

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

DOKTORA TEZİ

TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSEL ÖYKÜ

Beyza ERTEM

2502180408

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. Ali Şükrü ÇORUK

İSTANBUL – 2025

ÖZ

TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSEL ÖYKÜ

Beyza ERTEM

Bu tez, Türk edebiyatında deneysel öykünün kavramsal, biçimsel ve estetik sınırları için bir harita çizmeyi amaçlamaktadır. Sanatın doğası, yazınsal türlerin geçişkenliği ve melezliği, edebî normlara karşı geliştirilen yaratıcı itirazlar bağlamında deney, deneysel ve deneysellik kavramlarının ele alındığı çalışmamızda; Türk öyküsünün merhalelerinde rastlanan deneysel görünüm, seçilen metinler üzerinden ortaya koyulmuştur. Deney kavramının modernizm ve postmodernizmdeki yeri, deneysel ile avangard arasındaki sınır gibi tartışma konularının yanı sıra yazınsal bir tür olarak öykünün dönüşümü, alt türleri ve anlatı yapıları incelenmiştir. Deneysel yazında yazar ve okurun değişen konumları; üretim, yorum ve anlam süreçleri üzerinden değerlendirilmiştir. Türk edebiyatında tespit edilip örnek metin olarak teze alınan deneysel öyküler, üretildikleri yapısal stratejilere göre sınıflandırılmış, belirlenen kategorilerin altında gösterdikleri ortak özelliklere göre yorumlanmıştır.

Bu çalışma, deneysel öyküyü yalnızca türün içinde içeriksel ve biçimsel bir sapma olarak değil, yazarlık pratiğini dönüştüren, okuru yeniden konumlandıran ve edebiyatın kurumsal sınırlarını sorgulayan dinamik bir yazın alanı olarak değerlendirmekte ve gelecekteki araştırmalar için kavramsal bir çerçeve önermektedir.

Anahtar Kelimeler: deneysel edebiyat, Türk öyküsü, yazım stratejileri, okur konumları

ABSTRACT

THE EXPERIMENTAL SHORT STORY

IN TURKISH LITERATURE

Beyza ERTEM

This dissertation aims to map the conceptual, formal, and aesthetic boundaries of the experimental short story in Turkish literature. Within the framework of the nature of art, the fluidity and hybridity of literary genres, and the creative objections raised against literary norms, this study examines the concepts of experiment, experimental, and experimentalism, and demonstrates the manifestations of experimentalism in different periods of the Turkish short story through selected texts. In addition to discussions such as the place of experiment within modernism and postmodernism, and the boundary between the experimental and the avant-garde, the transformation of the short story as a literary genre, its subgenres and narrative structures are analyzed. The changing positions of the author and the reader in experimental writing are evaluated through production, interpretation, and meaning-making. The experimental short stories identified in Turkish literature and included in the dissertation have been classified according to the structural strategies through which they were produced and interpreted in light of the common features they display under the defined categories.

This study approaches the experimental short story not merely as a formal or thematic deviation within the short story genre, but as a dynamic literary field that transforms the practice of authorship, repositions the reader, and questions the institutional boundaries of literature, while also offering a conceptual framework for future research.

Keywords: experimental literature, Turkish short story, writing strategies, reader positions

ÖN SÖZ

Bir metne “yeni” ya da “sıra dışı”; bir deneye “ilk” demek ancak yüz yıl önce anlamlıydı. Günümüzde incelemeye tabi tuttuğumuz metinlere –deneysel, avangard, modernist veya postmodernist– hangi etiketleri uygun görürsek görelim, bugün bir metni geleneksel anlatı sınırları içine hapsederek değerlendiremeyeceğimiz aşikârdır. Anlatımın kronolojik akışın dışına çıkması, anlatıların insansızlaşması/öznesizleşmesi, edebî türler arasındaki sınırların silikleşmesi –“türlerarası” alanın doğuşu–, anlamın edebiyatta amaç olmaktan çıkıp araç hâline gelmesi, dilin bükülmesi/bozulması ve geleneksel anlatı kategorilerinin –hikâye, olay örgüsü, anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu– gittikçe belirsizleşen/bulanıklaşan bir zemine oturtulması gibi aykırı görünümünün birçoğu postmodernizmin “çoğulculuk” ilkesiyle ilişkilendirilebilir. İçinde bulunduğumuz çağın edebiyatı kolaylıkla geç-modernizm/postmodernizm yahut avangardist biçimciliğin egemenliğine teslim edilebilir ve ürettiği metinler de, içinde sınırları önceden belirlenmiş yolların aktığı “egemen” edebî arkın inceleme yöntemleriyle analiz edilebilir; fakat bu durum, denemeye çabalayan, deneyerek üreten ve edebiyatta yeni oyunlar icat etmeye çabalayan yazarların var olduğu gerçeğini değiştirmez.

Şüphesiz ki sanat, bir yaratıcılık oyunudur; metin ise oyun alanı. Asırlardır tartışılan sanatın –ve daha özelde edebiyatın– kim/ne için var olduğu/yapıldığı meselesi etrafında ortaya koyulmuş farklı fikirlerin birbiriyle çarpıştığı noktaya bakıldığında görülecektir ki sanat, ister büyük kitlelere hitap etsin, meydanlarda bir propaganda aracı olarak kullanılsın, ister bir göz odada yaşayan yalnız bir bireyin tek eğlencesi olsun, muhakkak ki insan içindir. Ve insan, sanatta, hem yaratıcı/özne hem nesne konumundadır; her şey ondan doğar, onu konu eder ve ona bağlanır. Bu durumda, sanatın tarihini insanlığın tarihiyle birlikte düşünmenin, tarih sahnesinde yaşanan kitlesel olaylar ile edebiyat tarihinde yaşanan düşünsel ve biçimsel kırılmaların bağı ve öncü konumundaki aykırı sanatçıların hangi dönemlerde ne vasıfla görünür olduğunu sorgulamanın gerekliliği ortadadır.

Sanat tarihinde aykırı sesler her zaman var olmuştur. Kimileri tüm kural tanımazlıklarıyla mevcut düzene karşı çıkarken perdenin arkasından seslenmekle

yetinmiştir; kimileri ise tüm oyunbazlıklarıyla, tüm kural koyuculuklarıyla ön plana çıkıp, “Ben buradayım!” diyerek sanata yön vermiştir. Edebiyat tarihine baktığımızda, metinleri yatağın dışında aktığı için görmezden gelinen birçok yazarla karşılaşırız. Bu tutumda elbette dönemsel koşullar ve hitap edilen okur kitlesinin “yeni olan” a hazır olup olmama durumu etkilidir. Aynı doğrultuda, egemen edebî anlayışın hâkimiyeti altında bulunan edebiyat çevrelerinin/yazar topluluklarının “kendinden olmayan” a karşı sergilediği tavır da hayati önem taşır (bahsi geçen maddeler kadar etkili olmasa da, bunlara bir de yayıncılık dünyasının farklı/aykırı sesleri Türk edebiyatına kazandırma noktasında cesaretini kıran –en kaba tabirle– “satış kaygısı” nı ekleyebiliriz). Dışarıda kalmayı göze alan, denemeye cesaret eden yazarlar yahut değişimin gerekliliğine inanarak ve kendilerinde bu gücü görerek bir araya gelen edebî topluluklar Türk edebiyatı tarihinde de karşımıza çıkar. “Şiirde, öyküde ve romanda farklı yolların peşine düşenler” dendiğinde, ilk elden aklımıza gelecek birçok isim mevcuttur. Abdülhak Hâmid’in “Nâkâfî” şiiriyle, Nâzım Hikmet’in “putları” hedef alarak yürüttüğü başkaldırının; İkinci Yeni Şiiri’nin anlamı, sözdizimini ve özellikle mevcut şiir dilini bozma çabasının; öyküyü karnavala dönüştüren Bilge Karasu’nun, Leylâ Erbil’in, Sevim Burak’ın, Vüs’at O. Bener’in, Ferit Edgü’nün, Feyyaz Kayacan’ın ve nicelerinin öyküde klasik anlatı kurallarının dışına çıkmasının; Yusuf Atılgan’ın Bay C. ile, Oğuz Atay’ın Selim Işık’la bu coğrafyada yeni bir insan tipini müjdelemesinin ardında aynı anahtar kelime vardır: değişim.

İşte bu değişim arzusundan doğan yaratıcı cephenin ta kendisidir deney. Denemek, yalnızca yeni bir biçim yaratmak değildir; aynı zamanda mevcut olanı sorgulamak, kimi zaman yerinden etmek, kimi zaman ise onun yerine başka bir olanak koymaktır. Bu yönüyle deney, doğası gereği başkaldırı niteliği taşır. Her deneysel metin, kendinden önceki edebî yapıların sınırlarını zorlayan ve akabinde yeni sınırlar arayan bir yazınsal girişimdir. Yazarlık, bu anlamda, yalnızca yaratıcı bir eylem olarak tanımlanmamalı, aynı zamanda bir karşı duruş olarak da değerlendirilmelidir. Metinden okura, edebî türden yazma diline kadar her düzlemde sorgulamayı hedefleyen bir yöntem olarak deneysellik, edebiyatın gelenekselleşmiş iktidar mekanizmalarına karşı yeni perspektiflerin teklifidir.

Bugün, hâlâ, –keşfedilmemiş toprağın, söylenmemiş sözün kalmadığı düşünülse de– aynı sözcüğün, yani *değişimin* inancıyla yazan ve paylaşan yazarlar bulunmaktadır. Öyleyse diyebiliriz ki evet, dünya üzerinde tüm oyunlar keşfedilmiş olabilir fakat bu oyunların hepsini birlikte oynamış olamayız; yazar-metin-okur üçgenindeki aktörleri farklı düzlemlerde bir araya getirecek çok oyun vardır daha.

Bu çalışma, Türk literatüründeki boşluklardan birini doldurmak amacıyla doğdu: Hem deneysel kavramını hem deneysel niteliklere sahip metin örneklerini bütüncül ve çok yönlü bir bakışla inceleyen çalışmaların sayısı maalesef bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdadır. Türk yazınında “deneysel” kavramının nasıl algılandığını ve nelere işaret ettiğini saptamak ve bu kavramı yan yana yürüdüğü, kimi zaman yerine kullanıldığı diğer kavramlarla karşılaştırmak; geleneksel anlamıyla öykünün iktidar alanlarının dışına çıkan metinlerin belli başlı özelliklerini ortaya koymak için önce geleneksel anlayışın içini oymak; öykü türünde eser vermiş ve değişimin sembolü hâline gelmiş yenilikçi ve öncü isimleri onları özgün kılan nitelikleriyle tanıtmak; Türk öyküsünün deneysellik noktasında ilerleme katettiği tezini, öykü yazarlarının metinlerinden örneklerle desteklemek Türk yazını için bir ihtiyaçtır. Ancak bütüncül ve çok yönlü bir bakış bu ihtiyacı karşılayabilir. Bu çalışma, deneysel olanı mümkün kılan koşulları, yaratım süreçlerini ve alımlama dinamiklerini etki, beklenti, deneyim ve beğeni gibi kavramlarla birlikte ele alarak yalnızca metinlere değil, yazar ve okur konumlarına da eğilmektedir. Deneyselliği yalnızca bir estetik seçim değil, bir yazarlık tavrı, bir anlam üretme pratiği ve çoğu zaman bir başkaldırı biçimi olarak değerlendirmeye çabalamaktadır. Bu çalışmanın, Türk öykücülüğünde deneysel kavramının çerçevesini çizebileceğini, metinleri yalnızca ne söyledikleriyle değil, nasıl söyledikleriyle değerlendiren okuma biçimlerine katkı sunabileceğini ümit ediyorum.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne kayıt olduğum 2011 yılından bugüne değin her adımda yanımda olan, hem yüksek lisans hem doktora sürecimde istediğim alanda çalışmama imkân tanıyan ve beni her koşulda destekleyen, Yeni Türk Edebiyatı sahasına verdiği dersler sayesinde ilgi duyduğum saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk başta olmak üzere, eğitim öğretim hayatım boyunca üzerimde emeği olan bütün öğretmenlerime; daha özelde, öğrencisi olduğum için çok şanslı hissettiğim ve her

görüşmemizde esirgemediği takdiriyle girişmeye cesaret ettiğim işlerde mühim bir payı olan Prof. Dr. Mehmet Samsakçı'ya, beni her düştüğümde kaldıran sevgili hocam Doç. Dr. Şerif Eskin'e, tez komitemde yer aldığı için ilk günden beri ayrıca gurur duyduğum değerli Prof. Dr. Halim Kara'ya, önerileri için Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karagülle'ye ve Dr. Öğr. Üyesi Derya Güllük'e teşekkür ediyorum.

Doktor ünvanını almamı herkesten çok bekleyen, bana çalışma motivasyonu sağlayan babam Yavuz Ertem'e, her zaman yanımda olan aileme ve dostlarıma; verdikleri fikirler için Selahattin Özpallabıyıklar, Oğulcan Kütük, Yusuf Araf ve Onurhan Ersoy'a; kaynaklara ulaşmamdaki yardımının yanında bu tezi yazabilmemin en mühim mimarlarından olan can arkadaşım Hacer Selçuk'a teşekkür ediyorum.

Metin örneklerini çoğaltmam ve kıyıda köşede kalmış öykü kitaplarına erişmem için bana kütüphanesini açan ve tezime çok büyük katkı sağlayan dostum Utku Yıldırım'a ayrıca minnettarım.

Hayatta atabildiğim her adım, ulaşabildiğim her başarı ve dolayısıyla bu tezi savunabilecek duruma gelmem annem Ayşe Aydın sayesinde. Hiçbir teşekkür cümlesinin yeterli olmayacağını bilerek, birlikte mesafelere katlandığımız anneme teşekkür ediyorum. Yine hiçbir teşekkür cümlesinin yeterli olmayacağını bilerek, her zaman benimle birlikte yürüdüğünü bildiğim abim Emrah Güzel'e minnetimi dile getirmek isterim. Onlarla birlikte, anneannem Nurten Aydın'ın ve dedem Ahmet Aydın'ın hakkını ödeyemem.

Doktora sürecim boyunca bana sabır ve destek; ondan çaldığım tüm zamanlara ise anlayış gösterdiği için yol arkadaşım Caner Özgü'ye müteşekkirim.

Bu çalışmayı, yakın zamanda peş peşe kaybettiğim canım anneannem Nurten Aydın'a ve güzel arkadaşım Zeynep Sarhan'a adıyorum.

Beyza ERTEM

İstanbul, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖN SÖZ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DENEYSEL METNİ DÜŞÜNMEK:

KAVRAMLAR, KURAMLAR, KONUMLAR

1.1. Denemenin İtici Kuvvetleri – I: Etki, Beklenti, Deneyim ve Beğeni.....	31
1.2. Denemenin İtici Kuvvetleri – II: Yazarın Ölümüyle Doğan Okur.....	50
1.3. Sanatçı ve Zanaatçı: Deneysel Yazında Yazarın ve Okurun Konumu.....	63
1.4. Avangard, Deneysel ve “Açık Yapıt”.....	73

İKİNCİ BÖLÜM

ÖYKÜNÜN İKTİDAR ALANLARI & POSTSANATTA DENEYİN İMKÂNLARI

2.1. Hikâye’den Öykü’ye, Tümelden Tikele.....	90
2.2. Öykünün Türsel Sınırları ve Melezliği.....	101
2.2.1. Öykünün Kategorileri ve Diğer Türlerle İlişkisi.....	106
2.2.2. Küçürek Öykünün Deney Usulü: <i>Silinti</i>	116
2.2.3. Bir Deney Sahası: Melezlik.....	146
2.2.4. Öykünün Deneye Açık Nitelikleri.....	166

2.3. Postsanatta Deneyin İmkân Alanları.....	178
2.3.1. Karnaval ve Deney.....	186
2.3.2. Kuralsızlığın Çelişkileri ve Metinlerarasılıkta Özgünlük Problemi.....	191

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLER VE TEKNİKLER IŞIĞINDA TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSEL ÖYKÜ

3.1. Türk Öyküsünde Başkaldıran Yazar Figürünün Tarihî Gelişimi	201
3.2. Öyküde Deneysel Teknikler ve Metin Örnekleri	260
3.2.1. Yeniden-Yazım	266
3.2.2. Çeşitlemeler, Olasılıkların Öyküleri ve Okuru Yönlendiren Okumalar	280
3.2.3. İçerik Deneyleri ve Geleneksel Anlatı Unsurlarının Aykırı Görünümleri	318
3.2.4. Farklı Noktalama Tercihleri	352
3.2.5. Dilsel ve Sözdizimsel Sapmalar.....	371
3.2.6. Tipografik Deneyler ve “Göz Yazıları”	393
3.2.7. Teknolojik Araçların Öykü Evrenine Yansımaları.....	480
3.2.8. Montaj ve Kolajın Deneysel Görünümü	487
3.2.9. OuLiPo Tekniklerinin Kullanımı	519
3.2.10. Türlerarası Alan	524
SONUÇ	548
KAYNAKÇA.....	559
ÖZGEÇMİŞ	585

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1.	269
Şekil 3.2.	289
Şekil 3.3.	290
Şekil 3.4.	304
Şekil 3.5.	323
Şekil 3.6.	323
Şekil 3.7.	324
Şekil 3.8.	340
Şekil 3.9.	341
Şekil 3.10.	341
Şekil 3.11.	347
Şekil 3.12.	355
Şekil 3.13.	360
Şekil 3.14.	363
Şekil 3.15.	364
Şekil 3.16.	370
Şekil 3.17.	371
Şekil 3.18.	372
Şekil 3.19.	372
Şekil 3.20.	372
Şekil 3.21.	373
Şekil 3.22.	373
Şekil 3.23.	373
Şekil 3.24.	374
Şekil 3.25.	374
Şekil 3.26.	375
Şekil 3.27.	376
Şekil 3.28.	376
Şekil 3.29.	377
Şekil 3.30.	377
Şekil 3.31.	378
Şekil 3.32.	378
Şekil 3.33.	379
Şekil 3.34.	379
Şekil 3.35.	379
Şekil 3.36.	380
Şekil 3.37.	380
Şekil 3.38.	380
Şekil 3.39.	381
Şekil 3.40.	383

Şekil 3.41.	383
Şekil 3.42.	384
Şekil 3.43.	384
Şekil 3.44.	384
Şekil 3.45.	385
Şekil 3.46.	385
Şekil 3.47.	386
Şekil 3.48.	386
Şekil 3.49.	387
Şekil 3.50.	387
Şekil 3.51.	387
Şekil 3.52.	388
Şekil 3.53.	388
Şekil 3.54.	389
Şekil 3.55.	389
Şekil 3.56.	390
Şekil 3.57.	390
Şekil 3.58.	391
Şekil 3.59.	391
Şekil 3.60.	391
Şekil 3.61.	392
Şekil 3.62.	392
Şekil 3.63.	396
Şekil 3.64.	397
Şekil 3.65.	397
Şekil 3.66.	398
Şekil 3.67.	398
Şekil 3.68.	400
Şekil 3.69.	400
Şekil 3.70.	401
Şekil 3.71.	402
Şekil 3.72.	402
Şekil 3.73.	403
Şekil 3.74.	403
Şekil 3.75.	404
Şekil 3.76.	405
Şekil 3.77.	406
Şekil 3.78.	406
Şekil 3.79.	408
Şekil 3.80.	408
Şekil 3.81.	409
Şekil 3.82.	409

Şekil 3.83.	411
Şekil 3.84.	412
Şekil 3.85.	413
Şekil 3.86.	414
Şekil 3.87.	414
Şekil 3.88.	414
Şekil 3.89.	415
Şekil 3.90.	418
Şekil 3.91.	418
Şekil 3.92.	419
Şekil 3.93.	420
Şekil 3.94.	420
Şekil 3.95.	421
Şekil 3.96.	421
Şekil 3.97.	422
Şekil 3.98.	422
Şekil 3.99.	423
Şekil 3.100.	423
Şekil 3.101.	424
Şekil 3.102.	424
Şekil 3.103.	425
Şekil 3.104.	425
Şekil 3.105.	426
Şekil 3.106.	426
Şekil 3.107.	427
Şekil 3.108.	427
Şekil 3.109.	428
Şekil 3.110.	428
Şekil 3.111.	428
Şekil 3.112.	429
Şekil 3.113.	430
Şekil 3.114.	430
Şekil 3.115.	430
Şekil 3.116.	431
Şekil 3.117.	431
Şekil 3.118.	432
Şekil 3.119.	432
Şekil 3.120.	433
Şekil 3.121.	433
Şekil 3.122.	433
Şekil 3.123.	434
Şekil 3.124.	434

Şekil 3.125.	435
Şekil 3.126.	435
Şekil 3.127.	436
Şekil 3.128.	436
Şekil 3.129.	437
Şekil 3.130.	438
Şekil 3.131.	438
Şekil 3.132.	439
Şekil 3.133.	439
Şekil 3.134.	440
Şekil 3.135.	440
Şekil 3.136.	441
Şekil 3.137.	441
Şekil 3.138.	441
Şekil 3.139.	442
Şekil 3.140.	442
Şekil 3.141.	442
Şekil 3.142.	443
Şekil 3.143.	444
Şekil 3.144.	444
Şekil 3.145.	444
Şekil 3.146.	445
Şekil 3.147.	445
Şekil 3.148.	445
Şekil 3.149.	446
Şekil 3.150.	446
Şekil 3.151.	446
Şekil 3.152.	447
Şekil 3.153.	447
Şekil 3.154.	448
Şekil 3.155.	448
Şekil 3.156.	449
Şekil 3.157.	449
Şekil 3.158.	450
Şekil 3.159.	450
Şekil 3.160.	451
Şekil 3.161.	451
Şekil 3.162.	452
Şekil 3.163.	453
Şekil 3.164.	454
Şekil 3.165.	454
Şekil 3.166.	454

Şekil 3.167.	455
Şekil 3.168.	455
Şekil 3.169.	456
Şekil 3.170.	456
Şekil 3.171.	457
Şekil 3.172.	458
Şekil 3.173.	458
Şekil 3.174.	459
Şekil 3.175.	459
Şekil 3.176.	460
Şekil 3.177.	460
Şekil 3.178.	460
Şekil 3.179.	461
Şekil 3.180.	461
Şekil 3.181.	461
Şekil 3.182.	462
Şekil 3.183.	462
Şekil 3.184.	463
Şekil 3.185.	463
Şekil 3.186.	463
Şekil 3.187.	463
Şekil 3.188.	464
Şekil 3.189.	464
Şekil 3.190.	465
Şekil 3.191.	465
Şekil 3.192.	466
Şekil 3.193.	466
Şekil 3.194.	467
Şekil 3.195.	467
Şekil 3.196.	467
Şekil 3.197.	468
Şekil 3.198.	468
Şekil 3.199.	469
Şekil 3.200.	470
Şekil 3.201.	470
Şekil 3.202.	471
Şekil 3.203.	471
Şekil 3.204.	472
Şekil 3.205.	472
Şekil 3.206.	472
Şekil 3.207.	473
Şekil 3.208.	473

Şekil 3.209.	474
Şekil 3.210.	475
Şekil 3.211.	475
Şekil 3.212.	476
Şekil 3.213.	476
Şekil 3.214.	476
Şekil 3.215.	477
Şekil 3.216.	477
Şekil 3.217.	478
Şekil 3.218.	478
Şekil 3.219.	479
Şekil 3.220.	479
Şekil 3.221.	480
Şekil 3.222.	482
Şekil 3.223.	482
Şekil 3.224.	483
Şekil 3.225.	484
Şekil 3.226.	484
Şekil 3.227.	485
Şekil 3.228.	486
Şekil 3.229.	487
Şekil 3.230.	488
Şekil 3.231.	489
Şekil 3.232.	490
Şekil 3.233.	490
Şekil 3.234.	491
Şekil 3.235.	491
Şekil 3.236.	492
Şekil 3.237.	493
Şekil 3.238.	494
Şekil 3.239.	494
Şekil 3.240.	495
Şekil 3.241.	495
Şekil 3.242.	496
Şekil 3.243.	496
Şekil 3.244.	497
Şekil 3.245.	498
Şekil 3.246.	498
Şekil 3.247.	499
Şekil 3.248.	499
Şekil 3.249.	500
Şekil 3.250.	500

Şekil 3.251.	501
Şekil 3.252.	502
Şekil 3.253.	502
Şekil 3.254.	503
Şekil 3.255.	503
Şekil 3.256.	504
Şekil 3.257.	504
Şekil 3.258.	505
Şekil 3.259.	506
Şekil 3.260.	506
Şekil 3.261.	507
Şekil 3.262.	507
Şekil 3.263.	508
Şekil 3.264.	508
Şekil 3.265.	509
Şekil 3.266.	510
Şekil 3.267.	510
Şekil 3.268.	511
Şekil 3.269.	512
Şekil 3.270.	513
Şekil 3.271.	514
Şekil 3.272.	514
Şekil 3.273.	515
Şekil 3.274.	516
Şekil 3.275.	516
Şekil 3.276.	517
Şekil 3.277.	518
Şekil 3.278.	518
Şekil 3.279.	522
Şekil 3.280.	526
Şekil 3.281.	529
Şekil 3.282.	534

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
A.y.	: Aynı yayın
A.g.y.	: Adı geçen yayın
Bkz.	: Bakınız
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
No.	: Numara/Sayı
pp.	: Pages (Sayfa aralığı)
S:	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa aralığı/sayısı
vd.	: Ve diğerleri
Vol.	: Volume (Cilt)
Y:	: Yıl

GİRİŞ

Bir fikrin, somut bir biçime kavuşmadan önce zihinde nasıl dolaştığını tarif etmek zordur. Henüz sözcüklere dökülmemiş bir düşünce, yalnızca bir çağrışım, bir silüet, hatta bazen bir boşluk olarak belirir. Hangi formda ortaya çıkacağını bilmeden havada asılı duran fikir, önce kendine uygun bir anlatım dili arar. Deneysel edebiyat işte bu arayışın ta kendisidir: Ne tam olarak bir başlangıç ne de tanımlanmış bir yolculuktur. Devinimdir daha çok; bazen de yalnızca bir yansımadan ibarettir.

Bu çalışmada yanıt aranan sorular tam olarak bu noktada belirmeye başladı: Hangi metni deneysel olarak niteliyoruz; hangi edebî eser deneysel etiketiyle sunulabilir ve hâlihazırda hangileri bu etiketle satışa çıkmaktadır? Okurun muhayyilesindeki deneysellik ile yayıncılık dünyasındaki deneysellik aynı yere mi işaret etmektedir? Bir metin, ne zaman mevcut sınırları aşar ve onlara onların *dışından* bakar? 21. yüzyılda, edebiyatta *yeni* olan bir şeyden söz etmek mümkün müdür? Benzer sorularla şekillenen bu çalışma, deneyin yalnızca bilimsel bir yöntem değil, aynı zamanda bir estetik tavır, bir yazı edimi, bir düşünce biçimi olabileceğini ileri sürmeye çalışmaktadır.

Bugünden bakıldığında deneysel olarak nitelenen birçok metin, üretildiği dönemde anlaşılmazlıkla yaftalanmış, hatta kimisi literatür dışı bırakılmıştır – ana akımın dışında kalan metinlerin kaderidir bu. Oysaki, tarihsel mesafeyle değerlendirildiğinde, bu metinlerin taşıdığı yenilik potansiyeli, yalnızca biçimsel değil, düşünsel düzlemde de edebiyat tarihinin yönünü değiştirebilecek güce sahiptir. Deneysellik, bu anlamda, metinsel düzlemde bir biçim sorunu olmaktan çıkarak, hem düşünme hem algılama biçimi olarak belirir. Yazarın metne yaklaşımı, okurun metinle ilişkisi ve anlam üretim süreçleri, bu tür metinlerde köklü bir dönüşüme uğrar. Bu bağlamda, deneysel edebiyatın felsefeyle; yapısöküm, fenomenoloji ve post-yapısalcılıkla kurduğu ilişkinin izleri sürülmelidir. Deneysel metinlerin temelinde çoğu zaman, gerçekliğin –ve anlamın– sabit ya da herkes tarafından aynı şekilde algılanabilir yahut paylaşılabılır bir yapıdan ibaret olmadığı yönündeki felsefi varsayım yatar. Öyleyse deneysellik, geleneksel anlatı biçimlerini sorgulamanın yanında temsil, anlam, özne ve metin gibi kavramları da yeniden düşünmeye davet

eder. Örneğin, Jacques Derrida'nın ortaya koyduğu yaklaşım, dilin merkezsizliğini, anlamın ertelenebilirliğini ve metinlerarası ilişkiselliği öne çıkarır. Deneysel edebiyat da, değişmez/dokunulamaz bir anlam sunmak yerine, anlamın sürekli ertelendiği, çoğaldığı, hatta yer yer çözüldüğü yapılar inşa eder. Tabiricaizse yazar, anlatının sahibi olmaktan çıkar; metin ise açık, sonsuz bir yorum alanına dönüşür. Dolayısıyla, deneysel metin, kendi bütünlüğünü bozan, yapısını ifşa eden ve bu özelliklerini estetik bir unsur olarak öne çıkaran bir görünüm sergiler. Diğer bir örnek olarak, fenomenoloji, deneyimin özüne ulaşmaya çalışan ve bilincin nesnelerle kurduğu ilişkiyi inceleyen felsefi bir yaklaşımdır. Deneysel metinlerde bu yaklaşım, anlatıcının ya da anlatı karakterinin içsel yaşantısına odaklanmakla kalmaz; zaman, mekân, benlik ve algı gibi kavramların okurda doğrudan *hissedilmesini* sağlayacak anlatı stratejilerine dönüşebilir. Dilin içsel deneyimi dışa vurma çabası, bilincin parçalanması, metnin fragmanlarla örülmesi gibi bu stratejilere hizmet eden teknikler, fenomenolojik bir estetik ortaya çıkarır. Ya da post-yapısalcı kuramları düşünelim; onlar sabit kimlik, özne, dil ve anlam kavramlarını sorgular. Deneysel edebiyat da tam bu türden sorgulamaların uygulandığı bir alan olarak görünür.

