam Öykü*. Sayı 5, s. 38-45.
- Cortázar, J. (2004). "Kısa Hikâyenin Bazı Yönleri." *Hece Öykü*. Sayı 5, s.51-59

- Coşkun, N.S. (1939). "Telif Hikâyeciliğin Ruhuna El Fatiha." *Servet-i Fünun Resimli Uyanış Dergisi*. Sayı 2215/530, s. 162.
- Cowley, M. (1958). *Writers at Work*. The Paris Review Interviews.
- Çağın, S. (2020). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çehov, A. (2004). "Kısa Hikâye." *Hece Öykü*. Sayı 4, s. 140-142.
- Çetişli, İ. (1989). *Memduh Şevket Esendal-İnsan ve Eser*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çıkla, S. (2009). "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir." *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı 25, s.51-85.
- Çıraklı, M. Z. (2010). "Edebi Türler: Kuramdan Soruna." *Hece*. Sayı 161, s. 78-84.
- Darago, R. N. (1956). "Küçük Hikâyenin Zaferi." *Yeditepe*. Sayı 118, s. 7.
- Değ e Güven, E. (2024). "Kısa Öykü Ölçütleri Işığında Sami Paşazade Sezai'nin Hiç Adlı Kısa Öyküsünün İncelenmesi." *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. Cilt 8, Sayı 1, s. 181-199.
- Demir, A. (2003). *Samipaşazade Sezai'nin Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir Atay, H. (2014). "Edgar Allan Poe in Turkish Translations in Three Alphabets." *Translated Poe*. Lehigh University Press Bethlehem.
- Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deveci, M. (2005). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deveci, M. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dilmen, İ. N. (1928). "İki Hikâye Etrafında." *Milliyet*. Sayı 836, s. 12.
- Dizdaroğlu, H. (1959). "Bir Existentialiste Hikâyeci." *Türk Dili*. Sayı 97, s. 43-47.
- Dizdaroğlu, H. (1960). "Mine ile İshak." *Türk Dili*. Sayı 110, s. 98-102.

- Dizdaroğlu, H. (1964). *Ömer Seyfettin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1965). “Ölümünün 13. Yıl Dönümünde Memduh Şevket Esendal.” *Türk Dili*. Sayı 164, s.546-549.
- Dizdaroğlu, H. (2018). “Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü”. *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 286, s. 53-64.
- Dizdaroğlu, H. (1959). “Ahmet'in Kuzuları”. *Türk Dili*. Sayı 92, s. 470-472.
- Dolu, E. (1954). “Sait Faik İçin Bir Anket.” *Türk Düşüncesi*. Cilt 2, Sayı 7, s.72-75.
- Edgü, F. (1959). *Kaçkınlar*. İstanbul: Çan Yayınları.
- Engin, E. (2020). “İki Teori, İki Pratik Ya Da Olağanüstü Olağana Karşı.” *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 18, s. 115-123.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2017). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839 – 1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2009). *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, B. (2012). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- Erden, A. (2010). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- Erdost, M. (1956). “Olay Karşısında Öykücü.” *Yücel*. Sayı 3, s. 141-142.
- Erdost, M. (1957a). Hikâye Üzerine Bir Deneme.” *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 12, Sayı 60, s. 15-20.
- Erdost, M. (1957b). “Hikâyenin Olay ile İlgileri.” *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 12, Sayı 61, s.63-65.
- Erdost, M. (1958). “Bir Hikâye Anatomisi Kurmak.” *Pazar Postası*. Sayı 26, s.8.
- Ergülen, H. (2019). *Sait ile Sabahattin*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eriş, R. (1944a). “Edebi Oluşlar.” *Yeni Adam*. Sayı 482, s. 6-7, 11.
- Eriş, R. (1944b). “Edebi Oluşlar: Şiirde Realite, Roman-Hikâye, Üslûp.” *Yeni Adam*. Sayı 506, s.6-7.
- Esendal, M. Ş. (1965). *Temiz Sevgiler*. Ankara: Dost Yayınları.