Roland Barthes'ın *yazarın ölümü* tezi, okur merkezli kuramların popülerleşmesi, Alımlama Estetiği'nin metin karşısındaki okura verdiği yeni pozisyon da muhakkak deneysel edebiyat üzerinde etkili olmuştur. Bu bağlamda, deneyselliğin açtığı alanlardan biri de, yazarın ve okurun konumunu yeniden tanımlamaya girişmesidir. Geleneksel anlatılarda yazar, hâkim konumda, anlamı kontrol eden yegâne otoriteyken; deneysel metinlerde bu otorite çoğu zaman bilinçli bir şekilde sarsılır. Anlam, sabit bir merkezden değil, çoklu bakıştan, katmanlı okumalardan doğar; okur, yalnızca alımlayan değil, tamamlayan, –hatta daha da ileri gidilerek– yeniden yazan bir özne hâline gelir. Bu durum, yine Roland Barthes'ın *yazarın ölümü* tezini ya da Umberto Eco'nun *açık yapıt* fikrini çağırıştır; çünkü bu metinlerde okur, metnin boşluklarını doldurmaya, onu yeniden kurmaya davet edilir. Bu da deneysel metinlerde okurluğun bir *performans* hâline geldiğinin göstergesidir. Bu nedenle deneysel metinler üzerine yapılan araştırmalarda yazarın ve okurun değişen konumu muhakkak hesaba katılmalıdır; aksi takdirde, ortaya koyulan çalışma bütüncül bakıştan uzaklaşarak eksik kalacaktır.

Deneysel edebiyat, edebî tür tasarımı da sınırlarını bulanıklaştırır. Alışlagelmiş bazı ayrımlar –öykü, roman, şiir, deneme gibi– deneysel metinlerde ayırım olmaktan çıkar, kümeler iç içe geçer, hatta zaman zaman anlamını yitirir. Deneysellikte tür denilen şey, keskin hatlarla oluşturulmuş bir çerçeve değil, üzerinde değişiklik yapılabilen, yazılıp silinebilir bir katmandır. Öyleyse, deneysel metinlerde sabit olmayan dinamiklerden bir diğerinin metnin türü olduğu pekâlâ söylenebilir. Dolayısıyla, bu çalışmanın temel sorularından biri de şudur: Öykü, geleneksel sınırlarının dışına taşıtığında hâlâ *öykü* müdür, yoksa aktığı yeni yatakta *kendinden başka* bir şeye mi dönüşmüştür?

Özellikle 1990'lı yıllarda başlayan ve 2000 sonrasına uzanan süreçte Türk öyküsünde deneysel yaklaşımların artış gösterdiğini, 1950 Kuşağı'nın ruhunun edebiyatımız üzerinde bir kez daha dolaştığını görüyoruz. Bu durum, öykü geleneğimizdeki tarihsel sürekliliğin ve bazı dönemlerde yazarların, yüzünü geçmişe dönme ve onu yeniden okuma ihtiyacı duymasının bir getirisi olarak yorumlanabilir. Fakat hem dijital teknolojilerde hem bireyin toplumsal yaşamdaki konumunda yaşanan değişimin, iletişim biçimlerindeki dönüşümün ve küreselleşmenin etkisiyle edebî üretimin *yeni* ihtiyaçlara yanıt aramaya başladığı da unutulmaması gereken gerçeklerdendir. Bloglar, dijital dergiler, sosyal medya mecraları ya da bağımsız yayımlar, okurla kurulan ilişki biçimlerini değiştirmiştir. Hipermetinsellik, kesintili anlatılar, fragmanlar, görsellerle desteklenen metinler, yazarların farklı disiplinlere temas eden –örneğin illüstrasyon, video, ses kullanımı gibi– öyküleri edebiyat dünyamızda giderek daha fazla görünür hâle gelmiştir. Hiç kuşku yoktur ki, yazılı kültürün önüne geçen görsel kültürün etkisiyle şekillenen algı biçimleri, zamanın ve mekânın kavranışına dair yeni anlatı stratejilerini zorunlu kılmıştır. Çağdaş öykücüler, anlatının klasik hâline gelmiş araçlarıyla yetinmeyerek, anlatı dilini dönüştürmeye, biçimi kırmaya, yapıyı parçalamaya yönelmiştir. Dolayısıyla, deneysel edebiyat, yalnızca gelenekle değil, modern düşüncenin kendisiyle de tartışan, hatta onunla şekillenen bir edim olarak yorumlanabilir. Edebî formu bozma girişimi; bilgi, özne ve gerçeklik anlayışındaki dönüşümün bir yansımasıdır kuşkusuz. Öyleyse, deneysel edebiyat bir kulvarda daha kendini gösterir: Deneysel metinlerin hedeflediği biçimsel

özgürlük, yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda felsefi bir pozisyon alış olarak da değerlendirilebilir.

Deneyelliği bahsi geçen alanlarda tartışmaya açacağımız tezimizin giriş bölümü, çalışmanın kavramsal temelini oluşturmak amacıyla *deney*, *deneysel* ve *deneysellik* sözcüklerinin kullanımları ve görünüşleri etrafında şekillenecektir. Bu sözcüklerin Türkçe sözlüklerde ve edebiyat terimleri sözlüklerinde nasıl tanımlandığı, zamanla nasıl kavramlaştığı incelenecek, karşılaştırmalı bir yaklaşımla yabancı literatürdeki karşılıkları ve kullanım biçimleri tartışılacak, edebî sahada kazandıkları anlamlar, işaret ettikleri kategoriler, hangi teknik ve düşünsel yaklaşımlarla ilişkilendirildikleri araştırılacaktır. *Deneysel* kavramının anti-roman, üstkurmaca, aleatorik yazım, post-yapısalcılık, yeni roman gibi alt kategorilerle olan yakınlığından yola çıkılarak, bu terimlerin kesişim noktaları analiz edilecektir. Bu bağlamda, tezimizin giriş bölümünün ilk başlığında, deneyselin hem tanımına hem de tanımlanamama hâline dair bir kavramsal gerilim ortaya koyulacaktır. İkinci başlıkta ise bu kavramsal çerçeveye fikrî derinlik katmak amacıyla farklı görüşlere yer verilecek, çok sesli bir ortam yaratılmaya çalışılacaktır. İki başlıktan oluşan giriş bölümü, deneyselin tanımlanışı, algılanışı ve uygulama alanlarına odaklanmaktadır ve deneyelliğin koşullarını farklı kavramlarla birlikte belirlemeye çalışarak metin örnekleri üzerinden analiz eden sonraki bölümlere hazırlık niteliğindedir.

Deney, Deneysel ve Deneysellik Üzerine

Deney kavramı, güncel Türkçe sözlükte (isim görevinde), “Bilimsel bir gerçeği göstermek, bir yasayı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem; tecrübe” ve (yine isim görevinde) “deneyim” şeklinde iki karşılığa sahiptir.¹

Deneysel kavramı, güncel Türkçe sözlükte (sıfat görevinde), “Deneye başvurularak yapılan, deneyle olan, deneyle ilgili, deneyli, tecrübi, ampirik” şeklinde

¹ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 01.04.2025.

karşılık bulmaktadır. *Deneysellik* ise (isim görevinde), “Deneyle ilgili olma durumu” anlamına gelmektedir.²

Bize ışık olacak asıl anlamı, güncel sözlüğün *denemek* maddesinde buluruz: “Bir işe, başarmak amacıyla başlamak, girişimde bulunmak; teşebbüs etmek.”³

Misalli Büyük Türkçe Sözlük’te ise *denemek*, *deney*, *deneysel* ve *deneyselcilik* sözcükleri şu şekillerde tanımlanmıştır:

“**DENEMEK** 1. Bir şey veya kimsenin aranan niteliklere sahip olup olmadığını anlamak için gerekeni yapmak, vasıflarını anlamak için ölçüp biçmek, sınamak, tecrübe etmek. 2. Bir işi yapmaya veya bir şeyi kullanmaya teşebbüs etmek.

DENEY İlmi bir gerçeği ortaya çıkarmak, bir varsayımı ispatlamak için yapılan deneme, tecrübe.

DENEYSEL Deneye dayanan, deneyle ilgili, tecrübi.

DENEYSELÇİLİK Ampirizm, tecrübiye karşılığı deneycilik ve görgücülükle birlikte teklif edilen felsefe terimi.”⁴

Araştırmacılarca çok kullanılan *İslâm Ansiklopedisi*’nde ve *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde deneysel de, deneyellik de madde olarak yer almamaktadır; fakat Turan Karataş’ın hazırladığı *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nün “roman” maddesinin altında yer alan şu pasaj dikkat çekicidir:

“Romanları, muhtevalarının yoğunlaştığı konular bakımından *macera romanları*, *tarihî romanlar*, *örf ve âdet (töre) romanları*, *psikolojik romanlar*, *ideolojik romanlar*, *dinî romanlar* vb. gibi gruplara ayırmak mümkündür. Esasında, romanlar arasında böyle kesin bir ayrıma gitmek yanıltıcı olabilir. Çünkü psikolojik bir romanda tarihî bir yan, töre romanlarında dinî motifler bulmak mümkündür. Bağlı oldukları edebî akımlar bakımından romanları *romantik*, *realist* ve *natüralist* romanlar diye sınıflandırmak da mümkündür. Romantik roman, his ve hayali; realist roman, gözlem, tecrübe ve araştırmayı; natüralist roman da ilmî dikkat ve deneysel bilgileri yedeğine alır. Özellikle Batı’da yeni roman formları deneyen, alternatif roman arayışları da vardır. (Bkz. ANTİROMAN.)”⁵

² Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 01.04.2025.

³ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 01.04.2025.

⁴ *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 1. Baskı, Haz. İlhan Ayverdi, İstanbul, Kubbealtı, Ocak 2010, s. 267-268.

⁵ Dr. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 350.

Burada yeni formların *denendiği* arayış hâline anti-romanın örnek verilmesi, hemen aşağıda incelediğimiz yurt dışı kaynaklarında deneysel anti-romanla ilişkilendirildiği göz önüne alındığında ilgi çekicidir.

İngilizce karşılığı *experimental literature* olan deneysel edebiyat kavramının yurt dışı kaynaklarındaki tanımlarında belirsizlik üzerinde durulduğu, tanımlamaların genellikle üstünkörü/gelişigüzel yapıldığının altının çizildiği ve genelgeçer bir tanıma ulaşılmadığı açıkça görülmektedir. Verilen karşılıklarda ortak olan, tıpkı güncel Türkçe sözlükteki gibi, *deneye dayalı*, *deneye ilgili olan* ifadesidir. Bununla birlikte, her edebiyat metninin, doğası gereği ve muhakkak deneysel bir çabanın ürünü olduğu fikri, araştırmacıları kavramın edebiyat sahasında ayrıca tartışılması ya da bir alt başlık olarak değerlendirilmesi gerekliliğinden uzaklaştırmış görünmektedir. Diyebiliriz ki deneysel, geleneksel anlatı kurallarını sorgulayan ve form, yapı, dil, hikâye anlatımında yenilikçi yaklaşımlar arayan metinlerin bütününe nitelemek için bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda, deneysel metinlerin, edebî normları zorlamak ve alışılmışın dışında/benzersiz olmak gibi amaçları olduğu düşünülebilir. (Ki bu noktada yine kavrama içkin bir soruyla karşı karşıya kalmaktayız: “Her edebî eser zaten biricik değil midir?”) Fakat gerek tanımlama ve sınırları belirleme güçlüğünden gerek kavram hakkında bir edebî tartışma ihtiyacı hasıl olmadığından deneysellik üzerine yeterince yazılıp çizilmemiştir.

Penguin Books’un popüler yayınlarından biri olan *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (Edebiyat Teorisi & Edebiyat Terimleri Sözlüğü) edebiyat araştırmacılarının temel kaynaklarından biri konumundadır. Bu sözlükte *deneysel*, *deneysellik* ve *deneysel edebiyat* farklı madde başlıklarının altında –söz aralarında– kendilerine yer bulurken, *deneysellik* kavramı hariç, bu kavramlara özel hazırlanmış maddelerle karşılaşmamaktayız. Önce *deneyselliğin* madde karşılığına bakalım:

Experimentalism (deneysellik): “Deneysellik, geleneksel uygulamalardan öteye geçen yeni kavramlar, teknikler vb. keşfetmeyi içeren entelektüel, hayal gücü ve

yaratıcı faaliyetleri ifade eder. Bu kategori genellikle avangard hareketleri içerir. 20. yüzyıl büyük bir deneysel faaliyet miktarına tanıklık etmiştir.”⁶

Görüldüğü üzere *deneyseleçilik*, avangard hareketleri kapsayan bir terim olarak açıklanmıştır. Hemen ardından, sözlükte *deneysele* ifadesini içeren madde başlıklarına göz atalım:

Nouvelle vague: “Sanat alanında yeni bir eğilimi tanımlamak için 1950’ler ve 1960’larda yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Özellikle sinemada deneysel çalışmalara (örneğin Godard ve Resnais’nin filmleri) uygulanmıştır. Daha sonra deneysel romanlara (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alan Burns ve B. S. Johnson’ın eserleri gibi) ve Harold Pinter, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, N. F. Simpson ve Ann Jellicoe gibi oyun yazarlarının eserlerine de uygulanmıştır.”⁷

Novel (roman) konu başlığının altında:

1. “Christine Brooke-Rose, 1960’ların başında popüler olan Fransız ‘yeni roman’ akımından etkilenerek bazı çok ilginç deneysel romanlar yazdı. Bunlar arasında *Out* (1964), *Such* (1966), *Between* (1968) ve daha sonra *Thru* (1972) ve *Amalgamemnon* (1984) yer almaktadır.”⁸

2. “B. S. Johnson, yetenekli bir deneysel romancı olarak da ön plana çıktı ve altmışlı yıllarda *Albert Angelo* (1966), *Trawl* (1966), *The Unfortunates* (1969) –bir kutu içinde yirmi yedi ayrı bölümden oluşan tek tek basılmış yapraklar hâlinde sunulmuş bir ‘roman’– ve *Christy Malry’nin Çift Girişli Defteri* (1973) gibi eserlerle dikkat çekti.”⁹

3. “1920’lerde belki de en ünlü ve orijinal 20. yüzyıl Amerikalı roman yazarlarından biri, William Faulkner, uzun bir kariyere başlamıştır ve Thomas Hardy’nin yanı sıra, muhtemelen bugüne kadar en iyi bölgesel roman yazarıdır. Faulkner, etkileyici güce sahip romanlarında birçok deneysel teknik kullanmıştır. (...)”¹⁰

4. “1950’lerde William Burroughs, uyuşturucu bağımlılığı hakkındaki olağanüstü romanlarıyla ün kazandı, anti-roman formunda deneysel teknikleriyle ve daha sonra homoseksüellik temalı hayal gücüyle dikkat çekti. (...)”¹¹

Post-structuralism (post-yapısalcılık): “(...) Postmodernizmde otoriteye ve anlamlandırmaya karşı olan, geleneksel olmayan bir edebiyat vardır. Burada, yeni

⁶ **Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 296. Tüm çeviriler tezin yazarına aittir.

⁷ **A.e.**, s. 560.

⁸ **A.e.**, s. 579.

⁹ **A.e.**, s. 580.

¹⁰ **A.e.**, s. 587.

¹¹ **A.e.**, s. 588.

roman ve anti-roman gibi kurgusal eserlerde sergilenen deneysel tekniklere örnek verilebilir. Bazı durumlarda, bunlar sadece hilebazlıkla sınırlı kalma tehlikesi taşımıştır.”¹²

Anti-novel (anti-roman): “Bu tür kurgu deneysel olma eğilimindedir ve romanın geleneksel hikâye anlatma yöntemlerine ve biçimine bağlılığı kırar. Sıklıkla okur için gerçekçilik veya doğalcılık illüzyonu yaratma girişimi yoktur. Kendi kurallarını ve okuru karakterlerle özdeşleşmeden uzak tutan, ancak aynı zamanda onu ‘katılımcı’ yapmaya ikna eden farklı bir gerçeklik türü kurar. (...)”

Anti-romanın bazı temel özellikleri şunlardır: açık bir kurgunun eksikliği; dağınık bölümler; karakterin minimal gelişimi; nesnelerin ayrıntılı yüzey analizi; çok sayıda tekrar; kelime dağarcığı, noktalama işareti ve sentaks varyasyonlarıyla sayısız deney; alternatif sonlar ve başlangıçlar.

Daha ‘aşırı’ özellikleri arasında çıkarılabilir sayfalar, kartlar gibi karıştırılabilen sayfalar, renkli sayfalar, boş sayfalar, kolaj etkileri, çizimler, hiyeroglifler bulunur. (...)”¹³

Aleatory writing (aleatorik yazım): “*Aleatory*, ‘bir zarın atılmasına bağlı’ anlamına gelir ve bu noktada rastlantısal yollarla, işleri şansa veya kazaya bırakarak elde edilen yazıya (aynı zamanda müzik, heykel ve resim kompozisyonuna) atıfta bulunur. Hiç şüphesiz, pek çok yaratıcı sanatçı şans ve tesadüf unsuruna, tamamen beklenmedik olana dayanmıştır ve ilhamın tarihi yaratıcı eyleme yardımcı olan pek çok tesadüfi deneyim örneği sunar. Aslında, bunun ilham ve icat sürecinin temel bir parçası olabileceğini söyleyecek kadar ileri gidilebilir.

Bu teknikleri uygulayanlar diğerlerine nazaran daha kasıtlı hareket eder; işleri şansa bırakmazlar, şans fırsatları yaratırlar. Deyim yerindeyse, ‘çılgınlıklarında’ belli bir ‘yöntem’ vardır. Örneğin, bir yazar farklı kâğıt parçalarına çok sayıda sözcük yazabilir, kâğıt parçalarını havaya atabilir, (zar gibi) nasıl düştüklerini görebilir – ve sözcükleri rastgele dizilişlerine göre bir araya getirebilir. Ya da bunları kartlar gibi karıştırabilir ve ardından ortaya çıkan sıralamayı kaydedebilir. Bunu yapmanın çeşitli yolları vardır. (...)”¹⁴

Hemen yukarıdaki son alıntıda bahsi geçen, kâğıt parçalarını (zar gibi) havaya atma eylemi, akıllara Mallarmé’nin kısaca “Un Coup de Dés” (Bir Zar Atımı) olarak anılan (tam adı “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard”¹⁵) adlı şiirini getirmektedir. “Un Coup de Dés”, iki sayfalık panolarla ayrılan 20 sayfadan oluşmaktadır ve yalnızca bir şairin elinden değil, aynı zamanda bir görsel tasarımcının elinden çıkmış gibidir. Mallarmé, geleneksel kalıpları kırarak, her sayfanın

¹² A.e., s. 690.

¹³ A.e., s. 44.

¹⁴ A.e., s. 18.

¹⁵ Kabaca, “Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı” şeklinde Türkçeleştirilebilir.

başlangıcını ve sonunu birbirinden farklı şekilde düzenlemiş ve dizeleri klasik anlayışın ötesinde dizmiştir – böylece sayfayı, yüzeyinde okurun hareket etmesine imkân sağlayan bir alan olarak kullanmıştır. Simetri-asimetri üzerine kurulu bu sistem, bıraktığı boşlukların da okuma deneyiminin bir parçası olduğu fikrine dayanan, bir tür tipografik denemedir. Şair, bu denemesiyle geleneksel dizelerden, tek tip punto ve hizalamalardan ayrılır; sayfayı bir görsel alan olarak kullanır. Dize parçalarının farklı puntolarda, yerleşimlerde ve boşluklarla çevrili hâlde yer aldığı bu tipografik yapı, âdeta şiirin sessizlikle konuşmasıdır. Deneyisel olarak nitelenebilecek özellikleri ise şu şekilde sıralanabilir: kırık sentaks, aynı anda dikey ve yatay okunabilmesi –çok katmanlı okuma deneyimi sunması–, şiirin her okur tarafından farklı şekilde okunabilmesi, rastlantıya dayalı yapı, görsel estetik.¹⁶

Yetkin edebiyat terimleri sözlüklerinden bir diğeri olan *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, *deneysel* bir madde başlığı olarak yer vermezken, *deneyselscilik* (*experimentalism*) kavramını kısaca açıklamıştır. Kabaca şu şekilde Türkçeye çevrilebilir:

“Dünyayı temsil etmenin ve yeni kavramları keşfetmenin yollarını, edebî geleneğin yerleşik “konvansiyonlarının” ötesine geçerek araştırma kararlılığı. Deneyselscilik, 20. yüzyıl edebiyatı ve sanatının önemli bir özelliği; bu dönemde, art arda gelen *avant-garde* hareketler, ifadenin yozlaşmış ya da katılaşmış biçimlerine karşı istikrarlı bir tepki olarak ortaya çıktı.

Bkz. Dada, Ekspresyonizm, Fütürizm, Modernizm, Yeni Roman, Sürrealizm, Vortisizm.”¹⁷

Görüldüğü gibi deneyselscilik, *avant-garde* hareketlerle ilişkilendirilmiştir. Özelden sanatta anlama, mantık aramaya ve estetik beklentilere karşı radikal bir başkaldırı olan, bu doğrultuda anlamsızlık, rastlantısallık ve yıkıcılık üzerine kurulu Dada; gerçekliğin nesnel/fizikî görünüşünden çok, bireyin duygulanımlarını ve içsel deneyimini yansıtmayı hedefleyen ekspresyonizm; makineleşmeyi, hızı, teknolojiyi

¹⁶ Şiirin hem orijinal metnine hem de İngilizce çevirisine şu linkten ulaşmak mümkündür: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.php> Son erişim tarihi: 20.02.2025.

¹⁷ *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3. Basım, Haz. Chris Baldick, New York, Oxford University Press, 2008, s. 120. Çeviri, tezin yazarına aittir.

yüceltip geleneği reddeden ve daimi yeniliği savunan fütürizm; 19. yüzyıl realizmine tepki olarak gelişip geleneksel yapıları sorgulayan, biçimsel yeniliklerle bireysel deneyime ve parçalanmış gerçekliğe odaklanan modernizm; 1950’ler Fransa’sında doğup geleneksel anlatı öğelerini bilinçli şekilde dışlayan Yeni Roman’la; bilinç dışını ve düşsel mantığı öne çıkarıp gerçekliğin ötesini keşfetmeyi amaçlayan sürrealizm ve de İngiltere’de fütürizm ve kübizm etkisiyle ortaya çıkan, endüstriyel çağın dinamizmini sanat eserleriyle ilişkilendiren vortisizm işaret edilmiştir.

Sharon Hamilton’ın hazırladığı *Essential Literary Terms – with Exercises* (Temel Edebî Terimler) ise *deneysel* kavramına çok az yer vermektedir. Sözlüğün roman ve öykü madde başlıklarının altında *deneysel* kavramıyla nasıl karşılaştığımıza bakalım:

(Roman başlığı altında): “(...) Yirminci yüzyılın ortalarından bu yana, romanın geleneksel biçimi ve konusu üzerine çok sayıda deneysel varyasyon bulunmaktadır. Bu yenilikler arasında, etkilerini, türün tutarlı olay örgüsü, yerleşik ortam ve sürekli karakter gelişimi gibi standart özelliklerinden kaçınarak elde eden bir tür olan ‘anti-roman’ da yer almaktadır. Bu formda yazan yazarlar arasında Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ve Nathalie Sarraute gibi bir grup Fransız romancı bulunur. Bir diğer deneysel akım ise, yazarın eseri yaratma sürecini ve okurun buna nasıl tepki verdiğini anlatıya dâhil eden ‘üstkurmaca’dır. Bu akımın önde gelen uygulayıcıları arasında John Barth, Donald Barthelme ve Robert Coover sayılabilir. Bu deneysel formların her ikisinin de erken dönem öncüllerinden biri, Laurence Sterne’ün *Tristram Shandy* (1759-67) adlı eseridir. (...)”¹⁸

(Öykü başlığı altında): “(...) Donald Barthelme, Margaret Atwood, Robert Coover ve Joyce Carol Oates gibi üstkurmaca yazarları da dâhil olmak üzere diğer kısa öykü yazarları deneysel formların önemli uygulayıcıları olarak ortaya çıkmıştır. Yukarıda listelenen yazarların da gösterdiği gibi, pek çok romancı hem uzun hem de kısa kurgusal formlarda eşit derecede hünerli olduklarını kanıtlamıştır. (...)”¹⁹

Deneysel kavramının anti-roman, yeni dalga ve yeni roman, post-yapısalcılık, aleatorik yazım, üstkurmaca, postmodernizm gibi anahtar kelimelerle birlikte ele

¹⁸ *Essential Literary Terms: A Brief Norton Guide with Exercises*, Haz. Sharon Hamilton, New York-London, W. W. Norton & Company, 2007, s. 10-11.

¹⁹ *A.e.*, s. 12.

alındığını görmekteyiz. Bu hareketlerin –ya da terimlerin– ortak niteliklerini sistemli bir şekilde belirlemeye çalışalım:

1. **Anti-roman**, geleneksel romanın anlatı biçimlerine ve kurallarına karşı çıkan, bu kuralları altüst eden niteliğiyle öne çıkan roman türüdür. Adından da anlaşıldığı üzere, klasik roman anlayışının karşısına konumlanan anti-roman; anlatının karakter gelişimi, olay örgüsü, zaman, mekân ve anlatıcı gibi temel unsurlarını sorgular, bazen de tamamen reddeder. Bu karşı duruşun birkaç sebebi olabilir; okurun anlatıya dair beklentilerini yıkmak, onu olay örgüsünden ziyade anlatımın kendisine ve metnin yapısına odaklanmaya teşvik etmek ya da edebiyatın sınırlarını zorlayarak daha yenilikçi bir deneyim sunmak gibi. Anti-romanlarda genellikle kronolojik zaman akışı yoktur; olay örgüsü genellikle başı, ortası ve sonu olan bir yapıda ilerlemez; zamansal atlamalar sebebiyle olaylar arasında bağ kurmak zorlaşabilir. Anlatı kişilerinin yahut başkarakterin dahi, psikolojik derinliği ve gelişimi genellikle geri plandadır, yüzeysel olarak işlenir. Anlatıcı, okuru yönlendiren, olayları düzenleyen, *öğretmen* işlevini kaybeder, anti-romanın anlatıcısı güvenilmezdir. Anti-romanlar dilin kendisini, edebiyatın yapısını ve okuma deneyimini sorgulayan eserlerdir.