- Eşmekaya, D. (2001). "Vüs'at O. Bener: Aklımca Varsa İşlevim: Karalıkları Ortaya Koyarak, Aklıklara Dikkat Çekmektir." *Dil Dergisi*. Sayı 110, s. 79-92.
- Eyhenbaum, B. (2010). "Düzyazı Kuramı." *Yazın Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s186-198.
- Ferguson, S. (1994). "Kısa Öykünün Tanımlanması: İzlenimcilik ve Biçim." *Hece Öykü*. Sayı 16, s. 117-128.
- Fethi Naci. (1995). "Onat Kutlar'ın Hikâyeleri." *Adam Öykü*. Sayı 1, s. 37-49
- Fethi Naci. (2008). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fishelov, D. (1991). "Genre Theory and Family Resemblance – Revisited." *Poetics*. Sayı 20, s. 123-138.
- Fowler, A. (2010). "Tür Kuramları: Sınıf? Tarz? Köken? Benzerlik?" *Hece*. Sayı 161, s.103-107.
- Friedman, N. (1998). "Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?" *Adam Öykü*. Sayı 18, s.31- 44.
- Friedman, N. (2003). "Yeni Kısa Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunları." *Adam Öykü*. Sayı 47, s.45-59.
- Gemili, V. (2018). "Sait Faik'in Yalnızlığı ve Küçük İnsanlar'ı". *Turkish Studies*. Sayı 13/ 12, s.177-214.
- Genette, G. (2005). "Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevi." *Kitap-lık*. Sayı 87, s. 127-130.
- Gordimer, N. (2007). "Ateş Böceklerinin Işıltısı." *Hece Öykü*. Sayı 19, s. 117-120.
- Gökalp Alpaslan, G. G. (1999). *Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü ve Kişi)*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökalp, Z. (1980). "Roman." *Makaleler IX*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 175-179.
- Göktulga, F. C. (1954). "Hikâye Sanatı". *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 3
- Göncü, B. (2012). *Ömer Seyfettin'in Kısa Hikâye Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Gullason, T.H. (1964). "The Short Story: An Underrated Art." *Studies in Short Fiction*, Cilt 2, Sayı 1, s. 13-31.
- Güdek, O. (2024). *Yeni Türk Edebiyatında Hikâye Eleştirisi (1950-1970)*. Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güler, G. (2019). *II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Roman, Hikâye ve Tiyatro Yazıları*. Yüksek Lisans Tezi. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güllük, D. (2023). "Hikâyedeki Şiir Şiirdeki Hikâye: Sait Faik'in Şiirsele Açılan Kapısı." *Hece Sait Faik Abasıyanık Özel Sayısı*. Sayı 313, s. 497-504.
- Gümüş, S. (1994). *Kara Anlatı Yazarı – Vüs'at O. Bener*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gümüş, S. (2008). *Öykünün Bahçesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güney, E. (1944). "Bir Ressamın Hikâyesi." *Tercüme*. Cilt 5, Sayı 25, s. 61-65.
- Güntekin, R. N. (1923). "Tal'ak-ı Selâse." *Vakit*. Sayı 1844, s.3.
- Gürpınar, H. R. (2021). *Cadı – Cadı Çarpıyor*. İstanbul: Kapra Yayıncılık
- Gürsoy, Ü. (1991). *II. Meşrutiyet Dönemi Dergileri Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güvemli, Z. (1947). "Hikâye Sanatına Dair." *Varlık*. Sayı 321, s. 6.
- Güven, G. (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hacıhaliloğlu, D. (2020). *Memduh Şevket Esendal'ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Doktora Tezi. Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Halman, T. S. (2004). "Türk Edebiyatının Uğurlu ve Üstün Öykücüsü." *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*. Ankara: Alkım Yayınları, s. 13-16.
- Hançerlioğlu, O. (1954). "Türk Hikayeciliğinin Kaynakları." *Yenilik*. Sayı 5, s. 205-206.
- Hançerlioğlu, O. (1957). *Türk Hikâyeciliği*. İstanbul: Ekin Basımevi.
- Hanson, C. (1985). "Moments of Being: Modernist Short Fiction." *Short Stories and Short Fictions 1880-1980*. The Macmillan Press s. 55-81.