“Estetik modernizmi, aydınlanmacı modernizmin karşıt kutbu olarak görsek de onun özeleştirisi yapmakta olan bir uzantısı olarak ele alsak da durum değişmez: 20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersyüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın geleneksel ana teması *yolculuk* dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır artık; soyut *homo viator*lardır onlar. Konu ve konuya bağlı gerilim ögesi ortadan kalkar bu romanlarda; metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür.”²⁰

2. **Yeni dalga ve yeni roman**, ilki sinema, ikincisi edebiyat alanında gelişen, benzer dönemlerde ortaya çıkmış iki farklı sanatsal harekettir ve her ikisi de geleneksel kuralların dışına çıkmayı hedefleyen deneysel yaklaşımlarıyla bilinir. 1950’ler Fransız romanını simgeleyen yeni romanda, okurun beklentilerini bilinçli olarak sarsmaya yönelik özellikler mevcuttur; örneğin nesnelerin ve fiziksel detayların anlatımı önem

²⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2021, s. 44-45.

kazanmış, karakterler yerine, eşya ve mekânlar uzun betimlemelerle anlatılmıştır. Anti-romanda olduğu gibi, hikâyenin kronolojik bir akışta ilerleme zorunluluğu yoktur, anlatı farklı zaman dilimlerinde gidip gelir. Yine benzer şekilde, karakterlerin isimsiz veya kimliksiz olduğu örnekler görülür, anlatıcının *her şeyi bilir* imajı, otoritesi tehlikededir. Literatüre anti-kahraman kavramı girer ve bu aykırı kişiler, olağan dışı hareketleri, çoğu zaman takıntılı ve saplantılı yapıları, toplumsal normların zapt edemeyeceği ruhlarıyla, edebiyat dünyasında gezinmeye başlar. Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi, “yeni romanın gerçekçiliği gerçeği yansıtmaya aracılığıyla değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer”.²¹ 20. yüzyılın başlarına dek hâkimiyetini sürdüren gerçekçi roman anlayışının zamanaşımına uğrama vakti gelmiştir.

3. Anti-roman ve yeni roman bahislerinde ortak bir çıkış noktasına temas ettik: geleneğin reddi. **Post-yapısalcılığın** doğduğu kaynak da bir redde dayanmaktadır: yapısalcılığın reddine. Yapısalcılığın temel ilkelerine karşı bir tepki olarak doğan post-yapısalcılık; dil, metin, kimlik, kültür, bilgi gibi kavramlara yeni yaklaşımlar getirmiştir. Özellikle anlamın sabit olmadığı, dilin belirsiz ve çok katmanlı olduğu görüşü bu düşünce biçiminin merkezinde durmaktadır. Dolayısıyla, post-yapısalcılar, toplum içinde tek bir merkezî yapının olmadığını söylerler, çoklu ilişkileri savunurlar. Göreliliği esas alarak, bir topluluğun içindeki her bir grubu denk/eşit gören post-yapısalcılık, her grubun eşit derecede doğruya sahip olduğunun varsayıldığı bir toplum sistemini ideal kabul eder.²² Benzer şekilde, dil ve metinlerin sabit/kesin bir anlamı olmadığı savunur. Anlam, bir metni alımlayan her bir okura göre değişebilir, bu yüzden tek bir *doğru* anlamdan bahsedilemez; anlam her zaman yeniden şekillendirilebilirdir. Post-yapısalcılığa göre, insan deneyimi ve kimlik sürekli değişir; gerçeklik ise insanların onu nasıl algıladığına göre değişir. Yapısalcılık, dil ve kültürün sabit yapılar üzerine kurulu olduğunu savunurken, post-yapısalcılık bu yapıların esnek, belirsiz olduğuna ve sürekli olarak yeniden üretildiğine vurgu yapar. Yapısalcılar, insan bilincinin ve toplumsal yapının dil yoluyla düzenlendiğini düşünürken, post-yapısalcılar anlamın değişken olduğunu iddia ederler. Yapısalcılıkta anlam sistematik

²¹ A.e., s. 42.

²² Ömer Say, “Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Çoğulculuğun İnşası”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, C: 8, S: 2, 2013, s. 345.

ve organizedir; post-yapısalcılıkta anlam parçalı ve görecelidir. Bu verilerden yola çıkarak, post-yapısalcılığın, dilbilimden edebiyata, felsefeden sosyolojiye kadar birçok disiplinde köklü bir etki yarattığını ve özellikle postmodern düşünce üzerinde büyük bir tesiri olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada deneysel metinlerin iktidar kavramıyla ilişkisini ele alacağımız için post-yapısalcılığın iktidara bakışı bizim için yol gösterici niteliktedir. Post-yapısalcı düşünürler, çoğunlukla, dilin toplumsal ve politik güç ilişkilerini şekillendirdiği yönünde görüş bildirmişlerdir. Bu anlayışa göre dil, iktidar yapıları tarafından biçimlendirilir ve aynı zamanda bu yapıların sürdürülmesine hizmet eder. Öyleyse denilebilir ki iktidar, kendi hâkimiyetindeki dili kullanarak anlamlar üzerinde de hâkimiyet kurar ve böylece bireyleri rahatlıkla yönlendirir.²³

4. Sanatın müzik dalında ortaya çıktıktan sonra edebiyata ve diğer sanat dallarına tesir eden **aleatorik yazım**; şans, rastlantı veya tesadüf unsurlarını yazım sürecine dâhil eden bir yazım tekniğidir. Latince *alea* (zar) sözcüğünden türemiş olan *aleatory*; rastgeleliği, rastlantısallığı, şans eseri meydana gelmeyi ifade eder.²⁴ Bu yazım biçimi, eserin gelişiminde ya da biçiminde bilinçli bir düzen yerine rastlantısal unsurların belirleyici olmasını amaçlar. Modernist ve postmodernist anlatıların bir parçası olduğunu tespit ettiğimiz bu yazım tekniği, yaratıcılığı özgürleştirmek, dilin olanaklarını genişletmek, yeni anlam katmanları yaratmak, yazının yapısını farklı biçimlerde keşfetmek, hatta kaos yaratmak amacıyla kullanılabilir.²⁵ Aleatorik yazım ayrıca, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*'de postmodernizmin ayırt edilebilir özellikleri arasında sayılmaktadır; aleatorik yazımla birlikte bahsi geçen diğer özellikler ise eklektik yaklaşım, parodi ve pastiştir.²⁶

5. İngilizce *metafiction* teriminin karşılığı olarak Türkçeye **üstkurmaca** olarak yerleşen anlatım tekniği, bir anlatının kendi kurgusallığının farkında olduğu, bu

²³ Üçüncü maddede bir araya getirilip değerlendirilen verilerin kaynağı için bkz. Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, 5. Basım, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, ss. 113-177.

²⁴ Çevrimiçi kaynak: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aleatory> Son erişim tarihi: 12.10.2024.

²⁵ Çevrimiçi kaynak: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/aleatory> Son erişim tarihi: 12.10.2024.

²⁶ **Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 690.

kurgusallığı okura da fark ettirmeye çalıştığı sistemdir. Denilebilir ki, eser kendi kurmaca yapısını açık bir şekilde ortaya koyar ve okurun, hikâyenin bir kurmaca olduğunu unutmaması için metnin yapısını veya yazım sürecini gözler önüne sermekten çekinmez. Bununla birlikte, bir başka yöntem olarak, üstkurmaca eserlerde yazar ya da anlatıcı, hikâyede doğrudan yer alabilir ya da okura hitap ederek, onunla konuşarak hikâyenin yaratım süreci hakkında bilgi verebilir. Bu, eserin *yazılmış* bir şey olduğunun bilincini diri tutar. Edebiyatın ve anlatının sınırlarını sorgulandığı, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir edebî eserde üstkurmaca, metin içinde başka bir metin yaratılarak da var olabilir; hikâye içinde hikâye (çerçeve anlatı) teknikleri üstkurmaca anlatılarda sıkça kullanılır. Yıldız Ecevit, 20. yüzyıl edebiyatının, *kendinden* söz etmek isteyen bir edebiyat olduğunun altını defalarca çizer; bu kendinden bahsin aracı ise yazar-anlatıcı figürüdür. Beckett'in deyiimiyle artık *homo logos*lar, yani *sözcükten* *adamlar* gezinmeye başlar kurmaca metinlerde. Ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı mühimdir.²⁷

Yukarıda listelediğimiz beş maddede bahsi geçen kavramların belli başlı/öne çıkan niteliklerinin ortak bir çizgide buluştuğunu görmekteyiz. Her şeyden evvel, deneysel edebiyatın ilişkilendirildiği edebî akımlar ya da terimler, klasik anlatı kalıplarını yıkma noktasında birleşmekteler. Bununla birlikte, bahsi geçen hedeflerin, çabaların ya da hareketlerin, özellikle otorite karşıtı ve yenilikçi olmak odağında buluştuğu açıktır. Deneysel edebiyatın büyük ölçüde *yenilik* kavramına vurgu yapan, damarları bu kavramla beslenen metinlerden oluştuğu, dolayısıyla yenilik kavramının deneysel edebiyat için bir anahtar kelime olduğu da bir o kadar açıktır. Tam da bu nedenle deneysel olanın, *güvenli sulardan uzaklaşmak* anlamına geldiğini de söyleyebiliriz. Geleneksel kurgu ve onun imkânları –kronolojik zaman anlayışı, doğrusal akış, güvenilir ve hâkim anlatıcı tipleri, tasvire dayalı anlatım, giriş-gelişme-sonuç zinciri, karakterlerin iç dünyasının detaylı dökümü vb.– yazar için güvenlidir; yazar, bu zeminde okurun zihninde oluşacak herhangi bir belirsizliğe izin vermeden, kendinden evvel yaşamış ve yazmış olanları tekrar ederek, onların yöntemlerini kullanarak, yüzyıllardır süregelen kalıpların yardımıyla, risksiz adımlarla ilerleyebilir. Oysa deneysel alan risklidir; yazarın bu alanda göze alacağı en büyük risk

²⁷ Ecevit, *a.g.e.*, s. 102.

ise muhatabı tarafından anlaşılmamak olacaktır çünkü geleneksel anlatı sınırları dışına çıkmış bir metin, okuru –her şeyden evvel– şaşırtacaktır, onu belirsiz bir alana, bulanık sulara yönlendirecektir. Öyleyse diyebiliriz ki deneysel alan, anlaşılmak ve kendisine bir edebî değer tayin edilmesi noktasında yazar ve okur arasında olağanüstü bir iş birliğine ihtiyaç duyar.

Her edebî anlayışın temelinde gerçekliğe yaklaşımı ve onunla kurduğu ilişki yer alır; birbirinin ardılı olan edebî anlayışların gerçeğe bakış noktasında aynı çizgide ilerlediğini gördüğümüz gibi, tam da bu noktada kendinden önceki sanat anlayışından ayrıldığı için *aykırı* kabul edilen anlayışlarla da karşılaşırız. Geleneksel anlatılar gerçekçidir, gerçeğe olabildiğince sadıktır. Deneysellik ise, gerçeği ifade etme ve yansıtma yolları arasındaki farklardan doğar. Deneysel metinlerde ise gerçek bükülür, değiştirilir; dolayısıyla idrak edilmesi kolay değildir. Laurence Sterne’ün, James Joyce’un, Italo Calvino’nun, Ezra Pound’un, Georges Perec’in, Julio Cortázar’ın, Thomas Pynchon’ın; Donald Barthelme ya da Robert Coover’ın metinlerinin, farklı bir gerçeklik evrenine ait olduğundan bahsedilmesinin yanında anlaşılması zor metinler olarak nitelendirilmeleri bu sebeptendir; hemen yukarıda bahsi geçen iş birliği de okuma deneyimi sırasında devreye girer.

Bu bahsi sonlandırmadan önce, bir kavramsal yakınlığa daha temas etmekte fayda vardır. *Deneysel* sözcüğü odağında yapılan literatür taramalarında, bu terimin sıklıkla natüralist eserlerin niteliklerini tanımlarken kullanıldığı görülmektedir. Malumdur ki, natüralizmde deney kelimesi, bilimsel yöntem anlamında kullanılır. Aynı doğrultuda, Émile Zola’nın 1880 yılında kaleme aldığı ve natüralist edebiyatın teorik manifestosu olarak kabul gören eseri *Le Roman expérimental* (Deneysel Roman), deneysel tıbbın yöntemlerinin edebiyata uygulanmasını teklif eden bir metindir.²⁸ Zola romanı, fizyolojik ve toplumsal bir laboratuvar olarak kurgular ve tıpkı bilim gibi romanın da hipotez kurması, olguları gözlemlemesi, nedensel ilişkileri dikkate alması –gerekirse kendisinin kurması–, sonuçları ise kanıtlara dayanarak değerlendirmesi gerektiğini savunur. Bu anlayışa göre yazar, aynı zamanda gözlemci ve deneycidir.

²⁸ Türkçesi için bkz. Émile Zola, **Deneysel Roman**, Çev. Kıymet Zeyrek, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

Natüralist anlayıştaki deneyin işlevi ile deneysel edebiyatın deneyi kullanma biçimi farklıdır. Zola'nın metninde görüldüğü üzere, natüralizm bilimin yöntemlerine öykünerek oluşturulan, gözleme ve nedensellik ilişkisine dayanan yapılar oluşturmayı hedefler; yazardan, bilim insanı gibi davranmasını bekler; içinde bulundukları koşulların, birey (edebî metinde ise anlatı kişileri) üzerindeki etkisini gözlemlemeyi amaçlar. Oysa bu çalışmada ele alınan deneysellik kavramı, edebî yapının bizzat kendisine yönelen bir arayışın ifadesidir. Deney ise bir hipotezi doğrulamak ya da çürütmekten çok, onun değişmez kurallarını bozmak, kanıtlama işlemi sırasında tekrarlanan ve güvenilir kabul edilen yollarını aşmak, yeni anlatım yolları açmak, anlamın belirsizliğine alan tanımak ve edebiyatın ifade olanaklarını genişletmek için başvurulmuş bir estetik stratejidir. Deney, natüralizmde nesnellığe ulaşma arzusuyla ilişkiliyken, deneysel edebiyatta daha öznel bir noktaya konumlanır; sezgisel ve sınır tanımayan bir yaratım süreciyle ilişkilendirilir.

Kuyruğunu Yiyen Yılan Yahut “Tehlikeli Alaka”²⁹

Nasıl ki deney denilen işlem, bilimsel bir gerçeği doğrulama, bir varsayımı kanıtlama amacıyla gerçekleştiriliyorsa, edebiyatta deneysellik de özünde bir fikri test etme, bir teoriyi pratiğe dökme işidir. Muhakkak ki her yazar, zihnine düşen ve henüz ham durumdaki fikri nasıl yazacağını (yani işleyeceğini), sözcüklere dökme işlemi sırasında hangi metotları kullanacağını, hatta bu ham hikâyenin hangi edebî türde sunulmaya uygun olduğunu düşünür, hesaplar. Planlar yazma eylemi sırasında değişikliğe uğrayabilir; metin, yazara hiç hesapta olmayan kapılar açabilir, hikâye dallanabilir, akacağı yan yataklar doğurabilir fakat bilinçsiz bir deneysellikten bahsetmek zordur. Deneme işi her hâlükârda farkındalık ve kararlılık gerektirir. Burada unutulmaması gereken, edebiyatta deneyin, bilimde deney kadar öngörülebilir sonuçları olmadığıdır. Bilimsel deney, güvenli bir zeminde gerçekleştirilir; daha önce

²⁹ “Tehlikeli alaka” ifadesini Cemal Süreya'nın tezimizin ilerleyen bölümlerde alıntılarladığımız sözlerinden ve *Hece* dergisinin “Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik” dosyasıyla çıkan 141. sayısından ödünç alıyoruz.

denenmiş ve geçerliliğini ispatlanmış metotlara, kurallara göre uygulanır. Oysa “deneysel yazı bir ön amacın, bir hedefin kesin başarısını ya da bozgununu getirir”.³⁰

Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* başlıklı çalışmasında, Lyotard’ın anlatı metinleri ve bilimsel metinler arasındaki farklılıklara dair fikirlerini açıklamak için deney meselesine değinir. Bir bilim adamının, yaptığı deneyi, kendisi öyle söylediği için bilimsel kılamayacağını ama bir sanatçının hemen hemen her üretimi sanat olarak sunabileceğinin altını çizer. Fransız sürrealist Marcel Duchamp’ın 1917 yılındaki meşhur çalışmasını örnekler; Duchamp, porselenden yapılmış bir pisuarı sanat galerisinde sergilemişti.³¹

Bir önceki başlıkta deney, deneysel ve deneysellik kavramlarının ilişkilendirildiği ve çoğu zaman yerine kullanıldığı kavramlardan bahsettik. Deneyselliği nereye oturtacağımız, hangi esere hangi niteliklerinden dolayı deneysel diyeceğimiz konusunda yaşanan kafa karışıklığını ortaya koymaya çalıştık. Kısa öykünün dünyaca ünlü temsilcilerinden Lydia Davis’in bu konudaki düşünceleri bizim için mühim bir referanstır. Davis, denemelerinde, deneyselin alışılmış dışı nitelikler gösteren her metne bir etiket olarak yapııştırıldığından söz eder. Bununla birlikte, deneyselliğin önceden düşünülmüş bir yazma stratejisini sınama işi olduğunun da altını çizer. Davis’e göre, insanlar, sıra dışı ya da tuhaf görünen, kendi deneyimlerine ters düşen, geleneksel olmayan kurgu biçimlerine deneysel sıfatını layık görmektedir. Oysa Davis, deneyselin, “yazarın önceden düşünülmüş bir yazma stratejisini sınamak ve işe yarayıp yaramadığını görmek için bir planı olduğunu, sonuçta ortaya çıkan şeyin herhangi bir şeyi kanıtlayacağını veya kanıtlamayacağını ve başarılı olacağını ya da olmayacağını ifade ede[n]” bir kavram olduğunu düşünmektedir. Bu önceden planlanmış sistem, bir yandan farazidir Davis’e göre; çünkü o, plan yapmadan yazmaya başlamayı tercih eden yazarlardandır ve “sonuçta ortaya çıkan öyküleri herhangi bir biçimde deneysel olarak kabul etme[z]”.³²

³⁰ Enis Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşi”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, s. 48.

³¹ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı – Giriş*, 1. Basım, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 105-106.

³² Lydia Davis, *Denemeler 1*, 1. Basım, Çev. Can Sezer, İstanbul, Everest Yayınları, 2024, s. 59-60.

Deneysel edebiyatın hangi dönemlerde ortaya çıktığına ya da ortaya koyulan metne, yani bir edebî esere ilk ne zaman deneysel dendiğine baktığımızda, bir dönemi ya da eseri nokta atışı işaret etmek oldukça güçtür. Deneysellik bir edebî akım yahut kuralları, çerçevesi olan bir edebî anlayış, topluluk ya da eğilim olmadığı için onun ilk görünümünden bahsetmek de mümkün görünmez. Nihayetinde her metin özünde denemeye dayanır, deneysel bir çabayla yaratılır. Deneyselliği herhangi bir dönemde yazılmış herhangi bir metni incelerken işin içine dâhil etmek mümkündür çünkü bu bir yöntem, bir dönüştürme biçimi, bir yenilik arayışıdır. Fakat en azından, deneyselliğin, 20. yüzyılda ve İngiliz-Amerikan edebiyatında kendine hatırı sayılır bir yer edindiğini söyleyebiliriz.

“20. yüzyılın başlarında deneysel yazın, doruktaki modernizmin ana ilkelerine gönderme yapıyor, hâkim ideolojiyi –salt siyasal değil, genel anlamıyla– sorguluyor, bilim ve sanattaki dönüşüme koşut işler çıkarıyordu.”³³

Özellikle 1950-1970 yılları arasında, savaşın ardından, bilhassa şiirde deneyselliğin ivme kazandığı açıkça görülür. *New World Writing*’in Mayıs 1957’de yayımlanan 11. sayısında Rexroth, artık yeni bir deneysel şair kuşağının ortaya çıktığını ve bu şiirin merkezinin Kaliforniya olduğunu söyler. Aynı sayıda, Arlene Zekowski ile Stanley Berne’in romanlarından alıntılar yer alır; bu alıntılar romanda hikâyeye son verme çağrısıdır ve deneysel bir çaba olarak değerlendirilir. 50’li yıllarda Samuel Beckett, Ann Quin, B. S. Johnson, Alan Burns, Harry Mathews, Christine Brook-Rose, Adrian Higgins, William Burroughs, Jackson Mac Low, Edwin Morgan gibi isimler yeni bir deneysel çağı müjdeler.³⁴ Ve elbette bu noktada deneyselliğin altın dönemi olarak görülen ve *deneysel edebiyat atölyesi* ya da *potansiyel edebiyat atölyesi* anlamına gelen OuLiPo’nun temsilcilerini anmak gerekir.

OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), 1960 yılında Fransız matematikçi François Le Lionnais ve yazar Raymond Queneau tarafından kurulan bir topluluktur

³³ Cem Akaş, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, *Kitap-lık*, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 43-47; s. 47.

³⁴ Güven Turan, “Olanla Yetinmeyenler”, *Kitap-lık*, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 49-52.

ve en önemli temsilcileri arasında 20. yüzyılın ortalarından itibaren aktif şekilde eser veren Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino ve Jacques Roubaud gibi isimler sayılabilir. OuLiPo'nun amacı, yazınsal üretimi belirli matematiksel veya yapısal kısıtlamalar kullanarak zorlayarak yeni biçimler geliştirmektir. Bu şekilde, dilin sınırlarını keşfetmek ve yaratıcı süreci belirli kalıplara sokarak özgün eserler yaratmak hedeflenir. Kısıtlamalar, bazen dilbilgisel olabilir (örneğin metni belirli harfleri kullanmadan yazmak gibi) ya da metin, doğrudan matematiksel diziler ya da kombinasyonlar üzerine kurulabilir. Özetle, yazarlara yapısal kısıtlamalar getirilerek, bu zorluklardan doğan yaratıcı çözümler üretmeleri ve yeni edebî biçimler keşfetmeleri hedeflenir. Dilin imkânlarını sınamak, deneysel ve oyunsu bir tavır geliştirmeyi zorunlu kılar. Var olan edebî biçimlerin ötesine geçilerek, henüz yazılmamış ya da hayal edilmemiş edebî türlerin önünü açmak da amaç hâline gelir. Yani, klasik teknikler yerine, kısıtlamalarla eser veren bir OuLiPo'cu yazarın üretimi bazı ön koşullara bağlıdır, diyebiliriz.³⁵ Türk öyküsünde de, bir metni belirli bir harfi hiç kullanmadan yazmaya dayanan bir OuLiPo tekniği olan *lipogramı* kullanan isimler mevcuttur; Ersin Tezcan, İsmail Pelit, Turhan Yıldırım gibi.

Türk edebiyatında deneyselliği nasıl algıladığımız ya da onu ayrı bir alan olarak kabul edip etmediğimiz hususunda ortak bir görüşe varılamadığı görülür. Gerçi 2000 sonrası edebiyat dergilerinde yayımlanan öykülere ve dosya konusu öykü olan sayılara baktığımızda, özellikle 1950'ler, 1990-2000 arası ve 2000 sonrası Türk öyküsünün deneysel temsilleriyle karşılaşmaktayız. Fakat bizim de ele alacağımız bu metinler ve onların yazarları, özellikle de 2000 sonrası Türk öyküsünde örnek gösterilenler üzerinden tümevarımsal bir çıkarımla söz söylemek şimdilik mümkün görünmemektedir. Yine de, İkinci Yeni'nin, adını bir isim babası aracılığıyla kazanması ya da 50 Kuşağı adlandırmasının sonradan yapılması gibi, bundan elli sene sonra 2000 sonrası bir deneysel edebiyattan bahsetme ihtimalimiz de orada bir yerde potansiyel olarak varlığını sürdürüyor. Peki, ayrı bir başlığın altında, tek başına ve

³⁵ OuLiPo'cuların yöntemleri hakkında detaylı bilgi edinmek için Alastair Brotchie ve Harry Mathews'un hazırladıkları **OuLiPo Compendium**'a bakılabilir. Ayrıca Saadet Özen'in **Kitap-lık** dergisinin "Bir yazı deneyi: OuLiPo" dosyasıyla çıkan 89. sayısında yer alan "iPo'cular, Ou, Li ve Po'yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar!" başlıklı yazısı dikkate değerdir.

dolaysız değerlendirilmediğini gördüğümüz deneysel edebiyatın, Türkiye’deki konumu nedir?

Her edebî eserin kendi içinde deneysel bir çabayı barındırdığından söz etmiştik. Tam da bu nedenle deneysel edebiyatın var olamayacağını savunanlar vardır. Türk öyküsünün aykırı kuşağı olarak görülen 50 Kuşağı’nın önde gelen isimlerinden Ferit Edgü, Murat Yalçın’ın hazırladığı *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi* adlı derlemede yer alan metinlerin *avant-garde* olduğunun altını çizer ve böylece bu metinlerin deneysel edebiyat alanına ait olmadığını düşündüğünü, hatta “Türkiye’de zaten deneysel edebiyat diye bir şey olduğunu sanmadığını” söyler.³⁶ Edgü’nün aksine Enis Batur, “Türkiye’de hiçbir zaman *avant-garde* edebiyat yapılmadığını, bazı şair ve yazarlarımızın deneysel denilebilecek çalışmaları olduğunu” düşünür.³⁷ Ayrıca, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi” başlıklı yazısında, deney ile yazın arasında bir ilinti kurulabileceği fikrini ortaya koyar.³⁸ Deneysel niteliklere sahip metinleri de olan Cem Akaş’ın, “‘Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler” başlıklı yazısında deneysel edebiyatın varlığından yana olduğunu belli eden görüşleri yer alır.³⁹ Akaş, bilim ve yazın arasındaki koşutluk odağında, bilimde bir defa yapılan deneyin hükmü olmadığını, bu deneyin tekrar edilebilir olması gerektiğinin –yani tutarlılığının– üzerinde durur; yazın alanında da durumun farklı olmadığını ileri sürer: “(...) bir onsekizinci yüzyıl romanında hikaye, elden ele geçen bir paranın ağzından anlatıldı diye (Charles Johnstone, *Chrysal*), yirminci yüzyılda başkahramanı bir nesne olan başka roman yazılmayacak, yazılırsa da deneysel bir yanı olmayacak demek değil; nitekim Tibor Fischer, *Collector Collector* adlı romanında, koleksiyonerden koleksiyonere geçen bir Çin vazosunun ağzından anlatır hikayeyi.”⁴⁰

Akaş, yazarların bu hususta ikiye ayrıldığını söyler: deneylerini bilerek yapanlar ve deneylerini kendiliğinden, farkında olmadan yapanlar. Bununla birlikte

³⁶ Akt. Yalçın, *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi*, Haz. Murat Yalçın, YKY, **Kitap-lık** Dergisinin 60. Sayı Armağanı, 2003, s. 5.

³⁷ Akt. Yalçın, *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi*, Haz. Murat Yalçın, YKY, **Kitap-lık** Dergisinin 60. Sayı Armağanı, 2003, s. 5.

³⁸ Enis Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat, Nisan 2003), ss. 47-49.

³⁹ Cem Akaş, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 43-47.

⁴⁰ A.y., s. 43.

bazı deneylerin sırf deney olsun diye yapıldığını, bazılarının ise anlatı kendine özgü, yeni bir biçimi gerektirdiği için yapıldığını ekler.⁴¹

Yine deneysel niteliklere sahip metinleri olan bir başka isim, Süreyya Evren (ki yeniyi ve farklıyı arama çabasını görmek için ismindeki üçüncü y harfine bakmak yeterli olacaktır), yeni ve deneysel olana/böyle adlandırılana kucak açmanın, o mekâna sızmanın gerekliliğine vurgu yapar; edebiyatın edebiyat olmasını savunur, okuru deney kavramı üzerinden edebiyatın doğasını düşünmeye davet eder.⁴²

Sıcak Nal dergisinin Mayıs-Haziran 2011 tarihli 8. sayısı, “DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!” dosya konusuyla raflarda yerini almıştır. Bu sayının Süreyya Evren tarafından kaleme alınan sunuş yazısının bir kısmı şu şekildedir:

“Deneysel edebiyat nedir? ‘Deneysel edebiyat’ kategorisi gerçek edebiyatı sevmeyenleri, kitap okusun ama başı ağrımasın isteyenleri korumak için bulunmuş bir kitapçı numarası olabilir mi? ‘Ablacım o size gelmez, o deneysel rafında’ gibi...