- Harte, B. (1899). "The Rise Of The Short Story." *The Cornhill Magazine*. Cilt 7, Sayı 37, s.1-8.
- Hayward, M. (1994). "Genre Recognition of History and Fiction." *Poetic*. Sayı 22, s. 409-421.
- Hazar, Ö. (1958). "Hikâyede Konu ve Şekil." *Yelken*. Cilt 3, Sayı 14, s. 5
- Head, D. (2022). *Modern Öykü-Teorik ve Pratik Bir Çalışma*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Hemingway, E. (1958). *Death In The Afternoon*. London Jonathan Cape.
- Hemingway, E. (1981). "The Art of the Short Story." *The Paris Review*, Sayı 79, s.?
- Hepçilingirler, F. (1996). "M.Ş.E. ya da Yüce Gönüllülük." *Düşler Öyküler*. Sayı 2, s.118-121.
- Hickman, W. (1977). "Notes on Language and Style in The Homecoming". *Edebiyât: The Journal of Middle Eastern Literatures*. Cilt 2, Sayı 2, s. 219-226
- Huyugüzel, Ö. F. (2004). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler – Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hünalp, A. (1952). "Küçük Hikâye Sanatı." *Yeditepe*. Sayı 19, s.3-8.
- Işık, S. (2010). *Türk Edebiyatında Hikâye Türü Üzerine Görüşler (1870-1928)*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İleri, S. (2018). "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 286, s. 2-29.
- İlter, Ş. S. (1948). "Hikâye Sanatı". *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 2, Sayı 9/10, s.75-78.
- Jauss, H. R. (2005). *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota Press.
- K, T. D. (1958). "Küçük Hikâyenin Başına Gelenler." *Dost*. Cilt 2, Sayı 8, s. 36-38.
- Kahraman, A. (2006). "Türk Edebiyatında Hikâye Literatürü: Cumhuriyet Dönemi." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt 4, Sayı 7, s. 129-141.
- Kahraman, A. (2022). *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Kantar, D. (2004). "Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi." *Dil Dergisi*. Sayı 123, s.7-18.

- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kaplan, M. (1971). *Tevfik Fikret Devir – Şahsiyet – Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2005). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabulut, Ö (1999). “Öykü Sanatında Zenaat Adamlığı.” *Düşler Öyküler*. Sayı 2, s. 5-20.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1911). “Harap Mabetler.” *Servet-i Fünun*. Cilt 40, Sayı 1040, s.617-618.
- Kavaz, İ. (1990). *Sait Faik Abasıyanık-Yazar ve Eser*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kenan Halet (2021). “Kısa Hikâye Hakkında.” *Olağan Hikâye*. Sayı 5, s.96-101.
- Kerman, Z. (2008). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2016). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kızılçım, Y. (2008). “Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin’de Öyküleme Teknikleri.” *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi*. Sayı 18, s. 217-232.
- Kilchenmann, R. J. (1982). “Kısa Hikâyenin Şekil ve Gelişimi. Çev. Sadık Tural. *Doğuş Edebiyat*. Sayı 27-28-32-33, s.20, s.22-23, s.30-31, s.34-35.
- Kocagöz, S. (1948). “Küçük Hikâye ve Roman”. *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 2, Sayı 6, s. 75-78.
- Kocagöz, S. (1951). “Hikâyeciliğimizin Eksikleri” *Yeditepe*. Sayı 1, s.1.
- Kocagöz, S. (1953). “Hikâye Yazmak Kolaydır”. *Yenilik*. Sayı 2, s. 1-2.
- Koçak, O. (2001). “Kendi Kendinin İago’su.” *Dil Dergisi*. Sayı 110, s. 93-102.
- Kolcu, A. İ. (2005). *Öykü Sanatı*. Rize: Salkımsöğüt Yayınları.
- Körükçü, M. (1951). “Hikâyeciliğimizde Amerikan Sistemi.” *Varlık*. Sayı 370, s.18-19.
- Körükçü, M. (1954). “Küçük Hikâyeciler.” *Varlık*. Sayı 402, s.20-21.
- Kurt, M. (2011). “Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik’in Son Hikâyeleri.” *Turkish Studies*. Cilt 6, Sayı 2, s.1463-1475.