Deneysel edebiyatı, asıl edebiyatın dışında duran birtakım marjinal zıppıktılıklar, muzip fırlamalıklar veya sırf bir şey denemiş olmak için yapılan tuhaflıklar olarak göstermeye çalışan muhafazakâr bakış, edebiyat tarihinin kilometre taşlarının kuyrukta iyi bekleyenlerin marifeti olduğu yanılsamasını yayıyorlar maalesef. Halbuki edebiyat evreni dışardan bakanların ‘deney’ dediği hamlelerle genişliyor, genişledi bugüne dek.”⁴³

Evren’in metni, birkaç perspektiften değerlendirilmeye açıktır. Öncelikle, deneysel edebiyata yönelik –ve belirli bir seviyede yaygınlığa ulaşmış– önyargıları eleştirmekte ve deneyselliğin edebiyat içindeki yerini savunan güçlü bir duruş sergilemektedir. Metnin ilk cümlesi ironik bir üslupla yazılmıştır; deneysel edebiyatın yalnızca *baş ağrıtmayı* diye raflara konan bir türmü gibi gösterilmesi alaycı bir şekilde aktarılmaktadır. Diğer yandan, deneysel edebiyatın belirli bir kesime hitap ettiği/edeceği fikriyle deneysel metinleri hem küçümseyen hem onu ana akımın dışına iten bakış açısı hicvedilmektedir. Oysa deneysel metinler, çoğunlukla, belirli bir kesimle ilişkilendirilirken *niş* bir uğraşı olarak gösterilmekte, bir anlamda yüksek sanat

⁴¹ A.y., s. 43-44.

⁴² Süreyya Evren, “DENEYSEL Edebiyat Raflarını Yakalım!”, *Sıcak Nal*, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 2.

⁴³ A.y., s. 2.

olarak görülmektedir. “Edebiyat tarihinin kilometre taşlarının kuyrukta iyi bekleyenlerin marifeti olduğu yanılısaması” ifadesi ise çok mühimdir. Bu cümle, edebiyat tarihinde başarılı veya öncü olarak kabul edilen yapıların aslında çoğu zaman zamanın ruhuna ayak uyduran değil, zamanın dışına taşan, kuralları çiğneyen metinler olduğunu ima eder niteliktedir: Yeniliği müjdeleyen ürünler, ilk anda değil, zamanla değer kazanırlar. Dolayısıyla, deneysel olanın *asıl* edebiyat olmadığına dair kanaat, tarihsel olarak da çürütülebilir bir varsayımdır. Bununla birlikte, deneysel edebiyat, merkezde değilmiş gibi dursa da, edebiyatın sınırlarını genişleten, yeni biçimler ve anlamlar üreten temel kuvvetlerdendir. Deney olarak görülen hamleler, aslında edebiyatı durağanlıktan kurtaran adımlardır.

Sıcak Nal’ın ilgili sayısında deneysel literatüre katkı sağlayacak dikkate değer metinler yer alır: William Skidelsky’nin “Deneysel Roman: Yoksa Geri mi Dönüyor?” başlıklı yazısının Sibel Dağdeviren tarafından yapılmış çevirisi; Ben Brooks’un tipografi deneylerinin yer aldığı ve Uğur Bahadır Bayraktar çevirisiyle sunulan öyküsü “Kasahara Nihilizm Okulu”, Lydia Davis’in Eda Cenik tarafından Türkçeleştirilen iki küçürek öyküsü, interneti yazınsal olarak kullanan Mark Amerika ile konuşmalar; Melike Koçak’ın yazısı “Yaşasın Öykü! Ama Nasıl Yaşasın?”; Ali Karabayram’ın yazısı “La-Le-Li-Lo-Lu”; Anita Sezgener’in başlığı üstü çizili verilen ve Biçem Alistirmaları üzerinde duran yazısı “~~Gidiş Dönüşle Kısıtlandırılmış Bir İnceleme İçin İyi Niyetli Kalkışım~~”; Gülseli İnal’ın şiir-hikâye özelliği gösteren metni “LM-7”; Melike Koçak’ın deneysel niteliklere sahip öyküsü “Bir Mihr ü Mâh Masaldır ki Sonuna Bulut Konmuş”; Jo Shapcott’un Süreyya Evren tarafından Türkçeye çevrilen ve “Onu öldürdüm” tekrarlarından oluşan deneysel öyküsü “Akrep”; Faruk Ulay’ın şiir görünümlü öyküleri; Cem Akaş’ın sokak sanatına odaklanan yazısı “Sokaklara Yazmak” ve diğerleri...

Sıcak Nal’ın yayın hayatına başladığı ilk sayısında dahi deneysel literatüre katkı sağlayacak metinler bulunmaktadır. Örneğin Ali Teoman’ın “Çay ve Karıncayıyenler” başlıklı öyküsünde yer alan dipnotlar, deneysel işlev kazanan kullanımlardır. Öyküdeki “Müfettiş X tertipli bir adamdır” dipnotu 9 defa tekrar

edilir.⁴⁴ Faruk Ulay'ın "Konuk" başlıklı metni yine şiir ve öykü arasında bir noktaya konumlanır tarzda yazılmıştır.⁴⁵ Diane Williams'ın küçürek öyküleri "Coşkunluk ya da Tutku" ile "İstikamet Illinois'nin Pearl Köyü", Ilgın Yıldız tarafından Türkçeye çevrilmiştir.⁴⁶ Yazarın kendisi tanıtılırken "Deneysel öykü mü dediniz? Diane Williams şimdi geliyor" başlığı kullanılmıştır. Süreyya Evren'in deneysel metni "Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi"⁴⁷ ve Melida Tüzünoğlu'nun deneysel metni "Kutsal'ın Londra'daki Çiftliği"⁴⁸ bu sayıda yer almaktadır – nihayetinde, örnekler çoğaltılabilir. Bu sayıda yer alan ve deneysel nitelikler taşıyan metinleri tezimizin "Öyküde Deneysel Teknikler ve Metin Örnekleri" başlıklı bölümünde değerlendireceğiz.

Türk öyküsünün önde gelen isimlerinden Necati Tosuner, deneyselliğin koşullarından şu cümlelerle bahseder: "Deneysellik, oyuncak üretimi değildir. Bir zorunlu işlevselliği bünyesinde taşımalıdır. Öyle gerektiği için öyle olmalıdır. Öyle olmak zorunda olmalıdır. Şöyle özetlenebilir: Dikkat cam!"⁴⁹

Kitap-lık dergisinin 60. sayı armağanı olarak yayımlanan ve Murat Yalçın tarafından hazırlanan *Türkiye'de Deneysel Edebiyat Antolojisi*'nin "Sunu" yazısı da dikkate değerdir:

"Türk edebiyatında 'deneysel çalışmalar'ın fazlasıyla göz ardı edildiğini düşündüğümüzden, hiçbir bahaneye sığınmadan kendi anlayışımız doğrultusunda bir antoloji hazırlamanın gerekli olduğuna inandık. Kim ne derse desin, tartışmalar bizi nereye sürüklerse sürüklesin, yararlı bir adım atma niyetimizi bozmadan bu işe giriştik.

Çeşitli taramalar yaptık, listeler oluşturduk, bu işe merak duyan arkadaşların görüşlerini, önerilerini, yardımlarını aldık.

Ekledik, çıkardık, üst üste, yan yana koyduk,

elinizdeki kitapçığı ortaya çıkardık.

Daha önce denenmemişti de...

⁴⁴ Ali Teoman, "Çay ve Karıncayiyenler", *Sıcak Nal*, S: 1 ("Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!"), Mart-Nisan 2010, ss. 10-13.

⁴⁵ Faruk Ulay, "Konuk", *Sıcak Nal*, S: 1 ("Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!"), Mart-Nisan 2010, ss. 20-24.

⁴⁶ Diane Williams, "Coşkunluk ya da Tutku" / "Illinois'nin Pearl Köyü", Çev. Ilgın Yıldız, *Sıcak Nal*, S: 1 ("Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!"), Mart-Nisan 2010, ss. 27-28.

⁴⁷ Süreyya Evren, "Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi", *Sıcak Nal*, S: 1 ("Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!"), Mart-Nisan 2010, ss. 36-39.

⁴⁸ Melida Tüzünoğlu, "Kutsal'ın Londra'daki Çiftliği", *Sıcak Nal*, S: 1 ("Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!"), Mart-Nisan 2010, ss. 76-79.

⁴⁹ "Necati Tosuner ile söyleşi: 'Şimşek düşecekse, ben buradayım!'", *Öykü Teknesi*, S: 14, Mart-Nisan 2010, s. 8.

Daha fazlası?
Kuşkusuz yapılabilir...
Daha iyisi?
Olabilir...
Son olarak,
Türkiye’de deneysel edebiyat bunlardan ibaret, demiyoruz.
Gözlerden irak düşmüş, pek gönül indirilmemiş bir alanda gezinmeye çalıştık –
bizim de uzağımızda kalmış ürünler vardır mutlaka, bir yerlerde... Gün ılığına
çıkışların arasından derledik, topladık bu ürünleri.
Biz ‘deneysel’e önem verdiğimizizi göstermek istedik. Yoksa,
‘Ne kadar önemli’ olduğu her zaman tartışılır elbet.”⁵⁰

Antolojinin yayımlandığı 2003’ten bu yana deneysel edebiyat araştırmaları adına değişen pek bir şey olmadığı aşikârdır. Bir kısmını alıntıladığımız “Sunu” yazısındaki hissedilir tereddüt, bu çalışmanın giriş bölümündeki tereddütle aynı kaynaktan beslenmektedir.

Kitap-lık dergisinin deneysel edebiyata ayırdığı sayıya ek olarak, *Hece* dergisinin oldukça dikkat çekici bir isimle, “Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik” dosyasıyla çıkan Eylül 2008 tarihli 141. sayısı, Türkiye’de deneysellik hakkında az sayıda nitelikli çalışmadan biridir. Dosyanın sunuş yazısı, “Deneysel edebiyat, belirsizlikler içinde karakterini buluyor. Dolayısıyla gerek bireyler için gerekse deneysel kavramı için meşruiyeti sağlamak için bir problem olarak hep ortada duruyor” ifadeleriyle başlar; bahsi geçen sürecin, aslında tam da deneyselliğin arzuladığı bir süreç olduğu vurgulanır sonra, çünkü “tam sağlanmış meşruiyet, deneyselin mizacı icabı bir bitiş işaret de edebilir”.⁵¹

Tehlikeli alakalardan çekinmemek, sonunda başarısızlık ihtimali olan deneylere de girişmeyi işaret eder. Sunuş yazısındaki cümleleri yorumlayalım: Deneysel edebiyat –doğası gereği– sabit ve net tanımlardan uzak durur, kimliğini/karakterini de bu belirsizliklerin ortasında, yani *arayış* izleğinde bulur. Belirsizlik, olumsuz bir durum değildir; deneysel edebiyatta belirsizlik, yaratıcı ve üretken bir potansiyel olarak vücut bulur. Deneyselliğin edebiyat sahasındaki meşruiyeti tartışmalıdır çünkü ne bireysel algılar (okur yahut yazar) ne de kavramın

⁵⁰ Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi, Haz. Murat Yalçın, YKY, *Kitap-lık* Dergisinin 60. Sayı Armağanı, 2003, s. 5-6.

⁵¹ “Sunuş”, *Hece*, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 51.

literatürdeki görünümü onu kabul edip belirli bir çerçeveye oturtamamaktadır. Bu sınır koyulamazlık, deneysel edebiyatı sürekli *problemli* bir konuma yerleştirmektedir. Elbette bir paradoks da söz konusudur: Deneyselliğin bu sürekli problemli konumda kalması yahut meşruiyet bulamaması aslında tam da onun istediği durum olabilir; çünkü deneysellik sürekli yeniyi, farklı yolları, akacak yan yatakları arar. Arayış, sorgulama, yıkım, oyun, sınır ihlali; yani deneyselin doğası olur da kurumsallaşırsa, deneyin artık deney olmaktan çıkma ihtimali çok yüksektir. Meşruiyet denilen durum, bir anlamda deneyselliğin ölüm fermanı sayılabilir.

Hece dergisinin bu özel dosyasında yalnızca günün edebiyatındaki deneyselliğe değil, Divan şiirindeki dil oyunlarına ve Arap alfabesinin imkânlarına dayalı görsel deneylere de değinilir. Dursun Ali Tökel'in "Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri" başlıklı yazısı, oldukça ilgi çekici ve kapsamlı bir çalışmadır, ki daha sonra bu fragman sayılabilecek çalışmanın genişletilmiş hâli kitap olarak yayımlanır. Tökel'in çalışması, deneyselliğin başlangıç tarihini yalnızca belirli yıllara dayandıran tezi çürütür niteliktedir; bir kez daha görürüz ki yaratılan her metin deneysel özellikler taşımaktadır.

Tökel'e göre, gökkubbe altında söylenmemiş söz kalmadığı düşüncesi, insan araştırdıkça anlaşılmaktadır; anlam, içerik ya da kaygı değişmemektedir fakat aktarım veya üretim esnasında yapılan adlandırmalar, sunuşlar değişmektedir.⁵² Tökel, OuLiPo grubunun işlerinden bahseder daha sonra; gruba mensup sanatçılardan Italo Calvino'nun, "En büyük özgürlüğün en sıkı disiplinden doğduğunu savunan bir gruptuk" sözünü alıntılar. Calvino'nun bu sözü deneyselliğin zanaat yönünü hatıra getirir. Nihayetinde deney yaratıcı bir süreçtir ve bu yönüyle sanat şemsiyesi altındadır fakat bir yandan da, başta belirlenen bir yöntemi metne son noktasını koyana değin devam ettirmek, hatta bazen defalarca tekrar etmek işin *işçilik* tarafıdır. Tökel, OuLiPo'cuların matematiği edebiyata uyguladıklarını, edebiyat anlayışlarının engellere dayandığını, kendilerini "içinden çıkacağı labirenti kendi elleriyle yaratan bir fare" olarak tanımladıklarını, kayda değer bir iş olarak bir zamanlar kullanılıp sonra unutulmuş şiir formlarını araştırdıklarını söyler. Perec'in ünlü *La dispersion*

⁵² Dursun Ali Tökel, "Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri", *Hece*, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 52.

romanının, eleştirmenlerin romanda bir gariplik olduğunu fark etmeyeceği kadar iyi yazıldığını örnekler. Tökel'e göre, deneysel edebiyatı en iyi tanımlayan cümle ise Güven Turan'a aittir: "Olanla yetinmeyenler." Ayrıca, deneysel edebiyata karşı duranlardan da bahseder Tökel; örneğin Cecil Hemley, yeterince *deneysellik* ve *yenilik* yapıldığını iddia etmiş ve *başkaldırıya başkaldırmıştır*.⁵³

Tökel, Levent Şentürk'ün "Madde Madde OuLiPo" başlıklı yazısındaki deney kategorilerini esas alarak, ama onların yetmediği durumlarda özgün ifadeler geliştirerek, Divan şiirindeki deneyleri ortaya koyar. Bu deneylere bir örnek olarak, ilgi çekici bir yakınlığı verelim: *lipogram* yöntemi ve *lebdeğmez* kültürü. Metinde bazı harflerin kullanılmaması yöntemi olarak tanımlanabilecek lipogram, halk şiirindeki lebdeğmez'i hatırlatır; bunun Divan şiirindeki karşılığı ise oldukça çeşitlidir. Bazen hiç noktalı harf kullanılmadığı, bazen yalnızca birleşen ya da yalnızca birleşmeyen harflerle şiir yazıldığı, bazen bir sözcüğün noktalı bir sözcüğün noktasız harflerden oluştuğu, bazen dizelerin yalnızca noktalı ya da yalnızca noktasız harflerle kaleme alındığı görülür. Bu deneylerin tespiti için elbette Arap alfabesine hâkimiyet gerekmektedir. OuLiPo'nun *eriyen kartopu* adıyla ürettiği, harf eksilterek tek harfli bir kelimeye dek ulaşma yöntemi, Divan şiirinde hâlihazırda kullanılmıştır. Yine ilginç bir örnek olarak, *kekeme dili*yle yazılmış şiirlerin varlığından bahsedilebilir.

Tökel, Divan şiirindeki deneyselliğin çeşitliliğinin altını çizer: "Mesela cinas sanatına dayalı o kadar çok ve farklı deneysel şiirler var ki bunları cinasın hangi kategorisiyle adlandıracağımızı şaşırdığımız oldu."⁵⁴ Bununla birlikte, Tökel'in üstünde durduğu en dikkate değer meselelerden biri, kanaatimizce, deneysel yolu seçmiş şairlerin *ikinci sınıf şair* olma ihtimalidir. Bu durumu şu şekilde açabiliriz: Bir şair/yazar, döneminin öne çıkan, beğenilen, takdir gören yahut yalnızca görünür olan isimlerinden değilse, farklı olmak ya da dikkat çekmek için deneye başvurabilir. Tökel de bu durumu *kendini ispat çabası* olarak yorumlamaktadır. Bir de örnek verir: Hemen hemen adı hiç duyulmamış Edib isimli şair, yazdığı 2.000 küsur gazelin tamamını cinaslı kafiyeyle yazmıştır.⁵⁵

⁵³ A.y., s. 53-54.

⁵⁴ A.y., 58. Levent Şentürk'ün yazısı, **Kitap-lık** dergisinin "Deneysel Edebiyat" dosyasıyla yayımlanan 60. sayısında yer alan dikkate değer bir çalışmadır.

⁵⁵ A.y., s. 76.

Tökel, kitaplaştırdığı çalışmasının önsözünde ise, bugün deneysel edebiyat olarak adlandırılan uğraşının eski zamanlarda başka isimlere sahip olabileceğini vurgulayarak, deneysel yazının yeni bir şey olmadığı hakkında araştırmacıları bir kez daha uyarır: “Var olanla yetinmeyenlerin, ‘nasıl daha farklı metinler kurabiliriz’in peşine düşenlerin, aykırı, farklı, bilinmeyen ve örneğine pek rastlanmayacak yepyeni yapılar kurarak dilin ve insanın metin üretme ve dili kullanma sınırları zorlayan sıra dışı insanların uğraşı olan deneysel edebiyat anlayışı veya arayışı denebilir ki edebiyat var olduğundan beri bu vardır. Sanat zaten doğası gereği farklı oluşların, tekrara düşme işlemlerin peşindedir. Bugün deneysel edebiyat denen uğraşının eski zamanlarda muhakkak pek çok değişik adı vardı.”⁵⁶

Hece’nin aynı sayısında Şaban Sağlık’ın da deneysel yazın üzerine bir yazısı vardır: “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları: Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar”. Yazının adından da anlaşılacağı üzere, Sağlık, deneyselliği görsellikle ilişkilendirir; deneysel unsurların görsel bir nitelik taşıdığını, bu unsurların metin içinde belirli bir işleve sahip olduğunu, söz konusu işlevin farkına varılmasıyla deneyselliğin doğmuş olduğunu ileri sürer.⁵⁷ Sağlık’ın iddiası, bir dereceye kadar tutarlıdır fakat deneysellik, yalnızca görsel unsurlarla sınırlanamayacak kadar geniş bir kavramdır. Tipografi, boşluk kullanımı, sözdizimsel sapmalar gibi deneyler elbette deneysel yazında büyük bir yer tutar, yine de biçimsel yapılarla, anlatıcı oyunları, zamansal/parçalı yapılarla veya yeniden-yazım yahut metinlerarasılıkla da deney yapılabileceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla, deneyselliğin yalnızca görsellik üzerinden tanımlandığı bir okuma, deneysel yazının somut tarafına vurgu yaparken, soyut yönünü göz ardı etme tehlikesi taşır. Diğer yandan, Sağlık, deneyin, metindeki işlevinin fark edilmesiyle doğduğunu söyleyerek, deneyselliği okurun alımlama sürecine bağlamış olur. Bu, bizim de üzerinde durduğumuz konulardan biridir; deneyselliğin yazarın niyetinden çok, okurun algısına yakın durduğunu düşünmekteyiz fakat *yalnızca* okurun farkındalığına bağlamak hata olacaktır. Sağlık, John Cage’in, deneyselliği bestecinin bakışını değil, dinleyicinin bakışını yansıtan bir alan olarak

⁵⁶ Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, 1. Basım, Ankara, Hece Yayınları, 2010, s. 10.

⁵⁷ Şaban Sağlık, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları: Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar”, *Hece*, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 108.

gördüğünü de tanıklar.⁵⁸ Yinelemek gerekirse, dinleyici/izleyici/okur deneyseiliği belirleyen öğelerden biridir, belki de en önemlisidir fakat tek başına değildir.

Şaban Sağlık'ın yazısında öne çıkan iddialardan bir diğeri, bir edebî türde verilmiş ilk ürünlerin deneysel örnekler olduğu fikridir. Şöyle der Sağlık: "Burada öncelikle belirtelim ki, bir yenilik ya da anlatım tekniği 'ilk' olarak kullanıldığında 'deneysel'dir. Daha sonraki kullanımlar söz konusu tekniği ya da yeniliği deneysel olmaktan çıkarıp sıradanlaştırır. Yani deneysel olanla 'ilk' olan, 'ilk kullanılan' arasında yakın bir ilişki vardır. Bu açıdan bakınca şunu söyleyebiliriz: Türk edebiyatında roman ve öykü alanındaki 'ilk'ler bir bakıma 'deneysel' olanların ifadesidir."⁵⁹ Sağlık'ın ilk bakışta indirgemeci görünen yaklaşımı, deneyseli durağan bir kategori olarak değil, tarihsel bağlam içinde değişken bir kavram olarak ele aldığı için önemli bir yaklaşımdır. Bir anlatım tekniği ilk kez kullanıldığında "alışılmış" değildir, dolayısıyla alımlayıcıda *yeni* ya da *yadırgatıcı* –hayret, şok etkisi de buna dâhil edilebilir– bir etki yaratması olağandır. Edebî türlerin ortaya çıktığı dönemlerde, hem biçimsel hem içeriksel olarak kuralların tam anlamıyla yerleşmemiş olması, deneysellik için imkân yaratır; buna şüphe yoktur. Fakat, daha önce kullanılmış bir tekniği, başka bir yapı, anlam düzeneği veya edebî tür içinde kullanmak da pekâlâ deneysel bir örnek çıkarabilir; aynı teknik farklı bağlamlarda yeniden deneysel hâle de gelebilir. *Palempsest* kavramını ve yeniden-yazımı bu bağlamda düşünebiliriz. Bununla birlikte, bütün ilklerin deneysel olduğu fikri, hem ilklerin kendilerini hem de onları deneysel kılan nitelikleri tam anlamıyla ortaya koymayı gerektirir. Yalnızca ilk olmak, deneyselliğin tüm koşullarını sağlamayabilir.

Türk Öykücülüğünde Deneysellik – Farklı Metinler ve Öyküler başlıklı çalışmasında Mustafa Albayrak, deneyselliği, "yazarın yazıya ait; dilsel, anlamsal, yapısal tüm teknik unsurları, yeni ve farklı bir şeyler söyleme adına son noktasına kadar özgünce kullanma isteğinden kaynaklanan, oyun hali" olarak tanımlar. Yazar, "bunun yanı sıra yazar imgesel, simgesel, şekilsel tüm ortak alegorileri de çalışma alanına dâhil edebilir".⁶⁰

⁵⁸ A.y., s. 109.

⁵⁹ A.y., s. 111-112.

⁶⁰ Mustafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik – Farklı Metinler ve Öyküler*, 1. Basım, Ankara, Kanguru Yayınları, Mart 2010, s. 15.

Buraya kadar deneysellikğin tanımı, ruhu ve uygulama sahası üzerine aktardıklarımızın ardından, vardığımız sonucu şu cümlelerle özetleyebiliriz: Deneyssel edebiyat, her şeyden evvel, bireysel bir oyun alanıdır. Dolayısıyla özgün bir çabanın sonucudur; icadı kişisel deneyime dayanır. Öyleyse bir akım/hareket değil, yöntemdir; aramaya ve bulmaya yönelik bir yöntem. İnşası da, uygulaması da kolektif bir bilinç gerektirmez; varlığı ya da yokluğu kolektif bir çabaya dayanmaz. Ve en mühimi, – doğası gereği– kolektif bir onaya da ihtiyacı yoktur. Bu durumda, deneyssel edebiyatın niteliklerini belirlemek mümkün müdür, diye sorulabilir. Bu sorunun yanıtı; dönemlerde değil kişilerde, kolektif hafızada değil kişisel tarihte, edebiyat kanonunda değil tek tek metinlerde, iktidar alanında değil aykırı sulardadır.

Elbette aykırılığı doğuran iktidardır; iktidarı değilleyerek ortaya çıkacak olansa aykırılıktır. Bunu “zıttıyla beraber var olmak” şeklinde kabul edebiliriz. Tıpkı her edebî metnin içine doğduğu bir dönem, o dönemin edebiyat ortamını oluşturan dinamikler ve bu dinamikleri belirleyen bir *evvel zaman* olduğu gibi. Sanatçı, karşı koymak için karşı koyacağı şeyin varlığına, başkaldırmak için iktidara, aykırı yazmak için klasik olanın kurallarını, yani *neyin dışına çıkacağını* bilmeye ihtiyaç duyar. Deneysellik çabası, var olan edebî anlayışın üzerine bir basamak çıkmayı hedefler. Var olandan yararlanır fakat onu ardında bıraktığı bir basamak olarak görür. Bunu halef-selef ilişkisi içinde yorumlamak da mümkündür. Tezimizin üçüncü bölümünün alt başlıklarından “Türk Öyküsünde Başkaldıran Yazar Figürünün Tarihî Gelişimi”nde bu anlayışın izleri görülecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DENEYSEL METNİ DÜŞÜNMEK: KAVRAMLAR, KURAMLAR, KONUMLAR

Çalışmamızın birinci bölümü, deneyselliğe öykü edebî türü odağında metin örnekleriyle yaklaşımdan evvel, yalnızca biçimsel yeniliği ya da estetik anlamda aykırılığı değil, bu yeniliklerin arkasında yatan düşünsel yapıyı da odağına almayı amaçlamaktadır. Burada tartışılacak her kavram, deneysel metnin doğasını anlamak için bir anahtar işlevi görmekte; deneyselliği yalnızca bir biçimsel sapma olarak değil, edebiyatla kurulan ilişkinin bütününe dönüştüren bir yöntem olarak ele almak gerekliliği fikrine hizmet etmektedir.

Birinci bölümün ilk iki başlığında, deneysel metni ortaya çıkaran dinamikler, onu alımlayan –âdeta karşılayan– okurla birlikte düşünülecektir. “Denemenin İtici Kuvvetleri – I” ve “Denemenin İtici Kuvvetleri – II” başlıkları altında, hem yaratım sürecine yön veren etki ve beklenti unsurları hem de bu sürecin okurla kurduğu bağ üzerinde şekillendirici bir işlevi olan deneyim ve beğeni kavramları ele alınacaktır. Harold Bloom’un etkilenme endişesi, Hans Robert Jauss’un beklenti ufku, Gadamer’in ve Benjamin’in deneyim kavramı, Ortega y Gasset’in beğeni ve E. H. Gombrich’in sanat eseri karşısında insan tepkileri anlayışı gibi kuramsal çerçeveler, deneysel metni hem kolektif hem de bireysel bağlamda tartışmaya açacaktır. Metnin anlamının artık yalnızca yazara ait olmaması; okurun, metni tamamlayan, yorumlayan ve yeniden kuran aktif bir özneye dönüşmesi meseleleri, Roland Barthes’ın *yazarın ölümü* teziyle birlikte okunacaktır.

“Sanatçı ve Zanaatçı: Deneysel Yazında Yazarın ve Okurun Konumu” adlı üçüncü başlıkta, sanat-zanaat ayrımı üzerinden yazar ve okurun metindeki konumu yeniden değerlendirilecektir. Bu noktada, Larry Shiner’ın sanatın inşasını tarihsel zeminde ele alan çalışmasından yola çıkılarak, hem yaratım hem de alımlama süreçlerinin yazar ve okur cephelerinde nasıl ilerlediği, sanatçıya ve zanaatçıya atfedilen nitelikler kıyaslanarak ortaya koyulacaktır. Yazarın, yalnızca yaratıcı bir

figür değil, aynı zamanda malzeme üzerinde çalışan bir işçi olması; okurun ise bu üretim sürecine katılarak metinle etkileşimde bulunan bir anlam işçisine dönüşmesi bu bağlamda yorumlanacaktır. Birinci bölümün “Avangard, Deneysel ve ‘Açık Yapıt’” adlı son başlığında ise, deneysel olanın tarihsel ve estetik bağlamdaki konumunu daha geniş bir çerçevede tartışmaya çalışılacaktır. Avangard hareketlerin yıkıcı tavrı ile deneysel olanın yapıcı stratejileri arasındaki fark dikkate alınarak, Eco’nun *açık yapıt* kavramına temasla, deneysel metnin çoğulcu, tamamlanmamış ve katılıma açık doğasına vurgu yapılacaktır.