- Kutlar, O. (1959). *İshak*. İstanbul: A dergisi Yayınları.
- Kutlu, Ş. (1992). “Kitap Hakkında.” *Bir Şi’r-i Hayal*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.5-6
- Lawrence, J. C. (1989). “Bir Kısa Hikâye Kuramı.” *Türk Dili*. Cilt 58, Sayı 454, s 206-216.
- Lekesiz, Ö. (1997). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü I*. İstanbul: Kaknüs Sanat-Edebiyat Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Lohafer, S, Ellyn Clarey, J. (1989). *Short Story Theory At A Crossroads*. Louisiana State University Press.
- Lohafer, S. (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge
- Lohafer, S. (1988). “Hikâyenin Cümle ile Analizi.” *Türk Dili*. Cilt 56, Sayı 439, s.35-50
- Lukács, G. (2003). *Roman Kuramı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Marler, R. F. (2005). “Hikâyeden Kısa Hikâyeye.” *Hece Öykü*. Sayı 8, s. 128-142.
- Matthews, B. (1901). *Philosophy of the Short-story*. Longmans, Green, and Co.
- May, C. E. (1995). “Bibliographic Essay.” *The Short Story: The Reality of Artifice*. s.107-127.
- May, C.E. (2004). “Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read?” *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. University of South Carolina Press, s. 14-25.
- Mehmed Celâl (2020). *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Mehmet Rauf (1897). “Halit Ziya – Hayat ve Husûsiyet.” *Servet-i Fünun*. Sayı 357, s.298-301.
- Mehmet Rauf (1899a). “Hayât-ı Muhayyel Muharriri.” *Servet-i Fünun*. Sayı 431, s. 233-236.
- Mehmet Rauf (1899b). “Hayât-ı Muhayyel Muharriri.” *Servet-i Fünun*. Sayı 432, s.250-252.

- Mehmet Rauf (1900a). “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri.” *Servet-i Fünun*. Sayı 504, s. 147-152
- Mehmet Rauf (1900b). “Tedkikât-ı Edebiyye: Halit Ziya ve Hikâyeleri II. ” *Servet-i Fünun*. Sayı 505, s. 170-174.
- Mehmet Rauf (1901a). “Haristan.” *Servet-i Fünun*. Sayı 551, s. 66-70.
- Mehmet Rauf (1901b). “Solgun Demet.” *Servet-i Fünun*. Sayı 540, s. 313-317.
- Mehmet Rauf (1927). “Edebi Tetkikler: Kına Gece Eseri.” *Güneş*. Sayı 12, s.10
- Mehmet Rauf (2011). “Romanlara Dair: Bizde Hikâye.” Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman. *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 – Nesir 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Memiş Baytimur, N. (2018). *Ara Nesilde Hikâye*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Meram, A. K. (1938). “Bugünkü Roman ve Hikâyecilik.” *Servet-i Fünun Resimli Uyanış*. Sayı 2171/486, s. 295
- Meriç, N. (1953). *Bozbulanık*. Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları.
- Meriç, N. (1956). *Topal Koşma*. Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Yayınları.
- Mert, N. (2004). “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze.” *Hece Öykü*. Sayı 2, s.68-79.
- Miller, Jr.E.M., Slote, B. (1990). “Kısa Öykü Üzerine Notlar.” *Metis Çeviri*. Sayı 12-Yaz, s. 24-29.
- Moravia, A. (2016a). “Kısa Öykü ve Roman.” *Hece Öykü*. Sayı 75, s.8-9
- Moravia, A. (2016b). “Kısa Öykü ve Roman-2.” *Hece Öykü*. Sayı 76, s.7-8.
- Morkaya, B. C. (1918). “Bir Hikâye Münasebetiyle.” *Servet-i Fünun*. Cilt 55, Sayı 1407, s. 39.
- Morkoç, A. (2022). “Azerbaycan Edebiyatında 1980’li Yıllarda Hikâye.” *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat*. Sayı 54, s. 93-126.
- Mungan, M. (1998). “Hayatımız Roman, Hayatımız Hikâye.” *Adam Öykü*. Sayı 16, s. 69-76.

- Nabizâde Nazım (1961). *Hikâyeler II*. Haz. Aziz Behiç Serengil. Ankara: Dün – Bugün Yayınevi.
- Nayır, Y. N. (1941). “Edebi Hikâyelerin Tercümesi.” *Tercüme*. Sayı 7, s. 91-95.
- Nayır, Y. N. (1954). “Sait Faik İçin Notlar.” *Varlık*. Sayı 408, s.8.
- Nayır, Y. N. (1957). “Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu.” *Varlık*. Sayı 454, s. 3.
- Necatigil, B. (2006). *Bütün Yapıtları - Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nemrutlu, Ö. (2012). “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Aşk ve Evlilik İlişkilerinin Yansıtılma Biçimleri.” *Yeni Türk Edebiyatı*. Sayı 5, s. 41-66.
- Neuse, E. K. (1990). “Kısa Öykü: Modern Yazında Biçim Deneyi.” *Metis Çeviri*. Sayı 12, s. 42-49.
- O'Connor, F. (1963). *The Lonely Voice-A Study Of The Short Story*. The World Publishing Company.
- Onat, M. S. (1952). “Hikâye Denen Şey.” *Türk Dili*. Cilt 2, Sayı 14, s.7.
- Onger, F. (1948a). “Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar.” *Edebiyat Dünyası Dergisi*. Sayı 1, s. 4-14.
- Onger, F. (1948b). “Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar.” *Edebiyat Dünyası Dergisi*. Sayı 2, s.14-15.
- Ömer Seyfettin (2001a). *Bütün Eserleri – Makaleler I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2001b). *Bütün Eserleri – Makaleler II / Tercümeler*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (1999a). *Bütün Eserleri – Hikâyeler I*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (1999b). *Bütün Eserleri – Hikâyeler 3*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2000). *Bütün Eserleri – Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Önertoy, O. (1972). “Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfettin.” *Türkoloji*. Cilt 4, Sayı 1, s.137-145.
- Örik, N. S. (1933). *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*. İstanbul: Varlık Neşriyatı.
- Öz, E. (2016). *Düşünüyorum da Müthiş Bir Şey*. İstanbul: Can Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, J. (2007). *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özata Dirlikyapan, J. (2019). “İyimser Bir Çamura Bulanmış Teraziyi Dengelemek: Onat Kutlar Öyküleri.” *Yaşanmış Ağır Bir Ezgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 95-
- Özata Dirlikyapan, J. (2023). “Türk Öyküsünde Modern Kırılma (1930’lardan 1950’lere).” *Türk Dili*. Sayı 862, s. 262-268.
- Özçelebi, H. (1996). *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1950)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelebi, H. (2006). *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1951-1960)*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özer, S. (1998). “Küçük Öykünün Büyük İktidar Alanı: Amerikan Edebiyatı.” *Düşler Öyküler*. Sayı 6, s. 86-100.
- Özgül, M. K. (1984). *Sâmî Paşa-zâde Sezâyî’nin Küçük Şeyler’inde Fiktif Yapı*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgül, M. K. (2000). “Hikâyenin Romanı.” *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 46-47, s.31-39.
- Özlü, D. (1958). *Bunaltı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Özön, M. N. (1951). “Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz.” *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 5, Sayı 42-43, s.76-78.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, T. (2000). *Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Parlatır, İ. (1986). *Recai-zade Mahmut Ekrem*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Pasco, A. H. (1991). "On Defining Short Stories." *New Literary History*. Cilt 22, Sayı 2, s.407-422.
- Pickering, J. (2004). "Zaman ve Kısa Hikâye." *Hece Öykü*. Sayı 3, s. 112-119.
- Poe, E. A. (1994). "Eureka." *The New Short Story Theories*. Ohio University Press, s. 69-72.
- Poe, E. A. (1994). "Review of Twice-Told Tales." *The New Short Stories*. Ohio University Press, s. 59-64.
- Poe, E. A. (2001). "Kompozisyon Felsefesi." *Hece*. Sayı 49, s.79-88
- Polat, N. H. (2016). *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri – Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Polater, D. (2018). "Tanzimat'tan Milli Edebiyat'a Hikâye ve Roman Türlerinde Adlandırmalar." *Türkoloji*. Cilt 22, Sayı 1 s. 130-154.
- Pratt, M. L. (1981). "The Short Story: The Long and the Short of It." *Poetics 10 North-Holland Publishing Company*, s. 175-194.
- Pritchett, V. S. (1997). "Kısa Öykü Üstüne." *Adam Öykü*. Sayı 13, s. 34-37.
- Reid, I. (2018). *The Short Story*. Routledge.
- Sağlık, Ş. (2008). "Öykü Dilindeki Şiirsellik." *Hece Öykü*. Sayı 29, s. 61-73.
- Salman, Y. Hakyemez D. (1997). "Öykülemenin Öyküsü." *Adam Öykü*. Sayı 12, s. 5-12.
- Samat, S. Topçu, H. (2022). "Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?" *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 25, s. 433-461.
- Sami Paşazade Sezai (1981). *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebi Makaleleri*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sarı Koşak, A. (2019). *Halit Ziya Hikâyelerini Temaşa Etmek: Manzaranın Keşfiyle Dışa Vurulan İçsellik*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sarıççek, M. (2006). "Modern Hikâye/Öykünün Tür Sorunu ve Kısa Öykü Açısından Ömer Seyfettin Metinleri." *Ömer Seyfettin'i Yeniden Okumak*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 199-226.
- Saroyan, W. (1969). "United States." *The Kenyon Review*. Sayı 31, s. 58-62.
- Sayan Özer, S. (2018). *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sayın, Ş. (1984). "Her Kısa Öykü Kısaöykü Mü?" *Çağdaş Eleştiri*. Sayı 5, s. 19-21.
- Sazyek, E. (2019). "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Epifanik 'An'lar." *Hece Hikâyesinin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin Özel Sayısı*. Sayı 265, s.75-92.
- Sazyek, H. (1989). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sazyek, H., Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sena, C. (1957). "Hikâye Sanatına Dair." *Dost*. Sayı 1, s.19-21
- Sepetçioğlu, M. N. (1954a), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri." *Türk Sanatı*. Sayı 26, s. 6-7.
- Sepetçioğlu, M. N. (1954b), "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri." *Türk Sanatı*. Sayı 27, s.10-11.
- Sepetçioğlu, M. N. (1954c). "Türk Hikâyeciliği ve Hikâyecileri." *Türk Sanatı*. Sayı 28, s. 4-5.
- Server Cemal (2021). "Küçük Hikâye ve Âtisi." *Olağan Hikâye*. Sayı 8, s.30-41.
- Siyavuşgil, S. E. (1951). "Hikâyecilerimizde Olmayan Şeyler." *Varlık*. Sayı 370, s. 4.
- Solak, Ö. (2011). "Vüs'at O. Bener'in Dost-Yaşamasız Adlı Kitabındaki Öykülerin Kurgusal Coğrafyası." *Turkish Studies*. Cilt 6, Sayı 4, s.789-804.
- Su, H. (2000). *Öykümüzün Hikâyesi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sucu Polat, M. (2023). "Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan Adlı Eserinde Gerçeküstücü Bir İzlek Olarak "Harikulade" ve Temsilleri." *Frankofoni*. Sayı 42, s. 203-220.