1.1. Denemenin İtici Kuvvetleri – I: Etki, Beklenti, Deneyim ve Beğeni

*Niçin başladınız bu öyküyü dinlemeye?
Söz ile baş başa kalmanın ne tehlikeli
olduğunu bilmez misiniz? Sizi o tekinsiz
yolculuğuna katar.¹*

Harold Bloom’un 1973 tarihli *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* başlıklı şiir teorisi kitabıyla literatüre giren *etkilenme endişesi*, yazarların, kendilerinden önceki yazarlarla, bir nevi “ustalar”la yüzleşme ve onların etkisinden kurtulma mücadelesini tanımlayan, zamanla terimleşmiş bir kavramdır.² Bloom’un teorisine göre, her yazarın yahut yazar adayının, kendisinden önceki *devlerle* kurduğu zorunlu bir ilişki vardır ve bu bağ, edebî eserin yaratım sürecine ister istemez yansır. Her yazar, önceki *büyük* yazarların etkisinden kurtularak yazmak ister ama bu etki o kadar yoğundur ki hem onlardan etkilenmeden yazmak imkânsız görünür hem de onları tekrar etme tehlikesi her hâlükârda bir ihtimaldir. Bu durumun yazarda yarattığı *endişe* hâlini bir tür ebeveyn-evlat çatışması olarak tanımlamak mümkündür. Genç yazar, hem kişisel okuma deneyimiyle şekillenen entelektüel algısının ve o güne değin heybesinde biriktirdiklerinin hem de kolektif hafızanın getirdiklerinin etkisindedir;

¹ Hulki Aktunç’un “Son Öykücü ya da ‘Bellek Adlı İblis’” başlıklı öyküsünün giriş cümleleridir (Hulki Aktunç, *Toplu Öyküler II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları [YKY’de 1. Baskı], Ekim 2003, s. 146).

² Bloom’un fikirlerinin özetlenerek sunulduğu kaynak için bkz. *Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Basım, Kasım 2020.

belli başlı edebî figürlerin etkisi altında kaldığını fark ettiği zaman ise bu etkiden sıyrılma kaygısı yaşar – bunu özgün olma arzusu olarak yorumlayabiliriz. Bloom’un temel tezi, hiçbir yazarın sıfır noktasında bir başlangıç yapmadığı ve her yazarın, öncellerinin etkisiyle bir mücadeleye girdiğidir. Bu etkilenme durumu, kimi koşulda ilham kaynağı olarak yorumlanır, kimi koşulda kaygıya sebep olur çünkü *yeni* bir şey yaratma arzusu, geçmişin gölgesinde kalma korkusuyla iç içe geçer. Yazarın asıl mücadelesi, yalnızca bu homojen havuzdan çıkmak değildir; kalemi üzerindeki etkiyi kabul etmek kadar, onu aşmaya yöneliktir de. Yani aynı anda içinde bir tür rekabet de barındırdığı söylenebilir.

Bloom’un *etkilenme endişesi*, Turgut Uyar’ın deyişiyle *korkulu ustalık*, yazarın kendi kendisiyle yarışını, kendini aşma çabasını işaret eder. Bloom, özellikle romantik şairlere ve Shakespeare’in ardılları üzerinde kurduğu baskıya özel bir yer ayırarak açtığı bu kavramı *misreading* (yaratıcı bir yanlış okuma) ve *swerve* (bilinçli sapma) kavramlarıyla ilişkilendirir. Bloom’a göre, etkilenme endişesi taşıyan yazar, etkisinde kaldığı yazarı reddetmekle kalmaz, ona yaratıcı bir karşılık da verir. Bu karşılık çoğu zaman farkında olmaksızın, örtük bir biçimde gerçekleşir ve bir öncüyü bazen kasten bazen bilinç dışı bir yönelimle yanlış okumak ya da yorumlamak olarak özetlenebilir. Bu süreç bilinçli de, bilinçsiz de gerçekleşebilir ancak her hâlükârda önceki eserlerle bir hesaplaşma içerir. Gölgede kalma korkusu, yazarı denemeye, kendi sesini bulmaya ve yeniyi yaratmaya iter. Bu da biz araştırmacılara, edebiyatın sürekliliği, dönüşümü ve *işyan* üzerine fikir beyan etme şansı tanır.

Bloom’un tezinden yola çıkarak bahsi geçen süreci hem yaratıcı hem de yıkıcı bir dinamik olarak görmek mümkündür; çünkü bir yazar, etkilenme endişesiyle baş edebilmek ve sonunda özgün bir ürün ortaya koyabilmek için önce üzerindeki etkiyi kabul etmeli, sonra da onu dönüştürmeyi bilmelidir. Bu noktada odakta *gelenek* kavramı yer alır çünkü halef-selef ilişkisinin temelinde edebî gelenek vardır; nitekim usta da, çırak da geleneğin bir parçasıdır.

Diyebiliriz ki Bloom’un fikirleri deneysellik çabasıyla doğru orantılıdır ve bu tezin iskeletini oluşturan kolonlardan biridir. Nihayetinde deneysel edebiyat Bloom’un üzerinde durduğu yaratıcı yıkım ve yeniden inşayla ilişkilidir; yalnızca bu ilişki *inşa sırasında* yeni bir söz söyleme noktasında *farklı* bir yola sapar. Yazarın, kendinden

önceki büyük yazarları *öldürerek* kendi yaratıcılığını ve edebî kimliğini bulma ve kanıtlamaya girişme mücadelesi, bir anlamda kendi özgün oyun alanını yaratması demektir ve deneysel kavramını bire bir ilişkilendirdiğimiz kavram da, her şeyden evvel, oyundur.

Gerek deneysel edebiyatın sınırlarını belirlemenin zorluğu, gerek kişisel ve özgün çabanın bir ürünü olarak doğması ve okur tepkileriyle anlamlanması, bu tezin okur merkezli kuramlar odağında kaleme alınmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu nedenle, ilk adımımız, geleneksel anlatılar ve deneysel metinlerin okur cephesinde bulunduğu farklı karşılıklardan ve okurun muhatap olduğu edebî eserden beklentilerinden, Jauss ve Gadamer tarafından kullanılan ve alımlama estetiğinin mühim basamakları sayılan *beklenti ufku* ve *deneyim ufku* terimlerine değinerek bahis açmak olacaktır.

Berna Moran, “Edebiyat nedir?” sorusuna yüzyıllar boyu verilen yanıtların kabaca dört başlıkta tasnif edilebileceğini söyler. Moran’a göre, bir sanat olayında rol oynayan dört unsur vardır: sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum). Sanatçı, edebî eseri üretendir; eser, üretilen nesnedir; okur, edebî eseri tüketendir; toplum ise eserin içinde üretildiği değerler sisteminin temsilcisidir.³ Çekinmeden söylenebilir ki içinde bulunduğumuz postmodern çağda okur, diğer üç grubun önünde yer almaktadır. Üstkurmaca tekniğinin edebî eserlerdeki görünümünün artması, hatta bir edebî eseri meydana getiren temel unsur hâline geldiği örneklerin bulunması, okur merkezli kuramların ön plana çıktığı bir eser havuzunun oluşması, okurun temel estetik ölçütü hâline getirildiği Alımlama Estetiği’nin eleştiri alanında popülerleşmesi okurun söz hakkının her zamankinden fazla olduğu bir edebiyat ortamında bulunduğumuzu kanıtlamaktadır. Anlamı çeşitlendiren, yazar değil, okurdur artık. Bir metni anlamlandırırken yalnızca yazarı ve onun niyetini merkeze almanın gerçekçi ve tastamam sonuçlar vermeyeceği anlaşılmıştır. Bu ortamda okuru en çok ciddiye alan kuram, 1960 yılında Konstanz Üniversitesi’nde doğan Alımlama Estetiği’dir.

³ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 7. Basım, 2002, s. 9-10.

“Alımlama Estetiği ya da kuramı 1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır.”⁴ Bu teorik yaklaşıma göre, okur yoksa metin de yoktur; farklı bir şekilde söylersek, anlam metinde olduğu kadar okurdadır da. Modern edebiyat kuramının tarihine baktığımızda öne çıkan üç unsur görürüz: yazar, metin ve okur. İşte şimdi söz en çok, okurdadır.

Anlamın okura teslim edilmesi anlayışı, 1960’lı yılların sonunda baş gösterir. Terry Eagleton, bu tarihsel süreci üç döneme ayırmıştır: “Yazarın öne çıkarılması (romantizm ve XIX. yüzyıl); münhasıran metin üzerinde yoğunlaşılması (Yeni Eleştiri) ve son yıllarda dikkatin belirgin bir şekilde okura kayması. Bu üçlü arasında en az ayrıcalıklı olan hep okur olmuştur ki bu da tuhaftır; zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamazdı.”⁵ Eagleton’ın yorumuna katılmakla birlikte, okurun bu anlamlandırma sürecinde yalnızca kendi muhayyilesini kullanmadığını, belirli bir dereceye kadar *serbest* olduğunu düşünmekteyiz. Okur, ne metnin ana yörüngesinden ne de işaret ettiği bariz gerçeklikten uzaklaşabilir; bununla birlikte kendi heybesinde o güne dek birikmişleri de bir kenara bırakamaz. Lukács’ın ifadesiyle, “alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle, yaşantılarla, düşünceler ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir”.⁶

Alımlama Estetiği, metinde *anlama* odaklanmıştır ve bu doğrultuda metinlerin belirli boşluklar içerdiği, bu boşlukları dolduranın ise okur olduğu iddiasıyla yola çıkmıştır. Umberto Eco’nun, *kendi ben’inden yola çıkan okur*’u esere son şeklini veren kişi ilan etmesi, Alımlama Estetiği’nin söylemiyle örtüşür. Elbette burada bir noktanın altını çizmekte fayda vardır: Okur özgürdür fakat metnin içinde özgürdür; yani, çıkarımları metinle uyum içinde olmalıdır.

Konstanz Ekolü/Okulu olarak anılan ekolü temsil eden üç kuramcı –Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish– arasından Jauss’un yaklaşımı, okurun deneysel edebiyat metinleri üzerindeki işlevi hakkındaki fikirlerimizle benzer yönde

⁴ A.e., s. 240.

⁵ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 87.

⁶ György Lukács, **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001, s. 15.

durur. Jauss'un, Karl Mannheim'dan aldığını ifade ettiği⁷ *beklenti* (ya da *beklentiler*) *ufku* kavramına göre, okurun yaşam koşulları, ait olduğu toplumsal sınıf, kişiliği ve dünya görüşü gibi etmenler onun bir metinden beklediklerini belirler; okurun, bir edebî eserden ön beklentileri bulunur ve bu beklentiler tarihe, topluma ve kültüre ilişkindir. Yani bir okur, içinde bulunduğu çağın dinamiklerine göre metne yaklaşır; bu dinamiklerin belirlediği sınırların içinde beklentileri ne kadar karşılanırsa o derecede estetik deneyime sahip olur. Jauss, bununla birlikte, çağın egemen anlayışına uymayan bir sanat eserinin, onunla karşılaşan okur üzerindeki tesirinden de söz eder: “Şöyle ki, yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur.”⁸ Öyleyse diyebiliriz ki Jauss burada geleneğin dönüşüm anlarına –bizim de daha evvel sözünü ettiğimiz kırılma noktalarına– işaret etmektedir. Okurun görece *farklı* bir metinle karşılaşması, yeni beklentileri doğurur ve bu metnin ardılları da yeni beklentileri karşılamak üzere ortaya çıkar – gelenek değişir. Bu durumda yeni formlar, yeni bir dil anlayışı ve yeni stratejiler üretilmek zorundadır. Ayrıca, burada dikkat çeken bir durum daha vardır: Jauss'un temas ettiği –okurun, beklentisi karşılanmadığında yaşadığı– hayal kırıklığı hâli, aslında metnin estetik değerini de tayin edebilir.

Jauss'un tarihe tek boyutlu yaklaşımının, tarihsel dönemlerin iç içe/geçişken yapısına aykırı olduğunu ve onun belirlediği temel ve aslında *biricik* ölçütün bir metne edebî değer yüklemeye yetmeyeceğini düşünsek de, bahsi geçen gelenek değişiminin çalışmamızın odağında yer alan aykırılığa denk düştüğüne inanmaktayız. Nitekim her edebî dönemi öncüler ve takipçiler üzerinden yorumlamaya devam ettiğimiz gibi, aykırı isimleri de egemen anlayışın *karşısında* ama yine de bir şekilde onun *içinde* değerlendirmekteyiz. Bir anti-tez, ancak tezle birlikte var olabilir; bir yolu aykırı yapan, doğrusal akan bir yatağın bulunmasıdır.

Gürsel Aytaç, beklenti ufkunun zevk alma, yeni şeyler öğrenme ve duygu ve düşünceleri pekiştirme bileşenlerinden oluştuğunu söyler.⁹ Jauss ise beklentileri iki kategoride değerlendirir: düşünsel beklenti ve estetik beklenti. Edebî eseri

⁷ Aktaran: Tevfik Ekiz, “Alımlama estetiği mi metinlerarasılık mı?”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 47(2), 2007, s. 122.

⁸ Moran, **a.g.e.**, s. 247.

⁹ Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Say Yayınları, 2003, s. 150.

anlamlandırmaya yönelik beklentiler (ve duygusal tepkiler) ilk kategoriye, onun değerine ilişkin beklentiler ikinci kategoriye oluşturur.¹⁰ Bu durumda, estetik beklenti, içeriğe, konuya, karakterlerin niteliklerine, kurgusal özelliklere dair beklentileri kapsar; düşünsel beklenti ise okurun empati duygusuna dayanır, yani metindeki kişilerle ya da olaylara kurduğu bağa ilişkin bir beklentidir.¹¹ Bir edebî eserin tek bir anlamı değil, okurun beklentilerine ve edebî eserin üretildiği çağa göre değişen anlamları vardır. Fakat burada hesaba katılması gereken bir şey daha var ki, o da içinde bulunulan çağda her okurun beklenti ufku aynı niteliklere dayanmak zorunda olup olmadığıdır. Okurlar aynı dönemin ve toplumun bireyleri diye, beklentileri illaki benzer mi olmalıdır? Jauss'un bu dinamiği ıskaladığı düşünülebilir; nihayetinde okur sayısı arttıkça ufuk çeşitliliği de artar.

“Jauss'un kuramına getirilen bir diğer eleştiri ise yazılı bir edebiyata sahip olmayan ulusların okurları için bu görüşün uygulanabilirliğidir. Nihayetinde Jauss için temel odak noktası, alımlamanın tarihsel bağlamını ve okurun beklentilerini belirleyen unsurları vurgulayarak okur merkezli bir kuramın ilkelerini oluşturmaktır. Ancak okurların etkileşim dizgesi veya edebî, kültürel ve toplumsal beklentiler dizgesi olarak tanımlanan beklenti ufku; zayıf bir hafızaya sahip kültürlerde veya arşiv geleneğinin olmadığı toplumlarda anlamını yitirebilir.”¹²

Terry Eagleton, kuram çalışmaları için birincil kaynak niteliğindeki eseri *Edebiyat Kuramı*'nda, Amerikalı yorum bilimci E. D. Hirsch Jr.'ın, Husserl'ın fenomenolojisinin kaynağından büyüyen fikirlerini aktarır. Bu satırlarda görüleceği üzere, Hirsch, bir edebî eserin taşıdığı anlamın, yazma eylemi gerçekleştiği sırada yazarın kastettiği anlamla özdeş olmasının, bu edebî eserin tek bir mümkün yorumu olmasını gerektirmediğini söyler. Var olan özdeşlik, okurun, her zaman ve her koşulda yazarın niyetine ulaşacağı anlamına da gelmez çünkü yazar çoktan ölmüş olabilir yahut kendi niyetinin ne olduğunu çoktan unutmuş olabilir. Bu durumda diyebiliriz ki, evet, pek çok kere yazarın niyetine erişmemiz mümkündür fakat *doğru* yorumda

¹⁰ H. R. Jauss, **Literary History as a Challenge to Literary Theory**, Çev. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, s. 168.

¹¹ Aktaran: Seda Alabulut, “Alımlama estetiği”, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, 2017, s. 76.

¹² Seda Alabulut, “Okur Merkezli Kuramlarda Bir Varış Noktası Olan Okurun İmkân ve Sınırlılıkları”, **TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, Y:12, S: 37, 2024, s. 86.

bulduğumuz bilgisine ulaşmamız mümkün değildir. Hirsch, ayrıca, metnin anlamının kamulaştırılmasının, okurların ortak mülkü hâline getirilmesinin karşısındadır. O, anlamın her zaman tarihsel olduğunu savunan ve tam bir göreceliğe kapı açan düşünürlere –göreci yozlaşmaya engel olmak için– cevaben anlamın değişmez olduğunu savunur.¹³ Şöyle özetleyebiliriz: Hirsch’e göre bir edebî eser 1970’te ya da 2000’de okunduğunda, Doğu’da ya da Batı’da okunduğunda, savaş ortamında ya da barış ortamında okunduğunda anlamı aynıdır. Hirsch’in bu noktada yazarın niyetini ön plana çıkarırken dili ve dilin, değişmez bazı kodlarıyla birlikte toplumsal bir mesele olduğunu ihmal ettiğini söylemek mümkündür, ki daha sonra yaptığı anlam ve imlem ayrımıyla bu konuya değinecektir.

Okurun, metinle katıksız bir ilişki kurması mümkün müdür? Hans-Georg Gadamer’e göre, “bir edebiyat eserinin anlamı hiçbir zaman yazarının niyetleriyle tüketilemez; eser bir kültürel veya tarihsel bağlamdan öbürüne geçtikçe ondan, yazarının veya yazıldığı döneminde yaşamış olan okurun düşünmediği yeni anlamlar çıkarılabilir”.¹⁴ Gadamer, her anlamının bir *ön-anlama* gerektirdiğini söyler. Okurun ön-anlamalarını, yani bir anlamda metne karşı ön yargısını, tehlikeli bulmaz çünkü bu ön-anlamlar da okurun içinde bulunduğu bir kültürel halkaya ve geleneğe aittir. Okur, metinle katıksız bir ilişki kurmaya çabalasa da, nesnesine ön yargılarıyla yaklaşacaktır ve bu, anlamın algılanması ve şekillendirilmesi noktasında hiç de yanlış değildir. Gadamer’in yaklaşımında ön yargı kavramı dille ilişkilidir ve bu dil ve anlam arasındaki ilişki –bizim tezimize göre– deneysel edebiyatın da temel basamağını oluşturur. Bir metni deneysel olarak algılayan okur, önce yazarın dil tavrından ve metnin biçimsel yeniliklerinden –özellikle görsel unsurlarından– bahsetmektedir. Çünkü okurun dünyayı algılayışı da, metni algılayışı da evvela dil ve görünüm üzerinden gerçekleşmektedir ve sahip olduğumuz en büyük ön yargının da dile ait olduğu iddia edilebilir.

Gadamer’in metin ve okur arasındaki etkileşimi derinlemesine incelediği, aynı zamanda hermeneutik felsefesinin yapıtaşlarından biri olan *Hakikat ve Yöntem*

¹³ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, 5. Basım, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, ss. 90-92.

¹⁴ A.e., s. 92.

(*Wahrheit und Methode*) adlı eserinin temalarından biri, *deneyim ufku* (*Erfahrungshorizont*) kavramıdır. Jauss tarafından da kullanılan bu kavram, bir kişinin düşünce, algı ve anlayış biçimlerinin; geçmiş deneyimlerinin, kültürel bağlamlarının ve tarihsel arka planlarının oluşturduğu bir ufuk olarak tanımlanır. Gadamer'e göre, her bireyin kendi deneyim ufku vardır ve bu ufuk, bir metni veya durumu anlama şeklimizi etkiler. Bir metinle etkileşimde bulunurken, hem metnin kendi ufku (yani yazıldığı dönemin bağlamı) hem de okurun deneyim ufku arasında bir diyalog gerçekleşir. Bu süreç, anlamın dinamik bir şekilde ortaya çıkmasına yol açar. Gadamer, bu kavramı kullanarak anlayışın statik değil, sürekli gelişen bir süreç olduğunu vurgular. Yani, okur, metni okurken kendi deneyimlerini göz önünde bulundurur, ancak aynı zamanda metin okurun anlayışını zorlayabilir ya da genişletebilir. Bu nedenle, her okuma yeni bir anlam yaratma potansiyeline sahiptir; okur ve metin arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Bu da hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derinlemesine bir öğrenmeyi sağlar.

Gadamer'den daha da ileri adımlayarak, edebiyat tarihinin, zamanla bir tür alımlama tarihine dönüşeceğini söyleyen Jauss ise şu cümlelerle tanımlar deneyim ufkunu:

“Edebiyat yapıtının tarihsel yaşamı, okuyucunun etkin katılımı olmaksızın düşünülemez. Çünkü, ancak onun katılımı ile yapıt, bir sürekliliğin değişen deneyim ufku içine girer; bu süreklilik içinde yapıtın basit alımlanması kritik bir alımlamaya, edilgin alımlama etkin bir alımlamaya, bilinen estetik kurallar yeni kurallara dönüşür ve bunları aşan bir üretim gerçekleşir.”¹⁵

Öyleyse kabaca iki tür ufkun varlığından söz edebiliriz: 1) Okurun deneyim ufku; geçmişteki bireysel deneyimlerini, aldığı eğitimi, kültürel birikimini ve yaşadığı çağın tarihsel bağlamını içerir. Yaşamı boyunca edindiği bilgiler, değerler ve bakış açıları, okurun bir metni nasıl algılayıp yorumlayacağını, ona ne kadar ve ne şekillerde katılım sağlayabileceğini belirler. 2) Metnin deneyim ufku; metnin yazıldığı tarihsel,

¹⁵ Aktaran: İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s. 123.

kültürel ve toplumsal bağlamı kapsayan büyük bir çatıdır. Metnin anlamı yazarın amacına, kullandığı dile ve metni yazdığı dönemin koşullarına göre değişir.

Eser ve okur arasındaki etkileşim ise iki kategoride değerlendirilebilir: Bu kategorilerden ilki olan *estetik kapsam*, eserin estetik/edebî değerine ilişkin değerlendirmeleri; ikinci kategori olan *tarihsel kapsam* ise eseri değerlendirenlerin görüşlerinin sonraki okurları etkilemesi meselesini içerir.¹⁶ Bu bağlamda, hesaba katılması gereken bir durum daha vardır: Her okurun alımlama biçimi farklı olabilir fakat bu çeşitlilikte dahi muhakkak okurdan okura bir aktarım söz konusudur.

E. H. Gombrich'in edebiyata değil ama özellikle resim, heykel ve mimari gibi sanatlara odaklandığı *The Story of Art (Sanatın Öyküsü)* başlıklı çalışmasında, sanat eseri karşısındaki insan tepkilerinden bahsettiği kısım pekâlâ deneyim ufkuyla birlikte okunabilir. Gombrich'e göre, her alımlayıcı farklı tarzda eserden etkilenebilir; kimi evini anımsattığı için manzara resimlerini, kimi bir dostunu anımsattığı için portreyi sevebilir. Bu anımsamalar, sanat eserinden zevk almaya katkı sunduğu sürece herhangi bir sorun oluşturmazlar; fakat olur da bir anımsama ön yargıya dönüşürse, o zaman bunun sebebinin üzerine gidilmelidir çünkü söz konusu engeller aynı zamanda sanat eseriyle kurulan bağın temelinde yatan nedenler olduğu anlamına gelir.¹⁷

Tam bu noktada, deneyim kavramının Walter Benjamin felsefesindeki kuramsal dayanaklarına başvurmakta fayda vardır. *Deneyimi yaşantıdan ayıran* Benjamin'e göre, “anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle karışmış verilerden”¹⁸ oluşur *deneyim*. Öyleyse diyebiliriz ki deneyim, yaşantıdan bilinç düzeyinde ayrılır ve tekil öğelerin ayrı ayrı bulunduğu değil, iç içe geçerek bütün oluşturduğu bir yapıya sahiptir. Bütünü oluşturan öğeler (veriler) değiştikçe, bütün de değişecektir. Benjamin, ayrıca, bilinçten ve bilinç dışından bahsederken, bu iki kavramın karşılığını önce toplumda arar; bireysel bilincin ve bilinç dışının, kolektif bilince ve bilinç dışına bağlı olarak şekillendiğini düşünür – tıpkı beklenti ufku ve

¹⁶ Metin Toprak, *Hermeneutik ve Edebiyat*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2003, s. 78-79.

¹⁷ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 16. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 15.

¹⁸ Walter Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul, Metis Yayınları, 1993, s. 117-118.

deneyim ufku kavramlarını açıklarken bahsettiğimiz insan-toplum ilişkisinde olduğu gibi.

Benjamin'in, deneyimi bir "gelenek işi"¹⁹ olarak görmesi dikkate değerdir. Hikâye, roman gibi edebî türlerin devamlılığı aktararak gerçekleşiyorsa, bu durumda aktarılan *şey*, doğrudan *gelenektir*. Öyleyse, Benjamin'in fikir dünyasına göre, deneysel bir metin geleneğe karşı duruşuyla deneyseldir. Peki, bu aktarma eylemi sırasında eserin orijinalliğinin ne dereceye kadar söz konusu olduğunu söyleyebiliriz? Aktarılan nesne, her hâlükârda belirli değişikliklere uğramaktadır; bu değişikliklerin kimisi bilinçlidir ve bu durumda çağın ve yeni okur kitlesinin belirleyici rolü vardır – bu noktada yine beklenti ufkuna temas ediyoruz. Benjamin de eserin yeniden üretiminde farklı üretim biçimlerinin etkili olduğunu söyler ama teknik aracılığıyla gerçekleştirilen yeniden üretimin bir kaygı taşıdığını ekler: kitlelere ulaşma kaygısı. Benjamin'e göre, bir eser, teknik yolla yeniden üretildiğinde her şeyden evvel üretildiği döneme ve kendine özgü atmosferini yitirir; nihayetinde, yeniden üretilmiş olan, geleneğin dışında kalacaktır, bu da bir anlamda deneyimin dışında kalmak demektir. Sergilenme ve daha geniş bir topluluğa ulaşma kaygısı, aynı zamanda bir değer ölçütü hâline gelir – sanatsal nitelik geri planda kalır. Sanat eseri biricikliğiyle değil, taklit edilebilirliğiyle öne çıkar; kalıcılık değil, geçicilik söz konusudur artık. Tüm bunların, Benjamin'de bir hayal kırıklığı yarattığı açıktır, o en çok sanat eserlerinin *buradalıkları* ve *biricikliklerinin* yitirildiğini düşünmektedir.²⁰ Benjamin'in izleyen kitle için yorumlarını, okuyan kitleye uyarlamamız mümkündür. Nitekim 19. ve 20. yüzyılı kıyaslarken, izleyicinin eserin içine girme çabasının kalmadığını, eserden beklentinin *izleyiciyi oyalaması* yönünde olduğunu söyler Benjamin. Tüketim kültürünün sanat eserini metalaştırdığını ve popüler edebiyat eserlerinin genel niteliklerini göz önüne alarak, aynı değişimin edebî esere yaklaşımda da gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Bu bahsi sonlandırmadan evvel, sanat eserinin hem alımlanmasında hem de sergilenmesinde –yani konumuz itibarıyla karşılıklı iki cephede de– başat rol oynayan

¹⁹ A.e., s. 117.

²⁰ Bkz. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.

etmenlerden biri olan *beğeniden* söz etmek ve onu beklenti ufku ve deneyim ufku şemalarıyla birlikte yorumlamak yerinde olacaktır. Bunun için Gadamer'in, Jauss'un ve Benjamin'in görüşlerinin yanına, José Ortega y Gasset'nin "Sanatın İnsansızlaştırılması" ("*La deshumanización del arte*") adlı denemesinde ortaya koyduğu tespitleri ekleyeceğiz. Yayın yılı 1925 olan ve *El Sol* gazetesinde 1 Ocak 1924'ten itibaren kaleme aldığı denemelerin bir araya gelmesiyle oluşan "Sanatın İnsansızlaştırılması", 20. yüzyıl *yeni sanatını* 19. yüzyıl sanatıyla, dolayısıyla iki yüzyılın sanata yön veren dinamiklerini de birlikte değerlendiren oldukça önemli bir metindir. Gasset, bu metinde, modern sanatın, özellikle de avangard sanatın, 19. yüzyılın insan merkezli, duygusal ve gerçekçi estetiğinden nasıl uzaklaştığını tartışır. "İnsansızlaştırma" kavramıyla, sanatın artık bireysel insan deneyimini veya toplumsal meseleleri yansıtmak yerine daha soyut, biçimsel ve kendine referanslı hâle geldiğini öne sürer. Modern sanatın bir nevi azınlık sanatı, yani geniş kitleler tarafından anlaşılmayan ve beğenilmeyen, yalnızca dar bir entelektüel çevre tarafından takdir edilen bir sanat biçimi olduğunu; klasik sanatın empati uyandıran, insan deneyimiyle doğrudan ilişki kuran yapısına karşılık, modern sanatın estetik mesafeyi vurguladığını iddia eder. Bu yönüyle, modern sanatın biçimsel yeniliklerini ve deneysel doğasını savunan güçlü bir metindir "Sanatın İnsansızlaştırılması".²¹

Sanatçının, insani duyguları dışı vuran kişi olması bakımından, sanatın bir oyun olmadığını düşünür Gasset.²² Bu görüşü, önceki çağın insanı ve ona ait her şeyi merkezine alan egemen sanat anlayışıyla uyumludur. Diğer yandan, kendi çağından önceki çağın sanatına baktığında, geri dönmenin imkânsız olduğunun da farkındadır. Kendi çağında sanata yön veren bambaşka dinamikler vardır. Örneğin ideolojik içerikli yayımlara talep arttığı için roman satışları azalmıştır; Gasset bu veriden yola çıkarak, bahsi geçen türün yaşadığı krizin arka planını araştırır ve romanın, şayet kalıcı olmak istiyorsa, kendisini konuca yinelemeyi bırakıp bu konu çeşitliliğinde yaşanan tıkanmanın boşluğunu başka öğelerle doldurması gerektiğini söyler.²³

²¹ José Ortega y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, 3. Basım, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2017.

²² A.e., s. 9.

²³ A.e., s. 13. Gasset'nin iki ayrı denemesinden oluşan bu kitabın "Roman Üstüne Düşünceler" bölümünde yazarın bu tür hakkındaki detaylı izlenimlerine ulaşmak mümkündür.

Gasset kendi çağının sanatını yorumlarken işin içine *beğeni* ögesi girer ve bu ögenin doğduğu kaynak, yüksek/seçkin zümreler veya belirli aydın grupları değil, hepsinden evvel elbette ki okurdur. Beklenti ve deneyim ufku kavramlarından bahsederken, çağın dinamiklerinin okur kitlesi üzerindeki etkisinden ve okurun da sanat eserinin yaratımındaki rolünden söz etmiştik. Geleneksel anlayışa aykırı bir sanat eserinin alınılmasının ve kabul görmesinin zaman alacağına da aynı bağlamda değinmiştik. Gasset bu hususta daha öznel bir perspektifi de işin içine katarak yol alır: *beğeni*.

Gasset, “Diyeceksiniz ki her biçem yeni doğduğunda bir karantina aşamasından geçirilir,” diyerek, birçok düşünür gibi, sanat eserinin çağın izleyici/okur kitlesi tarafından kabulünün zaman aldığını hatırlatarak söze başlar.²⁴ Ama devamındaki tespitleri ilginçtir:

“Öyle ama, yeni sanatın halk tarafından beğenilmeyişi olayının bambaşka bir çehresi var. Halka malolmayan şey ile halkın beğenmediği şey arasında ayırım yapmak gerekir. Yenilik getiren biçem halka maloluncaya değin bir süre geçer; halka malolmuş değildir, ama beğenilmiyor da denemez. (...) Romantizm halkın tam anlamıyla benimsediği bir biçem oldu. Demokrasinin ilk çocuğuydu, kitleler de onu alabildiğine şımarttılar.

Oysa yeni sanat, kitleleri karşısına almış durumda ve hep öyle kalacak. Özü gereği halkın beğenisini kazanamıyor, dahası: Halkın beğenisine karşıt. Ürettiği bir yapıt halkta hemen kendiliğinden tuhaf bir toplumsal etkiye yol açıyor. İkiye bölüyor halkı: Bir yanda kesin azınlıkta kalan ufacık bir yandaş topluluğu; ötede sayısız karşıtlar çoğunluğu. (Ne idüğü belirsiz züppe türünü bir yana bırakalım). Dolayısıyla, sanat yapıtı, iki karşıt gruba ayıran, kalabalığın biçimsiz kitlesini iki değişik ve kesin insan sınıfına bölüp seçen bir toplumsal güç işlevi görüyor.”²⁵

Sanat eseri karşısında iki gruptan birine dâhil olmamak neredeyse mümkün değildir. Deneyimlerimiz, beklentilerimiz ve estetik algımız bizi elbette bir gruba yöneltecektir. Bu ikilikte bir standart ya da sabitlik yoktur üstelik. Gasset, yeni sanat söz konusu olduğunda ayırımın kişisel beğeni farklarından daha derin bir düzlemde gerçekleştiğini söyler. Sorun, genç eserlerin beğenilmemesi, halkın ilgisini çekmemesi ya da hoşuna gitmemesi değildir; Gasset’ye göre, sorun eserin anlaşılıp

²⁴ A.e., s. 20.

²⁵ A.e., s. 20.

anlaşılmamasından doğmaktadır – ki o, kitlenin yeni sanatı anlamadığını savunur. Bu durumda iki grubu beğenenler ve beğenmeyenler değil, anlayanlar ve anlamayanlar oluşturur.²⁶ Gasset'ye göre, bu ayrımın sebebi yeni sanatın “sanatsal bir sanat” olmasıdır.²⁷ Yeni sanatın gruplarında sanatçı olanlar bir tarafta, sanatçı olmayanlar diğer taraftadır.

Modern sanat, ironiye yaslanarak, kendi ciddiyetini dahi sorgulayan bir tavır geliştirmiştir. Sanatçı, seyirciyi duygusal olarak sarsmak yerine ona biçimsel oyunlar aracılığıyla mesafeli bir haz sunar. Sanatın temel amacı doğrudan bir şeyi temsil etmek değildir artık, kendi biçimsel yapısını sunmaktır. Sanat eserleri bir araç olmaktan çıkıp, kendi başlarına var olan estetik nesnelere dönüşürler. Modern sanatın insanın duygusal, ahlaki veya biyografik meselelerinden uzaklaşıp saf biçimsel olana yönelmesi, deneysel sanat anlayışlarının da bugüne kadar gelen soyut ve biçim odaklı damarını dolaylı olarak tarif eder. Gasset, sanatın artık bir şeyi anlatmak zorunda olmadığını ilan edilmesinden bahsederken kübizm, fütürizm, soyut resim gibi akımlarda görülen şeyin tam da bu olduğunu örnekler. Kendi konumuz açısından baktığımızda, deneysel sanatın derdinin burada ve böylece bitmediğini söyleyebiliriz – deneyselin meselesi yalnızca insan figürünü yok etmek ya da soyut biçimlere yönelmek değil, sanatın işleyiş biçimini bozmaktır. Deneysel sanat, bu biçimsel arayışı daha radikal bir yere taşıyarak sanatı bizzat kendi varlık koşullarını sorgulayan bir şeye dönüştürür.

Gasset, *yeni* sanatın, herkese değil de özel yeteneği bulunan bir azınlığa yönelik olmasının kitlelerde öfke uyandırdığından bahseder.²⁸ Tabiatı dolayısıyla insan, bir sanat yapıtından hoşlanmasa dahi, onu anlamışsa, kendini ondan üstün görür; fakat onu anlamazsa, eseri küçümseme eğilimi gösterir ki üstünlüğünü koruyabilsin.

Gasset'nin en tartışmalı fikirlerinden biri, modern sanatın elitist doğasını neredeyse bir gereklilik olarak savunmasıdır. Onun görüşlerini bir adım ileriye taşırsak, bir sanat eserinin ne kadar deneysel olursa o kadar az insan tarafından anlaşılacağı ve dolayısıyla da bu az anlaşılabilirliğin aslında eserin gerçek değeriyle doğru

²⁶ A.e., s. 21.

²⁷ A.e., s. 26.

²⁸ A.e., s. 21.

orantılı olduğu sonucuna varırız. Elbette deneysel sanatın anlaşılmazlıkla *oynayan* bir tarafı vardır, ancak iki yol arasında önemli bir ayrım bulunur: Gasset, anlaşılmazlığı estetik mesafenin doğal bir sonucu olarak görür – yani sanatın, doğası gereği, azınlığa hitap etmeye mahkûm olduğunu söyler. Deneysel sanat/yazın ise anlaşılmazlığı bir strateji olarak kullanır – yani yalnızca kimin anlayacağına değil, okurla/izleyiciyle kurulan ilişki biçimine doğrudan müdahale eder. Örneğin Samuel Beckett’in oyunlarını düşünelim: Anlaşılmazlık, biçimsel bir sonuç değil, doğrudan bir politik jesttir. Gasset’nin metninde modern sanat, anlamla oynuyor, biçimsel sınırları aşıyor, nesneyi saf bir estetik mesele olarak ele alıyor – sanat eserinin odağındaki insani duyguları ya da deneyimleri rafa kaldırıyordu. Deneysel sanat ise adı üstünde bir deneydir; onun amacı hem oyunu kurmak hem oyunun kendisini bozmaktır. Bu amaç, sanat eserinin biçimsel olarak farklı görünmesi sonucunun yanında onu okuru rahatsız eden, bir şeylere maruz bırakılan bir nesneye dönüştürür. Öyleyse deneysel sanat, steril bir estetik oyun olmaktan çok, insan deneyiminin en karanlık ve belirsiz noktalarına yeniden dokunan bir oyundur aslında. İlginç olan şudur ki, bugünden bakınca deneysel sanatın aslında bir tür *yeniden insanlaştırma* hareketi olduğunu söyleyebiliriz. Ama bu insanlaştırma, artık duyusal ya da duygusal anlatılarla değil, bozulmuş, dağılmış, fragmanlaşmış deneyimlerle işlemektedir.

Gasset’nin metninde şöyle bir diyalog geçer: “Şairin her zaman için istediği şey, insan olmaktı. ‘Ne yani, gençler bunu beğenmiyor mu?’ diye soruyor, bastırılmış bir küçümsemeyle, artık genç olmayan birisi. İstedikleri ne öyleyse? Ne olsun şair, kuş mu, dinozor mu, onikigen prizma mı?”²⁹ Diyebiliriz ki deneysel sanat, o onikigen prizmanın peşindedir.

Beğenin alımlayan tepkilerindeki rolünü tartışmanın en zor yanı, beğeniye doğrudan etkileyen ölçütlerin çeşitliliğidir. Öyle ki bir sanat eserinin karşısındaki tepkilerimizi, beklenti ve deneyim ufuklarımızın yanında, daha birçok etken belirler. Yaşımız, maddi durumumuz, yetiştirme koşullarımız, yaşam felsefemiz, tabi olduğumuz toplumsal sınıflar, sosyal çevremiz vb. etkenler, bir sanat eserinden aldığımız hazda yahut sevdiğimiz/tercih ettiğimiz belli başlı tarzların oluşmasında muhakkak etkilidir.

²⁹ A.e., s. 39.

Beğeni, deneysel ürünlerin alımlanması, kabul görmesi yahut görmemesi noktasında da temel dinamiklerden biridir. Gasset'nin fikirlerinin yanına Larry Shiner'ın, *Sanatın İcadı – Bir Kültür Teorisi (The Invention of Art: A Cultural History)* başlıklı çalışmasında ileri sürdüğü tezleri ekleyebiliriz. Beğeni kavramını tarihsel olarak değişen ve toplumsal sınıflarla yakından ilişkili bir olgu olarak ele alır Shiner. Sanat ve zanaat birbirinden ayrılmadan evvel, 17. yüzyılda, örneğin resim ya da heykeli, yalnızca resim ve heykel olarak değerlendiren insanların sayısının çok az olduğunu, bu tipte alımlayıcıların bir seçkinler sınıfı olarak görülebileceğini söyler. Hatta bir *uzmanlar kümesinin* vücuda geldiği İtalya'da dahi 18. yüzyıla dek böyle bir yaklaşımın bulunmadığını ekler.³⁰ Sanat eseri karşısında genellikle duygusal tepki üzerinde duruluyordu ve eserle alımlayıcı arasındaki etkileşim de duygular odağında değerlendiriliyordu. Bu durumda beğeni, daha çok, pratik ve kolektif bir meseleydi.

“(…) Buraya kadar belki de sanatın en önemli boyutunu oluşturan bir şeye hiç değinmedim: Duygu. Sanattan bir ‘kavramlar, pratikler ve kurumlar sistemi’ olarak söz ettiğiniz zaman insanların edebiyat, müzik, dans, tiyatro, film, resim, heykel ve mimarlık dolayısıyla yaşadıkları güçlü duyguların hakkını pek veremezsiniz. Sanat sadece bir kavramlar ve kurumlar kümesi değil, aynı zamanda insanların inandıkları bir şey, bir huzur kaynağı ve bir sevgi nesnesidir.”³¹

Shiner'ın *inanç* ve *sevgi* üzerinde durması dikkate değerdir. Bilindiği üzere, estetik disiplininin gelişmesiyle birlikte beğeni de kendi içinde kategorilere ayrılmış, özellikle Kant, Burke, Hume gibi düşünürlerin fikirleri beğenin rolü üzerinde etkili olmuştur. Beğeni bireysel ve öznel bir yargı olarak tanımlanmaya başlansa da, onun evrensel geçerliliğe sahip olması gerektiği düşüncesi de varlığını korumuştur. Yani, sanatın gerçekten güzel olup olmadığı konusunda *eğitilmiş* bireylerin *ortak* bir beğeni geliştirdiği ihtimali göz önünde bulundurulmuştur, diyebiliriz.

Shiner, bahsi geçen çalışmasında, beğeniden estetiğe uzanan yolu da inceler. Dolayısıyla, sanat karşısında gösterilen geleneksel tepkilerde gözlenen bölünmeyi irdeler. Shiner'a göre, beğeni ile estetik arasındaki can alıcı fark, beğenin her zaman

³⁰ Larry Shiner, *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi*, 6. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 116.

³¹ A.e., s. 28.

için iflah olmaz biçimde toplumsal bir kavram olagelmesi, en az doğanın ya da sanatın güzelliği/anlamıyla olduğu kadar, yeme-içmeyle, giyim-kuşamla, hâl-tavırla da alakalı olmasıdır.³²

Shiner, 18. yüzyıl sonları Almanya'sında Fichte, Goethe ve Schiller'in aşırı duygusallığın ucuz korku romanlarının gördüğü beğeniden yakındığını, okurların hangi kitapları okuyacakları konusunda yönlendirildiğini, hatta bazen kitapları nasıl okumaları gerektiği konusunda bilgilendirildiğini söyler. Benzer şekilde, halk, yeni sanat müzelerinde nasıl hareket etmesi gerektiği konusunda eğitiliyordu. Adam Smith ve David Hume gibi yazarlar, sanatın birincil amacının eğitim değil, zevk olduğunu vurguluyordu. Böylece sanatın ahlaki işlevi dolaylı bir konuma yerleştirildi. Bu dönemde beğeni kavramının doğuştan gelen bir standardı olup olmadığı da tartışıldı. İnsanlar, güzel sanatları nasıl değerlendireceklerini mademki sonradan öğreniyordu, öyleyse beğeni eğitim gerektiren toplumsal bir meseleydi.³³

Zamanla beğeni kavramı da çeşitlenir, daha *ince* zevklere hitap etmeye başlar; bir anlamda kaba zevklerden ayrılır, farklı bir hassasiyet, bazı özel nitelikler gerektirir. Bu durumda, herkeste bulunmayacak türden bir duyarlığa dönüşür. Böylece estetiğin temelleri atılır. İncelmiş zevk, entelektüellikle ilişkilendirilir; “güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alı[r]”.³⁴

Görünen o ki, beğeni tercih olmaktan çıkmış, incelmıştır. Zevk ise araç olmaktan çıkmış, amaç hâline gelmiştir. Bununla birlikte entelektüel bir nitelik de kazanmıştır. Eski sistemde beğeni daha çok, çıkarla ilişkiliyken, güzel sanatlarda sanat eseri karşısındaki en ideal tepki tarafsızlık olmuştur. Estetik, hem “sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki” estetik hem de “duyguyla aklı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi” anlamındaki estetik artık.³⁵ Gasset'nin en tartışmalı fikirlerinden birinin, modern sanatın elitist doğasını

³² A.e., s. 193.

³³ A.e., ss. 196-199.

³⁴ A.e., s. 204.

³⁵ A.e., s. 211.

neredeyse bir gereklilik olarak savunması olduğundan bahsetmiştik. Onun görüşlerini Shiner'dan alıntıladıklarımızla birleştirdiğimizde ortaya şu sonuç çıkmaktadır:

Sanatın tarihsel dönüşümü ve beğeni kavramının evrimi, modern ve deneysel sanat anlayışları açısından önemli bir ayrım çizgisini ortaya koyar. Shiner'ın sanatı tarihsel ve toplumsal bağlam içinde ele alması, beğenin de zamanla nasıl değiştiğini gözler önüne sererken, Gasset'nin elitist sanat anlayışı ise bu dönüşümde belirli bir kitleye hitap eden sanat anlayışının savunusunu yapar. Ancak deneysel sanat, yalnızca sanatı biçimsel olarak yenilemeyi değil, sanatın işleyiş mekanizmalarına da müdahale etmeyi amaçlar. Bu anlamda, Shiner'ın sanatın işlevine ve beğeni kavramına dair yaptığı ayrımları, deneysel edebiyatın okurla kurduğu ilişkide yeniden değerlendirmek gerekir.

Deneysel sanat, Gasset'nin tarif ettiği modern sanat gibi yalnızca soyut bir biçimsel oyun ya da entelektüel bir tatmin alanı sunmaz. Tam aksine, sanatın okur üzerindeki etkisini ve ona ulaşma biçimlerini değiştirmeyi hedefler. Beğeni kavramı tarihsel olarak seçkinci bir yönelim kazanmış olsa da, deneysel sanatın amacı bu seçkinciliğin dışında kalmak değil, onu kırmak ve yeniden tanımlamaktır. Yani mesele yalnızca kimlerin sanatı anlayabileceği değil, sanatın ne şekilde deneyimleneceği ve nasıl bir etkileşim ağı yaratacağıdır.

Öyleyse diyebiliriz ki, beğeni kavramı tarih içinde toplumsal ve kültürel dönüşümlere uğramış, estetik anlayışın belirleyicisi hâline gelmiştir. Ancak deneysel sanat, bu estetik normları ve beğeni ölçütlerini sorgulayarak, sanatın yalnızca duygusal ya da entelektüel bir alan olmadığını, aynı zamanda politik ve yapısal bir müdahale biçimi olarak da görülebileceğini işaret eder. Bu bağlamda, Shiner'ın beğenin toplumsal doğasına dair görüşleri, deneysel sanatın kışkırtıcı ve bozucu gücüyle birleşerek, sanatı yalnızca elit bir kesimin anlayabileceği bir alan olmaktan çıkarır ve onu deneyimin, karşılaşmanın, hatta rahatsız etmenin bir aracına dönüştürür.

E. H. Gombrich, İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir zaman sonra yazdığı *The Story of Art (Sanatın Öyküsü)* başlıklı kitabının son bölümüne “Sonu Olmayan Öykü” adını vermiş ve bu bölümde modernizmin zaferinin altını çizmiştir. Kitabın daha sonraki yıllarda yapılan baskılarında ise yeni bir başlık açıldığı ve postmodernizmden

bahsedildiği görülür. Gombrich'in de işaret ettiği gibi, modern ve çağdaş sanattaki çeşitliliğin etkisi, geleneklerin çözülmesi ve sanatçının bireysel seçimlerinin öne çıkmasıyla, 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan deneysel yaklaşım, 20. yüzyıla gelindiğinde neredeyse sonsuz bir ifade özgürlüğüne dönüşür. Bu noktada artık belirli bir üslup ya da ortak bir yönelimden söz etmek zordur. Biz bu bahsi sonlandırırken, “Sonu Olmayan Öykü” başlığının altında sanatın moda hâline gelmesi meselesini örneklerle açan Gombrich'in, dünyadaki bu *yeni* durumu anlattığı maddelerden birine değineceğiz.

Gombrich, oldukça ilginç bir noktayı işaret eder; örneğin soyut resim alanındaki başarılı bir işi dikkate almama eğiliminde olabileceğimizi ve onu *perdelik kumaş deseni* diye tanımlayabileceğimizi söyler. “Fakat bu soyut deneyimin etkisiyle, perde kumaşlarının ne kadar zengin ve çeşitli desenlere kavuştuğunu da unutmamamız gerekir.”³⁶

Modernizm nasıl hep yeninin peşindeyse, bu hızlı akışta sanat ve alımlayan arasındaki ilişkinin dinamiklerinden biri olan beğeni de aynı hızda değişti. Böylesi çok sesli bir ortamda, Gombrich'in resim üzerinden örnek vererek bu ses çeşitliliğinin sanata fayda sağladığını vurgulaması ilgi çekicidir. Hakikaten de böyledir: Kaos, yalnızca kafa karışıklığı yaratmaz, ondan alacağı olan alanları aynı oranda besler de. Deneysel işler, onları alımlayanların dikkatini çekmese yahut sanat olarak dikkate değer görülme dahi, hem sanata hem modaya hem gündelik yaşamdaki ayrıntılara muhakkak katkı sağlar. Bu da sanat araştırmacılarına beğeninik bir doğaya sahip olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Gombrich'in son söz niyetine kurduğu cümleler de ayrıca dikkate değerdir. Tüm alanlardaki modalar gibi, sanatta da modanın zaman zaman geri geldiğini, bir kuşak önce ilgi görmemiş bir modanın bugünün alımlayıcısı ya da eleştirmeni tarafından ilgi görebileceğini, yine de sanatta beğeninik tamamen kişisel olmadığını vurgulayan Gombrich, şöyle bitirir sözlerini: “Ben hâlâ sanatta ustalığın, kişisel beğenilerimizden bağımsız olarak fark edilebileceğine inanıyorum.”³⁷

³⁶ Gombrich, *a.g.e.*, 616-617.

³⁷ *A.e.*, s. 626.

Deneysel edebiyatın sınırlarını belirlemeye çalışmak, bir anlamda sınırların kaygan doğasını ifşa etmek demektir. Bu bölümde tartıştığımız kavramlar –etki, beklenti, deneyim ve beğeni– yalnızca edebiyat kuramının soyut çerçevelerine ait değildir, aynı zamanda edebî metnin doğrudan muhatabı olan okurun zihninde ve bedeninde yankı bulan, çok katmanlı karşılaşma alanlarıdır. Deneysel metnin alımlanışı, onun yalnızca biçimsel ya da içeriksel yeniliğinden değil, aynı zamanda okurla kurduğu ilişkideki dönüştürücü potansiyelden doğar. Bu noktada, okur yalnızca anlamı katmanlarına ayıran, açan ya da genişleten değildir; kimi zaman anlamın bizzat üreticisi, hatta metnin gizli yazarı konumundadır.

Bloom'un ürettiği etkilenme endişesi kavramıyla ilişkilendirdiğimiz yazarın içsel çatışmasından, Gadamer'in ön yargı kavramı ve deneyim ufku aracılığıyla okurun anlam üretimindeki konumuna, Jauss'un altını çizdiği beklenti unsurunun estetik deneyimi dönüştürücü gücüne, Gasset'nin ve Gombrich'in modern sanat eleştirisine ve Shiner'ın tarihsel beğeni inşasına kadar uzanan bu geniş tartışma alanı, deneysel edebiyatın alımlanışındaki kırılma anlarını daha berrak görmemizi sağlamıştır. Bu kırılma, yalnızca estetik olanın sınırlarını zorlamakla kalmamakta; aynı zamanda okuru, kendi düşünsel ve duygusal konfor alanlarından çıkararak bir bilinç sıçramasına davet etmektedir. Nihayetinde, deneysel metin bir karşılaşmadır ve her karşılaşma bir iz bırakır.

Beğeni, deneyim ve beklenti gibi oldukça öznel görünen edimlerin bile tarihsel, kültürel ve sınıfsal bağlamlarla örüldüğü göz önüne alındığında, deneysel edebiyatın oyun gibi görünen tavrının arkasında aslında son derece ciddi bir estetik, etik ve politik pozisyonun bulunduğu anlaşılır; çünkü deney yapmak, özünde soru sorma eylemidir. Ve bu sorunun muhatabı yalnızca sanat ya da edebiyat değildir; aynı zamanda onu anlamaya çalışan, onda kendini ya da başkasını bulmak isteyen, bazen de tamamen kaybolmayı göze alan okurdur.

Sonu olmayan bir öykünün içinde, okurun rolü artık edilgen bir alımlayıcı olmaktan çıkmış, dinamik bir ortak yazara dönüşmüştür. Ve belki de tam bu sebeple, deneysel metinler, her defasında farklı bir anlam doğurur; her okurda başka bir iz bırakır. Sanatın öyküsünde bir son yoksa, deneysel edebiyatın da kesin ve sabit bir tanımı yoktur. Ama belki de bu tanımsızlık, onun en sahici tanımıdır; çünkü deneysel

olan, tanımın sınırından dışarı taşan, hatta o sınırın varlığını sorgulayan şeydir. Her yeni karşılaşma, okurun kendi deneyim ufkunu yeniden kurduğu bir başlangıç olur. Tam bu noktada, Gombrich'in sanatta ustalığın, kişisel beğenilerimizden bağımsız olarak fark edilebileceğine olan inancını hatırlamakta fayda vardır. Bu inanç, tüm bu karmaşık ağlar içinde hâlâ bir yön bulma çabamızı yansıtmaktadır. Deneysel edebiyatın sunduğu teklif; ustalığın yerini belirsizliğe, kesinliğin yerini ihtimale, temsilin yerini oyuna bırakması olarak yorumlanabilir. Ama tüm bunların içinde bile, metni anlamaya çalışan göz, onu karşılayan zihin, onu dönüştüren deneyim bir ustalık izi arar. Belki de o iz, sanatta sürekliliği mümkün kılan yegâne unsurdur.

1.2. Denemenin İtici Kuvvetleri – II: Yazarın Ölümüyle Doğan Okur

Alımlama kuramının terminolojisini kullanacak olursak, okur bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat eserini “somutlaştırır”. Okurun bu sürekli, aktif katılımı olmasaydı, hiçbir edebiyat eseri var olamazdı.³⁸

Bu başlığın altında, önceki başlıkta tartıştığımız meselelere bir cepheden daha bakmayı deneyeceğiz: Yazarın amacı metnin inşasında, yaratım ve yayım sürecinin ardından da algılanmasında başat role sahipse, bu durumda tüm hikâyede yazar da ayrı bir ufku temsil etmez mi? Duygusal Etki Kuramı'na göre, “okur, eserle ilişkisinde kendi varlığının değerini, yazarın yaşantısıyla kendi deneyimleri arasındaki uyum ve dengeyi bulma sürecinde keşfeder”, onun “kişisel deneyimleri ve duygusal durumu, yazarın eserdeki temaları ve duygusal derinlikleriyle birleşerek anlam kazanır”.³⁹ Konumuz odağında düşünürsek, yazarın özgünlük arayışı yahut yeni bir şey yaratma arzusu, yani deneysel edebiyatın koşulları, okur cephesinde nasıl karşılık bulmaktadır? Okur daha evvel karşılaşmadığı niteliklere sahip bir metinle yüz yüze geldiğinde,

³⁸ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 89.

³⁹ Seda Alabulut, “Okur Merkezli Kuramlarda Bir Varış Noktası Olan Okurun İmkân ve Sınırlılıkları”, **TÜRKÜL Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, Y:12, S: 37, 2024, s. 77.

kendi ufku âdeta bir *boş levha* değil midir? Bu durumda, deneysel edebiyatın varlığı ya da yokluğu, yazarın çabası kadar okurun onu alımlama biçimiyle de sorgulanabilir. Perec'in Fransızcada en çok kullanılan sesli harf olan e'yi hiç kullanmadan kaleme aldığı *La disparition* (*Kayboluş*) romanıyla karşılaşmamış bir okur düşünelim. Ve onun, Türkiye'de yazılmış ve yine e sesinin ya da başka bir sesli harfin kullanılmadığı bir romanla karşılaştığını düşünelim. Bu okurun deneyim ufku işte bu Türkçe romanla genişler ve karşılaştığı şey onun için yenidir.