- Susam, A. (2009). "Vüs'at O. Bener Metinlerine Yolculuk." *Kitap-lık*. Sayı 126, s. 74-80.
- Şahin, Ü. (2006). *Vüs'at O. Bener'in Hayatı, Eserleri ve Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, M. (2007). *Vüs'at O. Bener Üzerinde Bir İnceleme (İnsan-Eser)*. Yüksek Lisans Tezi. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarım, R. (1992). *Mehmed Rauf'un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarım, R. (2021). "Anıların İzinde: Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf." *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 335-345.
- Tarus, İ. (1948a). "Hikâyeye ve Bir Hikâye Kitabına Dair." *Varlık*. Sayı 335, s. 12-13.
- Tarus, İ. (1948b). "Hikâyenin Bugünkü Durumu – Yaşar Nabi'ye Mektup". *Varlık Dergisi*. Sayı 339, s.7.
- Tarus, İ. (1948c). "Türk Hikâyesi". *Seçilmiş Hikâyeler*. Cilt 2, Sayı 7, s.89-91.
- Tat, M. (2015). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Hikâye Türü ve Bazı Hikâyecilerimiz Hakkındaki Görüşleri". *Route Educational and Social Science Journal*. Sayı 2, s. 510-516.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik / Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.
- Todorov, T. (2011). *Edebiyat Kavramı ve Öteki Denemeler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Tokmakçioğlu, E. (1958a). "Kısa Hikâye Buhranı." *Pazar Postası*. Sayı 23, s.11-12.
- Tokmakçioğlu, E. (1958b). "Hikâye Üzerine Konuşmalar." *Pazar Postası*. Sayı 25, s.11.
- Tosun, N. (2004). "Şiirden Romana Kısa Öykü." *Hece Öykü*. Sayı 1, s. 70-75.
- Tosun, N. (2006). "Hayat, Aşk ve Şiir: Halit Ziya Öykücülüğü." *Eşik Cini*. Sayı 1, s.99-104.
- Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.

- Tosun, N. (2018). "Hayata, Yalnızlığa, Cinselliğe Övgü: Saîd Faîk Öykücülüğü." *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 46-47, s. 448-455.
- Törenek, M. (1998). "Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. Sayı 9, s. 139-143.
- Tunalıgil, B. G. (1956a). "Olay Karşısında Öykücünün Ödevi." *Yücel*. Sayı 4, s.229-230.
- Tunalıgil, B. G. (1956b). "Öyküde Anlatış, Dil." *Yücel*. Sayı 7, s.16-17.
- Tunalıgil, B. G. (1956c). "Öyküde Kalıcılık Ögeleri" *Yücel*. Sayı 8, s. 82-83.
- Tunalıgil, B. G. (1956d). "Öykünün Değerlendirilmesi." *Yücel*. Sayı 9, s.142-143.
- Tunç, A. (2000). "MŞE: Edebiyatımızın Neşeli ve İnce Kalemî." *Hece-Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 46-47, s.190-193.
- Tunç, A. (2007). "Öykü Edebiyatın Gayri Meşru Çocuğudur." *Harflere Bölünmüş Zaman*. Altkitap. E-Kitap, s. 40-41.
- Tural, S. (1982). *Ömer Seyfeddin'in Hikâye Dünyası*. Doçentlik Tezi.
- Tural, S. (1996). "Kısa Hikâyeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil." *Türk Dili*. Sayı 529, s. 103-106.
- Turna, M. (2020). "Makale ve Günlüklerinden Hareketle Ömer Seyfettin'in Görüşleri Üzerine Bir Değerlendirme." *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 22, s. 127-157.
- Tutumlu, R. (2007). *Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçar, A. (2007). *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergiciliği: Poetikalar ve Politikalar*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uşaklıgil, H. Z. (1943). "Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin'e Mektup." *Ulus Güzel Sanatlar Roman Hususi Sayısı*. Sayı 20, s. 5-6.
- Uşaklıgil, H. Z. (1969). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Uşaklıgil, H. Z. (1987). *Bir Hikâye-i Sevda*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.147-156.
- Uşaklıgil, H. Z. (1991). *Hikâye*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Uşaklıgil, H. Z. (1992). *Bir Şi'r-i Hayal*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.231-237.
- Uyar, T. (1999). "Hikâyede Yoğunluk." *Öykücünün Kitabı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Uyguner, M. (1983). *Sait Faik Abasıyanık*. Ankara. Türk Dil Kurumu.
- Ünaydın, R.E. (1972). *Diyorlar Ki*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünaydın, R.E. (1972). *Diyorlar Ki*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Üstün, K. (2023). *Sait Faik Abasıyanık – Meselesi Kalemünde*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Weitz, M. (1956). "The Role of Theory in Aesthetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, s. 27-35.
- Wellek, R. Warren, A. (2015). *Edebiyat Teorisi*. İstanbul. Dergâh Yayınları.
- Welty, E. (1949). "The Reading and Writing of Short Stories." *Atlantic*, s. 54-58.
- Woolf, V. (2014). *Bir Yazarın Günlüğü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wright, A. M. (1998). "Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu." (Çev. Taner Karakoç). *Adam Öykü Dergisi*. Sayı 16, s.19-26.
- Yalçın Çelik, D. (2002). "Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar." *Türk Bilig*. Sayı 3, s.106-129.
- Yalçın, H. C. (2021). *Servet-i Fünun Yazıları I – Estetik (Hikmet-i Bedayi)*. Haz. İsmail Alper Kumsar. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yedek, E.B.(1939). "Telif Hikâyecilik-Akademi Meselesi-Kenan Hulûsi ve Bahar Hikâyeleri." *Servet-i Fünun Resimli Uyanış*. Sayı 2221/536, s. 259.
- Yener, C. (2018). "Ömer Seyfettin'in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış." *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. Sayı 286, s. 44-52.
- Yetkin, S. K. (1954). "Niçin Roman Değil De Hikâye?" *Türk Dili*. Cilt 3 Sayı 34, s.565-566.
- Yivli, O. (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Ankara: Günce Yayınları.
- Yivli, O. (2020). "Ömer Seyfettin Hikâyesinde Aydınlanma Anı." *Sonsuzluğa Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.254-257