Cem Akaş, yazınsal deneylere odaklandığı yazısında, deneysel olanın yeni olanla ilişkisine bakmanın gerekliliğinin altını çizer; Akaş'a göre, yeniye tanımlamak daha zordur çünkü bir öncekinden sonra yazılan her şey aslında yenidir. Bu durumda deneyselliğin bir maharet olduğunu düşünen her yazar, yazdığı her metinle deneysel olduğunu düşünebilir. Öte yandan, deneyselliğin coğrafyayla olan ilgisini de irdeler Akaş; yazarların hem bu coğrafyada yapılmış eski bir deneyi bugün deney olarak görmeyebileceğini hem de farklı bir coğrafyada yapılmış eski bir deneyi bugün tekrar ederek bu ülkenin sınırlarında yenilik yaptıklarını düşünebileceklerini belirtir.⁴⁰

Perec örneği üzerinden yazar ufkunu irdeleyelim. Daha evvel belirttiğimiz gibi deneysellik bir yöntemse, deneysel metin her şeyden evvel yönteminde, izlediği yol yordamda deneyseldir; bu durumda metin yazılmaya başlamadan evvel yalnızca bir fikirken, yazılmaya başlandığı an üzerine bina edileceği yöntemi kendisi belirler. Bu durumda Perec, “e” harfi kullanmadan yazmaya en başında karar vermiştir; metnin bir bölümüne geldiğinde metnin buna ihtiyaç duyduğunu söylemez; bu yöntemi kullanarak yazmak yazarın amacıdır, Jauss'a gönderme yaparak *ön-amaç* diyebiliriz buna. Enis Batur da bu meseleye değinir.⁴¹

Her yazarın, ilk kitabında kendi hayatını anlattığı söylenir. Yazar ya bireysel tarihinden yola çıkar ya da içinde bulunduğu toplumun kolektif belleğinden yararlanır. Ortaya koyduğu ürün ise kolektif belleği paylaşan, ama aynı zamanda alımlama eylemi

⁴⁰ Cem Akaş, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, s. 44.

⁴¹ “Deneysel yazı, bir dizi ön karara dayanır. (...) yazarın yazma öncesi arayışlarına, buluşlarına, çatı çalışmalarına pek benzemez: Tanımlanmış, çerçevesi netleştirilmiş bir hedeften yola çıkar deneysel yazı, kanıtlanması gerekir bir problemten hareket etmiştir. Deneysel yazı, yol yordamı konusunda kesin kararlı olmak durumundadır.” Enis Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, s. 48.

sırasında bireyselliğini devreye sokan okurla birlikte anlamlanır. Bu sürecin sonunda yazardan uzaklaşır çünkü okur tarafından yeniden biçimlendirilmiştir.

Deneyim ufku bağlamında yazarın deneyimine baktığımızda, burada bir ortaklıktan söz etmek çok zordur. Nihayetinde, her yazar bireysel bir deneyim alanında hareket eder. Tam da bu sebeple Elizabeth Bowen, “farklı deneyimlerin dorukları” olarak tanımlar kısa öyküyü.⁴²

Bu noktada, yazar ufkuna ek olarak, yazar ve metnin birbirinden bağımsız düşünüp düşünülemeyeceği paradoksuna da değinelim. Her yazar, yarattığı evrene kendinden parçalar katıyorsa, her metin muhakkak otobiyografik izler taşıyorsa, metni yazarından ayırmak mümkün müdür? Bu sorunun Türkiye’de gündeme geliş sebebi aslında çok farklı bir meseleye temas etmektedir. Kabaca, etik kurallara yahut toplumsal değerlere/ahlaki ölçütlere aykırı davranışlar sergileyen yazarların, içinde bulunduğu toplumun insanları/okurları tarafından yargılanmasının ardından edebiyat tarihinden silinip silinmediği meselesi, diyebiliriz buna. Benzer süreçlerden geçen yazarlar okunmama, muhatap bulamama problemiyle karşı karşıya kalabilir, edebiyat ortamlarının dışına itilebilir. Fakat bu, yazara verilen bir ceza mıdır; yoksa asıl cezalandırılan, metin midir? Belli bir edebî değere sahip, deneyen, yol açan metinleri edebiyat tarihinden silmek ne dereceye kadar doğrudur? Gombrich, *Sanatın Öyküsü*’nde, sanat diye bir şey olmadığını, yalnızca sanatçıların var olduğunu söylüyordu.⁴³ Heidegger ise, sanat ve eserin var olma koşulu olarak, birbirlerinin varlığını gösteriyordu. Ona göre, “sanatçı, eserin kökenidir”.⁴⁴

Okur merkezli eleştiri kuramlarının okuru eleştirinin merkez ögesi hâline getirmesiyle, yazarın *metnin dışındaki varlığı* önemsizleştirilmiştir.⁴⁵ Yazar ufkuna ek olarak, yazarın niyeti bağlamında, okurun metne nasıl dâhil edildiğini, yazarın ölümüyle okurun nasıl doğduğunu şimdi tartışabiliriz. Metne yazar tarafından bilinçli bir şekilde bırakılan boşluklardan bahsetmek yerinde bir başlangıç olacaktır. Zygmunt

⁴² H. E. Bates, **Kısa Öykü – Yazınsal Bir Tür Olarak**, 2. Basım, Çev. Gökçen Ezber, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013, s. 16.

⁴³ Gombrich, **a.g.e.**, s. 15.

⁴⁴ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Alfa Yayınları, Ekim 2024, s. 10.

⁴⁵ Mustafa Türkyılmaz, “The Ideal Reader Perception of Pre-Service Teachers”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, S: 3, 2014, s. 148.

Bauman'ın *müphemlik* tanımını hatırlayalım. Bauman'a göre müphemlik, "bir nesne ya da bir olayın, birden fazla kategoriye sokulabilmesi"⁴⁶ durumudur. Diyebiliriz ki müphemlik, okurun beklenti ufkuyla bire bir ilişkilidir; metin okura birden fazla yol, birden fazla sonuç ya da final sunduğu takdirde gerçekliği eğip büker, suyu bulandırır, kesin yahut değişmez olanı yok eder. Bu durumda metnin tamamlayıcısı konumuna yerleşen okur, aynı zamanda yazma eyleminin de bir parçası, yani yazar koltuğunun ortağı olur. Okurun muhayyilesi, yazarın muhayyilesiyle birleşir; yazarın amaçladığı bilinmezlik, okurun beklenti ufkunun içinde iki yatakta akabilir: tatmin duygusu yahut hayal kırıklığı.

Bir edebî tür olarak öykü, hacimde küçük doğası gereği, okuru avucunda tutmak için belirli oyunlar oynar, bu oyunların çoğu biçim ve yöntem oyunlarıdır. Öykü yazarı az aktarır, az konuşur, az müdahale eder, deyim yerindeyse *sezdirir* ve böylece belirsizliğin estetiğinde faydalanır. İma ederek, işaret ederek, göstererek, kimi zaman da gizleyerek bilinmezliği anlatı yöntemine çevirir. Öykü dünyasını imgelerle örür, dili şiire yaklaştırır, anlatımı soyutlar. Bu örneklerde yazarın anlaşılma endişesi taşımadığını düşünürüz. Okur cephesinde ise durum çift yönlüdür: (Beklenti ufkuna göre) okur ya metni anlaşılması zor bulacak, kendini rahatsız hissedecek ve vazgeçip oyundan çıkacaktır ya da metnin içine dâhil edildiğini, kendisine söz söyleme hakkı verildiğini gördükçe keyif alacak, akış boyunca diri kalan merak duygusu sayesinde ve elbette çözebiliyor olmanın verdiği zevkle oyunun içine daha çok girecektir. Nihayetinde öykü, okurunun işaretleri takip etmesini ve gizemi çözmesini ister; muhatabı dikkatli ve bilinçli okurdur. Fakat kendisinin de, yazarının da anlaşılma endişesi yoktur. Nitekim, belirsizliği en çok, ucu açık sonlara sahip öykülerde görürüz. Yazar, öyküsüne herkes tarafından anlaşılacak, açık ve üzerine tartışılmayacak kadar net bir son yazmayacak kadar kaygısızdır. Her türden yorumu doğurabilecek bir finalle, zaten oyuna dâhil etmiş olduğu okuru, yazım sürecine de davet eder.

“Okuyucunun hayal gücünü harekete geçirme noktasından bakıldığında, sözcüklerin resimler gibi sabit ve belirli olmaması bir nimettir. Edebiyattaki manzaralar, sesler, kokular, tatlar ve dokuların hepsi fotoğraflara veya senfoni konserlerine kıyasla

⁴⁶ Zygmunt Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 17.

belirsizdir ama bu, onların okuyucu tarafından bir şekle şemaile sokulduğu anlamına gelir. Biz bir metni okurken manzaralar, sesler, kokular, tatlar ve dokularla ilgili kişisel hafıza depomuza bel bağlarız ve bu da metnin bize ait olduğu yönündeki duygumuzu pekiştirir.”⁴⁷

Katherine Mansfield’in “Honeymoon/Balayı” adlı öyküsü, bu bağlamda iyi bir örnektir. Fanny ve George adındaki yeni evli bir çiftin, balaylarının bir günü boyunca yaşadıkları kısa anları ele alan öykü, çiftin mutluluk, sevgi, kuşku ve ilişki dinamikleri gibi konuları irdelemesini anlatır. Henüz öykünün ilk paragraflarında, her şey yolundaymış gibi görünürken, aslında bu iki karakter arasında bir zıtlık olduğu okura hissettirilir: “Rüzgâr vardı, sonsuz denizin üstünden akarak geliyordu, usuldan, ılık. George’a çok dokunaklı göründü, sanki onlar göz kamaştıran suyu izlerken rüzgâr orada oyalanıyormuş gibi göründü Fanny’e. Ve George dedi ki, ‘Ne hoş, değil mi?’”⁴⁸

Öykünün ilerleyen satırlarında Fanny, George’a, onun kendisini gerçekten tanıyıp tanımadığını sorar. Bu, Fanny’nin kendi kimliği ve evliliği hakkındaki sorgulamalarını, diğer sıradan çiftler gibi olmaktan korktuğunu yansıtan bir andır. Aynı zamanda, öyküdeki belirsizlik ögesinin kendini en çok ortaya koyduğu andır da. George elbette onu tanıdığını düşünse dahi, öykü boyunca çiftin farklı perspektifleri ortaya çıkar: Fanny, evliliğin anlamını ve ilişki derinliğini sorgularken, George bu tür endişeleri hafife alan bir tavırdadır. Daha çok, çevresinde olan bitenlerle ilgilenir.

Mansfield, öykülerinde semboller ve renkler kullanarak duygusal değişimleri ton ton yansıtan bir kalemdir. Bu öyküsünde de canlılığın öykünün finaline doğru azaldığını, atmosferin gittikçe karardığını ve melankolik bir havaya büründüğünü hissederiz. Aslında ortada elle tutulur bir hadise yoktur, öykü belirgin bir olay örgüsüne sahip değildir. Mansfield, bir balayının basit bir gününü seçerek büyük olaylar yerine gündelik yaşantıyı dramatize eder. Bu da modernizmin, sıradan insanın içsel karmaşıklıklarını öne çıkarma çabasına uygundur. Dikkatli bir okurun, Fanny’nin iç çatışmalarını ve çiftin arasındaki iletişim kopukluğunu fark etmemesi mümkün değildir. Öykü, çiftin restorandan kalkmasıyla sonlanır; okur, sonrasını bilmemektedir; nereye gittiler, otele mi döndüler, Fanny başka sorular da sordu mu, George bunları

⁴⁷ John Carey, **Sanat Neye Yarar**, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020, s. 338.

⁴⁸ Katherine Mansfield, **Toplu Öyküler**, İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2023, s. 579.

yanıtlayabildi mi? Her okur dilediği biçimde devam ettirebilir öyküyü, bu da öykünün belirsizlik ögesini desteklediği gibi, modernist niteliklere sahip olduğunu bir kez daha gösterir. Bu tarz bitişler, modernist eserlerin karakteristik özelliklerindendir.

Mansfield, Virginia Woolf ve James Joyce gibi modernist yazarlarla benzer bir şekilde, okuyucuyu belirli bir olay örgüsüne yönlendirmekten ziyade, duygusal ve düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Bu da onun öykülerine bir yandan çağdaş, diğer yandan zamansız bir hava kazandırır. “Balayı” ise özellikle müphemlik ve gizem unsurlarıyla dikkat çeker.

Belirsizlik üzerine inşa edilmiş bir diğer öykü olarak, Amerikalı kısa öykü ustası John Cheever’ın dillere persenk olmuş öyküsü “The Swimmer/Yüzücü”den bahsetmek uygun düşecektir. Cheever’a ün kazandıran öykülerinin başında gelen “Yüzücü”de, New York’un zengin banliyölerinden Shaddy Hill’de yaşayan Neddy Merrill adlı bir adamın, bir partide arkadaşlarıyla havuz başında vakit geçirirken, komşularının bahçelerinde yer alan havuzları bir bir yüzerek evine gitmeye karar verdiğini okuruz. Neddy Merrill bu yolculuğu bir macera olarak görür ve güzergâhına “Lucinda Nehri” adını verir (karısının adı Lucinda’dır). Fakat bu yolculuk, metafora dönüşür ve bireyin iç dünyasında gerçekleşen bir anlam arayışını işaret etmeye başlar. Neddy, tek tek komşularının havuzlarına dalarak ilerler. Başlangıçta her şey oldukça keyifli ve romantik bir havada gelişir; Neddy’nin enerjisi yüksektir ve çevresindeki herkes ona sıcak davranır. Ancak zaman geçtikçe havalar soğur, insanlar değişir ve havuzlarda yüzmek giderek daha zorlu hâle gelir. Neddy, yolculuğu sırasında zamanın garip bir şekilde hızla ilerlediğini fark eder. Çevresindeki insanlar artık ona sıcak davranmaz; hatta bazıları ona öfkeli ya da alaycı bir tavır takınmaktadır. Öğreniriz ki, Neddy’nin hayatı sanıldığı gibi mükemmel değildir. Maddi sıkıntılar yaşamış, ailesiyle ilişkileri kopmuş ve sosyal konumunu kaybetmiştir. Bu gerçekler, yolculuk boyunca metaforik olarak ortaya çıkar. Nihayet kendi evine ulaştığında, evin boş ve terk edilmiş olduğunu görür. Öykü, bu ani ve trajik farkındalıkla sona erer. Neddy’nin yolculuğu, aslında sadece fiziksel bir macera değil, aynı zamanda zihinsel bir çöküş ve hayatındaki kayıplarla yüzleşme sürecidir. Cheever, başta her okura absürt gelebilecek bu yolculuğa bir de gizem ögesini dâhil eder: Komşularının ona yaklaşımı, zaman zaman ona acıyan ya da küçümseyen gözlerle bakmalarıyla Neddy, yalnızca

okuru değil, kendisini de şaşırtacak bir atmosferin içinde bulur kendini; başına bir şeyler gelmiştir ve sanki kendisi dışındaki herkes onun başına gelenleri biliyor gibidir. Çözülme devam ettikçe esprili ve enerjisi yüksek bir şekilde bu yolculuğa başlayan karakterin duygu durumundaki değişimi görmeye başlarız; bu basit macera gittikçe derinleşir ve bireyin çöküşü derin bir sembolizme gömülür. Neddy, hayatındaki sorunları inkâr ederek sahte bir gerçeklikte yaşamıştır; ancak yolculuğu bu illüzyonu yıkıp onu gerçeğiyle yüzleştirir.

Diyebiliriz ki Cheever, belirsizlik ögesini ustalıkla kullanarak okurun sürekli bir merak ve rahatsızlık hissi içinde kalmasını sağlar. Henüz her şeyin başında, Neddy'nin çıkmayı düşündüğü yolculuk mantık dışı ve fiziksel olarak zorlayıcı görünür. Bazı karakterlerin davranışları ve söyledikleri, Neddy'nin uzun bir süredir onlarla iletişim kurmadığını ima eder, oysa Neddy her şeyin dün gibi yakın olduğunu düşünmektedir; zamanın buradaki belirsizliği, okurun zihnine *acaba tüm bunlar yüzücünün zihninde mi yaşıyor* sorusunun düşmesine sebep olur. Ayrıca Neddy'nin hayatı yahut geçmişi de belirsizdir; karısı ve çocuklarıyla ilişkisi hakkında detay öğrenemeyiz, bununla birlikte maddi durumunda belirgin bir değişiklik yaşanmıştır fakat onun detaylarına da hâkim değilizdir. Yolculuk sonunda eve döndüğünde evin boş oluşu bu belirsizliği artırır. Ev gerçekten terk edilmiş midir; yoksa bu, Neddy'nin zihninde yarattığı bir durum mudur? Ya da, her şeyin sonunda şunu düşünürüz: Neddy'nin yolculuğu fiziksel bir gerçeklik miydi, yoksa geçmiş yaşamının metaforik bir yansıması mıydı?

Türk öyküsünden de bir örnek vererek bu bahsi kapatalım. Oğuz Atay'ın aynı adlı kitabında yer alan “Korkuyu Beklerken”i, belirsizlik ögesinin edebiyatımızda en baskın şekilde görüldüğü metinlerden biridir. Atay, bu öyküsünde bireyin toplumla ve kendisiyle nasıl çatıştığını, öykünün adsız anlatıcısının korku ve kaygı dolu dünyasına odaklanarak, varoluşsal düzlemde kuvvetlice işler. “Kendini insanlığın ve insansızlığın yüz karası”⁴⁹ olarak gören bu adsız anlatıcı, kendi evine ve zihnine kapanmış, dış dünyayla minimum düzeyde ilişki kuran –aslında ondan tamamen kopmak üzere görünen–, sürekli bir şeylerin olmasından, bir tehlikenin ya da felaketin

⁴⁹ Oğuz Atay, “Korkuyu Beklerken”, **Korkuyu Beklerken**, 45. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 64.

onu bulmasından korkan biri olarak çizilir. Henüz öykünün girişinde, basit/sıradan kabul edilebilecek bir olayı nasıl olağan dışı algıladığına şahitlik ederiz: Mahallenin köpekleri kendisine havlar ve anlatıcı, onların bu davranışını garip bulur. Gittikçe büyüyen ve onu içine alan korku durumu, somut bir tehdit olmayı aşarak, yaşamını ele geçiren varoluşsal bir bunaltıya dönüşür.

Adsız anlatıcının ne derecede takıntılı olduğu, dikkatli okurun gözünden kaçmayacak ayrıntılarda gizlidir. Bir örnek vermek gerekirse, bu kadar korktuğu hâlde şehirden bu kadar uzak yaşamasını sorguladığı anlarda kendine sorduğu soruya bakabiliriz: “Son kaldırım taşından bile elli beş adım ötede ne işin var?”⁵⁰ Elli beş adım = düzen takıntısı. Ya da: Anlatıcı, garip kaderine gülümserken aynaya bakar, gülümsediğinin ispatı için aynaya bakacak kadar yalnızdır çünkü, güldüğünü teyit edecek kimsesi yoktur (Atay, parantez içinde verir onun gülüşlerini). Düşüncelere daldığında ne kadar süre boyunca ortamdan uzaklaştığını başına gelen fiziksel olaylarla ölçer. “Garip kaderime gülümsedim; aynaya bakarak tabii”⁵¹; “Bu sefer gerçekten gülümsedim. İster görün, ister görmeyin; gülümsedim işte.”⁵²; “Sonra, vazoun dışında eşyayı, çevremi gördüm; demek, düşünmem bitmişti.”⁵³; “Ayağıma bir şey takıldı. Demek ki düşünmem gene uzun sürdü.”⁵⁴

Atay, ömrünü eşyayla geçiren, “bir gün eşyanın delirmesinden”⁵⁵ korkacak kadar eşyayla ilişki kuran anlatıcının insansız ve kaygılı hayat akışını daha da çıkmaza sürükleyen, eve düşen bir bomba etkisi yaratan mektuptan bahseder sonra. Eşyaya mahkûm anlatıcının düzenini yine bir eşya bozar (“Beyaz Mantolu Adam”da da böyledir bu; Atay’ın öykülerinde insan-eşya ilişkisi mühim bir ifade ve aktarım alanıdır). Anlatıcı bir gün bir mektup almıştır; bu mektup, hem onu bu hareketsiz yaşamdan çekip çıkarır hem de korkularını artırır. Mektubun içeriğinin net olarak açıklanmaması öyküde tekinsiz ve belirsiz bir atmosfer yaratır, okurun merak duygusunu kamçılar. Hayatındaki en küçük detaylara bile takıntılı bir şekilde yaklaşan bu adam, mektubu tekrar tekrar okuyacak, komşularını ve çevresindeki insanları

⁵⁰ A.e., s. 36.

⁵¹ A.e., s. 36.

⁵² A.e., s. 37.

⁵³ A.e., s. 37.

⁵⁴ A.e., s. 38.

⁵⁵ A.e., s. 38.

potansiyel tehditler olarak görecektir. Bu paranoya, onun daha da içine kapanmasına neden olurken, elle tutulur bir hadise gerçekleşmediğinden, belirsizlik kademe kademe artacaktır. Bilmediği bir dilde yazılmış bu mektubu çözebilmek için uğraşsa da bir sonuca varamayan anlatıcı, onu ölü dillerle uğraşan öğretim üyesi arkadaşına götürür ve bu mektubun gizli bir mezhep tarafından gönderildiği, asla evden çıkmaması gerektiği yanıtını alır. Zaten mevcut olan korkularıyla bir kez daha yüz yüze gelen anlatıcının paranoyası böylece had safhaya ulaşır fakat bir yandan da o, bu mektubun hayatına hareket getirdiğinin farkındadır: Ne çok işi yarım bırakmış olduğunu düşünürken, “İyi ki şu mektubu almıştım. Yapacak bu kadar çok işimin olması birden sevindirdi beni,”⁵⁶ der. Belirli bir zaman sonra, –yalnızca ruhsal durumunun değil, fiziksel durumunun da gittikçe kötüye gitmesinin etkisiyle– her şeyi geride bırakmaya niyetlenip evden çıkacaktır, akraba evlerini gezecek, evlenmeyi düşünecektir fakat onun ev dışı günlerinde yaşanan tek kayda değer olay, kendisinin de tehdit mektupları yazmaya karar vermesidir. Tasasız insanlardan rahatsızlık duyacak, onları cezalandırmak isteyecek, bunun için en uygun yolun, gizli mezhebin yöntemi olduğuna kanaat getirecektir. Artık her şey saçmadır.

Bu örneklerin ardından bir tartışmaya daha değinmekte fayda vardır. Yazarın niyetiyle okurun beklentisi yahut algısı her zaman aynı paydada buluşur mu, buluşmak zorunda mıdır? İkinci Yeni şairleri, okurun anlayışını en çok zorlayan isimlerdendir kuşkusuz. Kasten değiştirdikleri kelime grupları, harfler; kullandıkları alışılmış dışı imgeler; okurun sözlüklere ya da ansiklopedilere başvurmasını gerektirecek söz varlığı; şiirde yeni bir sözdizimini vaat etmeleri gibi nitelikler, bu güçlüğü yalnızca birkaç örneğidir. Diyebiliriz ki İkinci Yenicilerin amacı, okurun muhayyilesinde yeni bir pencere açmak, onu daha da soyuta iterek şiire farklı bir perspektiften bakmasını sağlamaktır. Fakat, okur tarafından ne dereceye kadar anlaşıldıkları ölçülebilir bir değer midir? İlhan Berk’in “eee T aa uu SSe Cnnn eee”⁵⁷ dizesi, her okurun, yazarın niyetini de işin içine katarak alımlayabileceği türden midir? Ya da “yüzündengölgesigeçiyorbüyükbirkuşun”⁵⁸ dizesinin, bir okur tarafından baskı hatası

⁵⁶ A.e., s. 62.

⁵⁷ İlhan Berk, **Çivi Yazısı**, İstanbul, Ataç Kitabevi, 1960, s. 39.

⁵⁸ Alâattin Karaca, “İkinci Yeni Şiiri”, Haz. Mehmet H. Doğan, **İkinci Yeni Şiir – Antoloji-Dosya**, İstanbul, İkaros Yayınları, 2008, s. 283.

olarak algılanma ihtimali yok mudur? Benzer şekilde kelime aralarında kullanılan noktalamalar da bu şekilde algılanabilir (Uyar'ın "bir yenilgiden çıkarılmış bir deney.bir yaşlılık" dizesi gibi).⁵⁹

Okurun hem yazarın niyetini hem metnin sunduklarını doğru anlama zorunluluğu olmadığı gibi, bunu tamamen başarmak için hem edebiyat tarihini bilmesi hem yazarın poetikasına hâkim olması hem de belirli bir edebî birikime sahip olması gerekir. Diğer yandan, yazar daha fazla okura ulaşmak, yani okunmak mı, yoksa doğru anlaşılmayı ya da metnindeki yeniliğin fark edilmesini mi tercih ediyor; bu da bir ikinci sorunsaldır. Öyleyse her hâlükârda, okurun algısı da en az yazarın niyeti kadar illüzyondur.

Peki, yazar gerçekten ne zaman öldü? Roland Barthes, ilk olarak 1967'de Amerika'da (*Aspen* dergisinde), 1968'de Fransa'da (*Manteia* dergisinde) yayımlanan "Yazarın Ölümü" makalesinde, edebî eleştiride yazarın otoritesini sorgular ve okuma sürecinde yazarın kimliğinin, niyetinin ve yaşamöyküsünün önemini yahut yerini tartışır. Barthes'a göre metin, yayımlandıktan sonra yazarın kontrolünden çıkar. Yani bir metnin anlamı, yazarın kişisel niyetlerinden bağımsızdır. Edebî eserin anlamını belirleyen şey, yazarın kendi arka planı veya niyeti değil, okurun yorumlarıdır ve bir metin onu okuyan herkes için farklı anlamlar taşıyabilir. Bu durumda yazar bir tür tanrı figürü gibi görülmemeli ve yazarın niyetleri metni sınırlamamalıdır. Barthes'ın yorumlarının okur merkezli kuramla ortak nitelikler taşıdığını ve yazarın niyetinin metnin anlamıyla özdeşleştirilmesi durumunun bir nevi metni *kapamak* olduğunu düşündüğü için Eco'nun okuru oyuna dâhil eden *açık yapıt* tanımına yaklaştığını söyleyebiliriz. Yıldız Ecevit de, Barthes'ın, anlamı okur ile metnin karşılıklı etkileşimine dayandığını söyler.⁶⁰

Barthes, *yazarın ölümü* meselesini, Balzac'ın "Sarrasine" öyküsünde geçen bir cümle üzerinden irdeler. Öykü kişilerinden Zambinella hakkında kurulan bu cümlenin başkışı Sarrasine mi, öykünün yazarına mı ait olduğunu düşünür ve aslında bu sorunun

⁵⁹ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, İstanbul, Can Yayınları, 1984, s. 207.

⁶⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2021, s. 65.

tam olarak yanıtının bilinemeyeceğini söyler. Bilinmesi elzem değildir üstelik; Barthes yazarın ya da anlatıcının her şeyin hâkimi olmasına karşıdır.⁶¹

Yazar, yalnızca niyeti ya da biyografisi eserinden uzaklaştırılarak değil, bir başka yöntemle daha oyundan çıkarılmıştır: tanrısal bakışın öldürülmesiyle.

“Yirminci yüzyıl roman ya da öyküsünde okuru çaba harcamaya zorlayan çeşitli tekniklerin geliştiğini de söyleyebiliriz. Örneğin, yazar güvenilir anlatıcı kullanması, ya da anlatıcının rolünü iyice kısıtlayarak onu hemen hemen romandan silmesi.”⁶²

Moran, burada, *Bereketli Topraklar Üzerinde* örneği odağında yazarın okurun doldurması için boş alanlar bıraktığı ve açıklamacı bir tutum sergilemediği üstüne söz söylemektedir fakat biz bu örnekten yola çıkarak anlatım tekniklerini çeşitlendirebiliriz.

Modernist metinlerle başlayalım. Genelde dünyayı ve hayatı algılama biçiminde, özelde edebiyat ve sanatta tek tipçi, mutlakçı, kuralcı bir anlayışı gerekli gören modernizmin karşısına dikilen modernist çıkışla birlikte sanatçılar geleneksel yapıları kırmayı amaçladı, klasik anlatım biçimlerinden uzaklaşarak daha deneysel teknikler kullanmaya başladılar. Anlatıcının otoritesi zayıfladı/zayıflatıldı ve daha subjektif, parçalanmış anlatım biçimleri benimsendi; Ecevit’in tabiriyle, “avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir *patch-work*’e dönüştü”.⁶³ Kullanılan iç monolog ve bilinç akışı teknikleri, anlatıcının okura açık bir rehber olmasındansa karakterlerin iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini doğrudan verme fikrine dayalıydı. Çoklu bakış ise aynı olayın birden fazla karakterin gözünden anlatılmasını sağlıyordu; bu da anlatıcının otoritesini zayıflatmanın etkili yollarından biriydi ve değişmez bir gerçekten ziyade göreceli bir anlayış sunulmasına imkân sağladı. Modernist metinler –deyim yerindeyse– modernizmle savaştı, bu savaş esnasında somuttan soyuta, gittikçe daha soyuta doğru adım adım ilerledi.