Yürek, H. (2017). “Nahit Sırrı Örik’ten Teorik Bir Çalışma: Roman ve Hikâye Hakkındaki Bir Kalem Denemesi.” *Türk Kültürü Araştırma Dergisi*. Cilt X, Sayı 2, s.111-120.

Zafer, Z. (2002). *Anton Çehov’un Öykü Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Zaimoğlu, Z. İ. (1953). “Küçük Hikâye Üzerine.” *Türk Sanatı Dergisi*. Sayı 14-15, s. 4-5, 9.

Zumthor, P. (2016). “Brevity as Form.” *Narrative*. Cilt 24, Sayı 1, s. 73-81.



	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 30/12/2024

Tez Başlığı: Kuramdan Kurmacaya Türk Edebiyatında Kısa Öykü
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 521 sayfalık kısmına ilişkin, 30/12/2024 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5 'dir.

Uygulanan filtrelemeler**:

- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- ☒ Kaynakça hariç
- ☒ Alıntılar hariç
- ☐ Alıntılar dâhil
- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Ebru DEĞE GÜVEN	
	Öğrenci No	N18142905	
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı	
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı	
	Statüsü	Doktora ☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Abide DOĞAN,

*Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Date: 30/12/2024

Thesis Title (In English): Short Story in Turkish Literature from Theory to Fiction

According to the originality report obtained by myself by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 30/12/2024 for the total of 521 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 5 %.

Filtering options applied**:

- ☐ Approval and Declaration sections excluded
- ☒ References cited excluded
- ☐ Quotes excluded
- ☒ Quotes included
- ☒ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Ebru DEĞE GÜVEN,

Student Information	Name-Surname	Ebru DEĞE GÜVEN	
	Student Number	N18142905	
	Department	Türk Dili ve Edebiyatı	
	Programme	Yeni Türk Edebiyatı	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Abide DOĞAN,

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 30/12/2024

Tez Başlığı: Kuramdan Kurmacaya Türk Edebiyatında Kısa Öykü

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

- İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
- Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
- Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
- Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
- Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ebru DEĞE GÜVEN,

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Ebru DEĞE GÜVEN	
	Öğrenci No	N18142905	
	Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı	
	Programı	Yeni Türk Edebiyatı	
	Statüsü	Doktora ☒	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Abide DOĞAN,

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-12
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-DR-12 Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for PhD Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Date: 30/12/2024

ThesisTitle (In English): Short Story in Turkish Literature from Theory to Fiction

My thesis work with the title given above:

- Does not perform experimentation on people or animals.
- Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
- Does not involve any interference of the body's integrity.
- Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
- Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Ebru DEĞE GÜVEN,

Student Information	Name-Surname	Ebru DEĞE GÜVEN	
	Student Number	N18142905	
	Department	Turkish Language and Literature	
	Programme	Modern Turkish Literature	
	Status	PhD ☒	Combined MA/MSc-PhD ☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Abide DOĞAN,