⁶¹ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, *Dilin Çalışma Sesi*, Çev. Ayşe Ece, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 61-62.

⁶² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 244.

⁶³ Ecevit, *a.g.e.*, s. 31.

Postmodern dönemde ise, yazarın ve anlatıcının otoritesinin sınırlandırılması, metinlerin çok anlamlı ve *oynak* yapısını vurgulayan bir yaklaşıma dönüşmüştür. Artık metnin anlamını belirlemek için yazara veya anlatıcıya dahi ihtiyaç yoktur; anlam, okurun aktif katılımıyla oluşur. Hatta anlam gerekli bir öge de değildir çünkü modernist sanatçılar sanat eserini ne kadar yücelttiyse postmodernist sanatçılar metnin değeriyle o kadar ilgilenmemiştir. Postmodern edebiyat metinlerarası düzlemde ilerler, bu da hiçbir metnin özgün ya da biricik olmadığı anlamına gelir. Dolayısıyla ortada yüceltilecek bir yaratıcılık, takdire şayan bir iş yoktur. Postmodernist metinlerde, metinlerin birbirine referans verdiği ya da birbiriyle konuştuğu bir yapı söz konusudur. Yazar, anlatıcı ve anlatı arasındaki sınırlar daha belirsiz hâle gelmiştir. Bu çağın okuru, anlatıcının/yazar-anlatıcının oyun dışı bırakılmasının yanında, her bir anlatıcının diğerini yalancı konumuna düşürdüğü çok anlatıcılı kurguların muhatabıdır. Gün geçtikçe popülerliği artan minimalist eserlerde, yazarın sesinin olabildiğince az duyulduğu, açık anlatım yerine okurun yorumlamasına daha fazla alan tanıyan bir üslup vardır. Diğer yandan absürdizm, anlam arayışının saçmalığını vurgulamakta ve anlatıcıyı anlamsızlığın bir aracı hâline getirmektedir. Ya da artık insansızlaştırılmış metinleri –deneye başvurulmuş birkaç örnekte değil de, sıklıkla– görmemiz, anlatıcının işlevinin en uç noktada sorgulanması değil midir?

Bir gerçek var ki, o da olaylara, kişilere, hatta okura daima aynı konumdan bakan anlatıcının, yani geleneksel anlatıcının, modernizmle birlikte yer değiştirdiğidir. Anlatıcı tanrısal konumunu yitirmiş, birden fazla konumda görülmeye başlanmıştır; günümüz edebiyatında bu konumlar, postmodernizmin çoğulcu zemini kadar kaygandır. Yıldız Ecevit’in söylediği gibi, anlatıcının görüş açısı kısıtlıdır artık, o yalnızca görebildiği kadarını betimler; bu da, “bilge yorumların, öngörülerin sonu” demektir.⁶⁴

Bu başlığın altında gerçekleştirdiğimiz tüm tartışmalar, deneysel edebiyatın yalnızca bir yazım tekniği değil, aynı zamanda bir okuma stratejisi olduğunu da göstermiştir. Bir önceki başlıkta okurun beklenti ve deneyim ufku odaklanmış, alımlama sürecinin ve bir sonuç olarak beğenin edebî değer oluşmasındaki rolünü

⁶⁴ A.e., s. 80.

tartışarak, yazarın sustuğu yerde okurun konuşmaya başladığı fikrine zemin hazırlamıştık. Görüyoruz ki tüm oklar, bunun yalnızca metaforik anlamda bir görev teslimi değil, edebiyat anlayışında köklü bir paradigma değişimi olduğunu işaret etmektedir.

Barthes'ın *yazarın ölümünü* ilan etmesiyle başlayan yeni dönemde metin artık tekil bir otoritenin ürünü olmaktan çıkıp çoğul anlamlara açık bir yapıya bürünmüştür. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'ndeki ifadesiyle, *sanatçı yoksa sanat da yoktur* önermesi burada başka bir biçimde yankılanmaktadır: Okur yoksa anlam da yoktur. Anlatıcıyı merkezden çekip almak, yalnızca teknik bir değişiklik değil, metni demokratikleştiren bir hamledir. Öykülerdeki belirsizlik, anlamı soyutlama, anlatıcının konumunu yitirmesi hep bu sürecin parçalarıdır.

Belirsizlik, bu bölümün temel kavramlarından biri olarak, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda yazar-okur ilişkisini yeniden tanımlayan bir uzlaş zeminini olarak karşımıza çıkmıştır. Cheever'ın “Yüzücü”sünde, Mansfield'ın “Balayı” öyküsünde ya da Atay'ın “Korkuyu Beklerken”inde olduğu gibi, belirsizlik okuru rahatsız eder, zorlar, ama tam da bu nedenle oyuna çağırır. Metin artık tamamlanmış bir yapı değil, bir öneridir. Bu öneri, okurun zihninde yeniden yazılır. Ve belki de bu noktada, sanatta ustalığın, kişisel beğenilerimizden bağımsız olabileceği yeniden hatırlanmalıdır: Bu inanç, Barthes'ın ölümünü ilan ettiği yazar için geçerli olmayabilir fakat okur için hâlâ geçerlidir çünkü anlamı üretirken okur da ustalaşır. Deneysellik, ancak işte bu ustalığın sınındığı yerde söz konusu olabilir.

Yazınsal bir tür olarak öykü, zaman içinde, kuşaklarca yazar tarafından yalnızca yalınlaştırılan ya da gerçekçilik kazandırılan bir tür değildir. O, aynı zamanda, okurun etkileşimiyle gelişen bir türdür. Bates'in söylediği gibi, “okurlar da kendi küçük dünyalarında, ortak deneyimlerini ve sanatsal algılama biçimlerini, her kuşakta belirli bir düzeye yükseltme yetisine sahipler”.⁶⁵ Öyleyse öyküyü tanımlamak ve onun sınırlarını belirlemek, ancak onu okurla birlikte düşünerek gerçekleştirilebilir.

⁶⁵ Bates, a.g.e., s. 16.

1.3. Sanatçı ve Zanaatçı: Deneysel Yazında Yazarın ve Okurun Konumu

Deneyi, dolayısıyla deneysel olarak nitelendirdiğimiz eserleri *sanat eseri* kategorisi altında konumlandırmaktayız. Bu da *deneysel sanat* çatısını oluşturmamıza ve üretilen nesneleri onun altında değerlendirmemize neden olmaktadır. E. H. Gombrich, daha evvel bahsi geçen eseri *Sanatın Öyküsü*'nde der ki, "İnsanlar 'modern sanat'tan söz ederken, genellikle, geçmişin gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler".⁶⁶ Gombrich'in sözü, aklımıza doğrudan deneyi getiriyor; böylece modern sanat ile deneysel sanat arasında bir bağ kurmamız mümkündür. Geleneksel sanattan kopuş, gelişmeden yana olan ve sanatın da kendisini yenilemesi gerektiğini düşünen sanatçıların önderliğinde gerçekleşmiştir. Yani modern sanat, bir tepki olarak doğmuştur. Fransız İhtilali sonrasında ortaya çıkan tüm akımların özünde deneye dayandığını söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte, modern sanatla birlikte, değişimi reddedenlerin yok olup gideceğine, unutulacağına ya da tarihe adını yazdıramayacağına dair bir anlayış da oluşmuştur. Bir anlamda, sanat devrimci olmadığı takdirde mutlaka eskiyecektir. Fakat, unutulmaması gereken bir durum var ki, o da Gombrich'in dikkat çektiği *engellenme* durumudur: Dünyanın birçok yerinde sanatçıların yeni yollar aramalarının engellendiğini, baskıcı rejimlerin altında kalan sanatın zamanla ideolojik bir aygıta dönüştüğünü, sanatın baskılanmadığı topraklarda yaşamanın nimetten sayılacağını söyler Gombrich. Fakat bir yandan da, sanat politikleşirken, Batı dünyasında sanatta aşırı başkaldırılarına verilen resmî desteği, diktatörlük ve özgür toplum arasındaki büyük zıtlığın vurgulanma araçlarından biri olarak görmek ve yorumlamak gerekir.⁶⁷

"Toplumda oluşan genel kanı, sanatçının, tıpkı ayakkabı yapan bir kunduracı gibi, sanat üreten bir kimse olduğudur," der Gombrich 20. yüzyılın ilk yarısını değerlendirirken.⁶⁸ Bugün tartışılan meselelerden biri de, deneysel eserin –işçilik itibarıyla– sanata mı, zanaata mı yakın durduğu ve onu üretenden ne beklediğimizdir.

⁶⁶ Gombrich, *a.g.e.*, s. 557.

⁶⁷ *A.e.*, s. 616.

⁶⁸ *A.e.*, s. 596.

Bu hususta Larry Shiner'ın, *Sanatın İcadı*'nda yaptığı sanat-zanaat ayırımına ve bu çalışmasında yer alan kapsamlı tespitlerine başvurabiliriz; fakat önce ilgili kavramların güncel Türkçe sözlükte nasıl karşılık bulduğuna bakalım.

“sanat. Arapça şan 'at.

1. *isim* Duygu ve düşünceleri göze ve gönle hitap edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifade etme konusundaki yaratıcılık; 2. *isim* Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım; 3. *isim* Bir şey yapmada gösterilen ustalık; 4. *isim* Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü; 5. *isim* zanaat.”

“zanaat. (zana:at), Arapça şinā 'at.

1. *isim* İnsanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş; sınaat, sanat; 2. *isim* El ustalığı isteyen işler.”⁶⁹

Bu tanımlarda dikkatimizi en çok çeken unsur, sanatın karşılıkları arasında zanaatın, zanaatın karşılıkları arasında da sanatın, bire bir verilmesidir. Oysa Larry Shiner, 2001 yılında yayımlanan ve Türkçeye *Sanatın İcadı* başlığıyla çevrilen çalışması *The Invention of Art – A Cultural History*'de, sanat ve zanaat birlikteliğinin tarihsel seyrini ve bu kavramların birbirinden ayrılma ânını ortaya koymuştu. Shiner, sanatçı ile zanaatçı ayırımının tarihsel olarak sonradan inşa edilmiş bir kavram olduğunu savunur. Ona göre, Batı dünyasında sanat ile zanaat arasındaki keskin ayırım modern çağın bir ürünüdür ve 18. yüzyılda estetik teorilerinin gelişimiyle birlikte pekişmiştir. Gerçekten de böyledir. Antik Çağ ve Orta Çağ'ı düşünelim; bugün *güzel sanat* olarak adlandırdığımız şey –*techne*– veya Romalıların kullandığı *ars*, zanaatı da kapsıyordu. Sanat ve zanaat arasında keskin bir ayırım yoktu. Shiner'ın belirttiği üzere, *techne/ars*, marangozluğu ya da at terbiyeciliğini içine aldığı gibi, şairliği ya da heykelciliği de içine alıyordu. Bu kavramlar, imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu.⁷⁰ Sanatçılar aynı zamanda zanaatçı olarak görülüyordu ve eserler, işlevsellikten kopuk değildi. Resim, heykel, müzik gibi alanlar da birer beceri olarak

⁶⁹ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 10.03.2025.

⁷⁰ Larry Shiner, *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi*, 6. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 47.

değerlendiriliyordu; bu durumda sanatçılar, sosyal olarak zanaatçılarla aynı statüye sahiptiler. Shiner, şiir sanatına ayrı bir parantez açarak şu tespitte bulunmaktadır: “Eski dünyada bizim bugünkü edebiyat anlayışımıza en çok yaklaşan şey şiir kategorisiydi. Kesinlikle, şiirin yeri görsel sanatların tümünden daha üstündü; kısmen üst sınıfların eğitimiyle ilintili olduğu için.”⁷¹

Bu alıntıdaki *üst sınıflar* vurgusu mühimdir. Shiner, eski dünyadaki sanatçı anlayışının, bugünkü zanaatçı anlayışına daha yakın olduğunu söyler. Eski dünyadaki *sanat* etkinliklerinin, bugün *bilim* saydığımız etkinliklere benzer bir prestije sahip olduğunu da ekler. Bu zaman dilimindeki icracılar –çömlekçilikten şiire kadar uzanan bir yelpazede– ne sanatçı ne zanaatçıydı; onlar zanaatçı/sanatçıydı. “Çoğu Yunanlının ve Romalının heykellere ya da şiir dinletilerine duydukları hayranlık iyi bir hitabetle yazılmış siyasal konuşmalara duyulan hayranlık gibiydi: Burada hayran olunan şey ahlaki yarar ile belagatli icranın birleştirilmesiydi.”⁷² Öyleyse sanat eserinden beklentinin iki yönlü olduğu söylenebilir: öğretme ve zevk verme. Yani: Salt güzellik anlayışı henüz doğmamıştır fakat bu, sanat eseri karşısındaki insanın güzelliğe odaklanmadığını göstermez.

Rönesans Dönemi’ne gelindiğinde, sanatçıların yavaş yavaş farklı bir statü kazanmaya başladığı, özellikle Michelangelo ve Leonardo da Vinci gibi figürlerin, sanatçıyı zanaatçılardan ayıran bir bireysel yaratıcı deha kavramının ortaya çıkmasına öncülük ettiği iddia edilir. Bununla birlikte, sanatın, hâlâ belirli işlevsel ve sipariş üzerine üretilen bir nesne olmaya devam ettiği de vurgulanır. Shiner ise, tüm modern adımlara rağmen, “Rönesans döneminde zanaatçı/sanatçıya ilişkin normatif uygulamalar ve kavramlar bağımsız yaratıcıya ilişkin modern ideallerden hâlâ çok uzaktaydı,” der.⁷³

Shiner, çalışmasının “Sanatçı, Eser ve Piyasa” başlıklı bölümünde, sanatçının statüsünde yaşanan değişime örnek olarak Voltaire’in kariyerini gösterir. Voltaire, hakaret ettiği bir soylunun uşağı tarafından dövülüp şikâyet üzerine Bastille Hapishanesi’ne atıldıktan sonra, bilindiği gibi, Paris’ten sürülmüştür. Bu süreçte sesi

⁷¹ A.e., s. 50.

⁷² A.e., s. 55.

⁷³ A.e., s. 83.

çıkmayan Paris aristokrasisi, yeniden Paris'e –elli yıllık sürgünün ardından– dönen Voltaire'i alkışlarla karşılamıştır. 1778'te Paris'e dönen Voltaire, bir sene sonra vefat etmiş, naaşı ise gizlice defnedilmiştir. Bundan on sene sonra, St. Geneviève Kilisesi, Panthéon'a çevrildiğinde naaşı buraya alınmıştır. Shiner'a göre, bu nakil işlemi gerçekleştiğinde, eski zanaatçı/sanatçı düşüncesi parçalanır.⁷⁴

18. yüzyılda zanaatçı/sanatçıda olması gerektiği düşünülen nitelikler değişime uğrar. Öncesinde ideal nitelikler; dehayla kuralın, esinle hünerin, yenilikle taklidin ve özgürlükle hizmetin birliğine dayanıyordu. 18. yüzyılda ise esin, hayal gücü, özgürlük ve deha sanatçıya; beceri, kurallar, taklit ve hizmet, yani işin *mekanik* tarafı zanaatçıya atfedildi. Shiner, sanatçı imgesini oluşturan dinamikleri şu şekilde listeler: özgünlük, esin/coşku, hayal gücü, yaratım.⁷⁵ Bölünmeden sonra sanatçıyla ilişkilendirilen kavramlar deha, esin/duyarlılık, kendiliğindenlik, yaratıcı hayal gücü, orijinallik, yaratım ve özgürlük (oyun) iken; zanaatçının payına düşenler kural, hesap, beceri (beden), yeniden-üretici hayal gücü, taklit (modelleri), kopyalama (doğayı) ve ticaret (ücret) kategorileridir.⁷⁶

Estetik felsefesinin gelişimiyle birlikte sanatın özgür ve *yüksek* bir uğraş olduğu, çıkar gözetmeyen bir etkinlik olması gerektiği fikri yaygınlaşır. Bu dönemde, Shiner'ın altını çizdiği *güzel sanatlar* ve *faydalı sanatlar* ayrımı netleşir. Sanatçı bireysel bir dâhi olarak görülmeye başlanırken, zanaatçı işlevsel ve tekrara dayalı üretim yapan biri olarak konumlandırılır. Sanayi Devrimi sonrasında ise, seri üretimin arttığını göz önüne alırsak, zanaatçının konumunun –*ilhamla yaratmayı* da hesaba kattığımızda– daha da gerilediği sonucuna varmamız hiç de zor olmaz. Bu durumda, sanat kavramının idealize edilmesi ve *yüksek kültürle* ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır.

Larry Shiner'ın sanat ve zanaat ayrımına yüklediği temel nitelikleri düşündüğümüzde, deneysel çabaların hangi tarafa daha yakın olduğu sorusu epey ilginç bir hâle gelmektedir. Modern sanat anlayışı bireyselliği, özgünlüğü, kendine yeterliliği ve çıkar gözetmeme ilkesini vurgularken; zanaat işlevselliğe, tekrar edilebilir tekniklere ve toplumun pratik ihtiyaçlarına hizmet eden bir üretime

⁷⁴ A.e., s. 153.

⁷⁵ A.e., ss. 168-173.

⁷⁶ Shiner'ın oluşturduğu tablo için bkz. a.e., s. 173.

dayanıyorsa ve bununla birlikte, tezimize göre, deneysel çabalar sanatın geleneksel kalıplarını reddediyor, yeni anlatım biçimleri deniyor ve tek bir doğru ya da amaca hizmet etmiyorsa, o hâlde deneysel ürünler Shiner'ın tanımladığı modern sanat anlayışına yakın duruyor gibi görünür. Ancak işin ilginç tarafı şudur ki, deneysel çabalar bazen sanatı zanaata yaklaştıran bir rol de oynayabilir. Özellikle eğer deney, üretim sürecine, malzemeye, teknik bilgiye ya da el becerisine yoğun bir vurgu yapıyorsa, Shiner'ın zanaata yüklediği niteliklerle örtüşebilir. Örneğin, bir grafikerin bir kitap kapağı tasarımı yaptığını düşünelim; bu tasarımda harflerin düzeniyle oynayan, onları dağıtan ya da farklı kombinasyonlarda okunmalarına imkân tanıyan tipografik bir çalışma yaptığında, sanatı ve zanaatı iç içe geçiren bir alan yaratmış olmaz mı?

Daha radikal bir yorum yaparsak, deneysel sanat, tam da Shiner'ın eleştirdiği bu ayrımı muğlaklaştıran bir konumda durmaktadır. Yani, eğer sanatın ve zanaatın birbirinden koparılmasının tarihsel bir inşa olduğunu kabul edersek, deneysel çabalar bu yapay ayrımı sorgulayan, bazen de tamamen ortadan kaldıran bir pratik olarak düşünülebilir. Deney ile zanaat arasındaki bağlantıyı kurarken, özellikle malzeme, süreç ve ustalık kavramlarına odaklanmak gerekir. Bu bağlantıyı birkaç maddede özetlemeye çalışalım:

- Deney, hâlihazırda, yalnızca sanatkârın temel yöntemlerinden biri midir? Geleneksel olarak zanaatçı, malzeme ve teknikler üzerinde ustalık kazanmış kişiye verilen ünvanlardan biridir; fakat bu ustalık, yalnızca belirli kurallara uymaktan ibaret değildir, aynı zamanda deneme-yanılma, keşfetme ve yenilikçi yöntemler geliştirme sürecini de içerir. Bir seramik ustası yeni bir kil türünü işlerken, marangoz farklı bir ahşap işleme yöntemi denerken ya da hattat farklı bir mürekkeple çalışırken deneysel bir süreç yürütür, diyebiliriz. Bu anlamda, deney, bir sanatçının olduğu kadar değilse de, zanaatçının da yaratıcılığının bir parçasıdır. İkisinin arasındaki fark, sanatçının esin ve deha ile ilişkilendirilen alanda, bir kurallar çerçevesinde hareket etmeye çalışan zanaatçıdan daha özgür olmasıdır. Buradan yola çıkarak, zanaatçının, deney yapabilmesi için ustalık seviyesine ulaşması gerekir sonucuna varırız. Çünkü ancak belli bir tekniği içselleştirdikten sonra, kuralları esnetebilir veya

bozabilir. Bu noktada deney, bir yıkım ya da karşı koyma değil, ustalığın yeni bir aşaması olarak görülebilir.

- Deney, zanaatçının özgünlük ve ustalık anlayışını geliştirmekle kalmayıp onu dönüştürebilir de. Modern sanatta deney, genellikle kuralların dışına çıkmakla ilişkilendirilir. Ancak zanaatta da bu dinamizm vardır: Bir zanaatçı, pekâlâ, ustalık seviyesine ulaştıktan sonra kalıpları kırmaya ve geleneksel teknikleri esnetmeye başlayabilir. Bu, aslında avangard sanatta gördüğümüz deneysel yaklaşımla benzer bir süreçtir. Bir kaligrafın harfleri bozmaya başlaması ya da bir çömlek ustasının bilinçli olarak *kusurlu* formlar yaratması, sanatın deneysel yönüyle zanaatçılığın iç içe geçtiği örnekler olarak değerlendirilebilir.
- Öyleyse, deney, zanaatçılığı sanata yaklaştıran bir unsur olarak yorumlanabilir mi? Shiner'ın ayrımı üzerinden düşünersek, zanaat, tekrar eden ve belirli işlevlere hizmet eden bir alan olarak görülüyordu. Ancak deney, bu işlevselliği aşarak zanaatı bir sanat formuna dönüştürebilir. Shiner'ın kurduğu ayrımın tam tersi bir hareketi düşünelim: Eğer deney, zanaatı sanata yaklaştırıyorsa, bu ayrımın kendisi zaten baştan sorgulanabilir demektir. Bir dokuma ustası, ipliklerin birleştirilmesine dair yeni bir teknik geliştirdiğinde, bu hâlâ zanaat mıdır, yoksa özgünlük kazandığı için sanata mı yaklaşır?
- Bir edebî eser, üretim sürecinde, zanaatçıya özgü bir yaklaşım gerektirebilir. Eğer bir yazar, dilin sınırlarını zorlayan, biçimle oynayan veya anlatıyı parçalı hâle getirmek üzerine bir deney yapıyorsa, aslında kelimeleri bir malzeme gibi işleyerek zanaatçı bir tutum sergiliyordur. Burada zanaat, yalnızca teknik beceri değil, malzemeye duyarlılık ve süreç içinde keşif cesareti olarak da yorumlanmalıdır.
- Bunu edebiyat üzerinden düşünersek, deneysel bir metin kaleme almak, konumuz itibarıyla deneysel öykü yazmak da aslında zanaatçı bir süreçtir; çünkü dil malzeme olarak kullanılmakta, anlatı yapısı el işçiliğine benzer bir şekilde işlenmekte, kurallar ise öğrenildikten sonra esnetilmektedir. Bunların hepsi zanaatçı duyarlılığıyla paralel bir bilinç gerektirir. Burada yazar, yalnızca sanatçı değil, aynı zamanda bir zanaatçı gibi düşünmek zorundadır. Deney,

zanaatçı pratiğinin derinleştiği noktadır, ustalığın sınındığı ve genişletildiği alandır. “İçi boş artistliklerle deneysel yazın arasında bir bağ yoktur.”⁷⁷

Shiner’ın ayırımına karşı şöyle bir soru da belirebilir zihnimizde: Deneyin kendisi, zanaatçı pratiğinin doğal bir parçasıysa, sanat ve zanaatı ayıran çizgi hakikaten keskinleştirilebilir mi? Örneğin biçimci bir yazar, yeni bir anlatım biçimi icat ettikten sonra, her öyküsünde aynı biçimi farklı şekillerde deniyorsa, onun yaptığı bu *tekrar* sanata mı, zanaata mı yakındır? Bu da başka bir tartışmanın konusudur.

Aynı meseleye bir de okur cephesinden bakmaya çalışalım. Kırılma noktası olarak görülen 18. yüzyıldan evvel, sanatçı ile zanaatçı birdi; bir ayakkabıcı, bir müzisyen kadar sanatçıydı. 18. yüzyılda sanat kavramı, geleneksel anlamından ayrılarak, yeni bir kategoride yaşamaya başladı: güzel sanatlar. Şiir, resim, müzik, mimari, heykel gibi sanatları icra edenler bir tarafa; ayakkabıcılık, nakışçılık gibi meslek grupları diğer tarafa konumlandı. Sanat, daha çok, esin ve dehayla ilişkilendirilirken, muhatabı da eski konumunu terk etti. Popüler sanatın karşısında, daha *ince* zevkleri deneyimleyen ve sanat eserinden anlayan başka bir grup oluştu. Zanaatlar yahut popüler sanatlar ise, belirli bir seviyede beceriye sahip ya da belirli kuralları uygulamayı becerebilen her icracı için mümkün bir kategoriydi. Dolayısıyla onların muhataplarında özel nitelikler aranmıyordu. Kaba tabirle, muhatabın eğlenmesi yeterliydi. Oysa güzel sanatlar, adı üstünde, güzeldi; *sanatın* önüne gelen *güzel*, bazı koşulları da beraberinde getiriyordu. En başta da onu anlayan bir muhatabı gerektiriyordu; yani güzelden anlayanı, nitelikli eseri nitelsiz olandan ayırt edeni, seçme kabiliyeti ve birikimi olanı.

Shiner’a göre beğeni, tarihsel olarak belirli kurallara göre şekillenmiştir ve okurlar da bu kurallara göre bir beklenti geliştirir. Geleneksel anlatıyı seven bir okur, deneysel bir metinle karşılaştığında, öykünün neliğini, nasıllığını sorgulayabilir. Eğer okurun beğeni ölçütleri, belirli bir kurgu düzenine, karakter gelişimine ya da anlamın doğrudan sunulmasına dayanıyorsa, deneysel metinler bu ölçütleri sarsarak yeni bir beğeni anlayışı talep eder. Bu noktada deneysel metin, okuru yeni bir okuma biçimine zorlar, diyebiliriz. Shiner’ın işaret ettiği gibi, beğeni tarihsel olarak değişen bir şeyse,

⁷⁷ Necip Tosun, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 101.

deneysel öykü de beğeni alışkanlıklarını dönüştüren bir araç olabilir. Deneysel metin, okurdan yeni bir okuma pratiği geliştirmesini ister.

Okur cephesinden bakıldığında, mesele daha da ilgi çekici bir hâl almaktadır çünkü deneysel çabalar sadece üretim sürecini değil, alımlama sürecini de dönüştürmektedir. Okuru, yalnızca metni tüketen değil, aynı zamanda onunla etkileşime giren bir “zanaatçı” gibi konumlandırmak pekâlâ mümkündür. Deneysel öykü, genellikle alışılmış okuma pratiğini sekteye uğratan bir şey yapar. Bu da okurun, metni pasif bir şekilde tüketmek yerine, onu anlamlandırmak için bir tür zanaatçılık yapmasını gerektirir. Zanaat ile deney arasındaki ilişkiyi kurarken, malzeme ile doğrudan temas meselesine odaklandık. Okur için malzeme ne olabilir? Geleneksel metinlerde malzeme genellikle şeffaftır. Deneysel metinlerde ise metnin öğeleri/deney yapılan öğesi kendisini sürekli hissettirir, biçim okurun dikkatini çeker ve okur, malzemenin farkında olarak okumak zorunda kalır. Eğer bir marangoz ağacın damarlarını takip ederek çalışıyorsa, deneysel bir okur da metnin biçimsel yapısını *fark ederek* okumak zorundadır. Klasik anlayışa göre kaleme alınmış bir öyküde okur, anlatı akışını takip eder ve olay örgüsüne odaklanır. Deneysel bir öyküde ise boşlukları doldurması, kopuk/parçalı anlatıyı birleştirmesi, biçimsel yeniliklerle aktif şekilde mücadele etmesi gerekebilir. Bazen bulmaca çözmek, bazen belirsiz/havada kalan bir sonla karşı karşıya kalmak zorundadır. Deneysel öykü, okuru her anlamda zorlar. Bu durum, okurun, metni idrak etme yahut estetik haz alma noktasında kendini sorgulamasına dahi varabilir. Dolayısıyla işler, beğeni alanında oldukça karışabilir; içerikte ve biçimde yapılan kısıtlayıcı deneyler, okuma pratiğinde, zevki ve beğeniye de kısıtlayan nitelikler hâline gelebilir. Öyleyse okurun kendisi de bir tür zanaatçıdır çünkü metni anlamlandırma süreci, bir tür ustalık gerektirir. Eğer yazar deneysel bir yapı kuruyorsa, okur da bunu çözmeye çalışan, aktif bir katılımcı olarak sürece dâhil olur; metnin sunduğu malzemeyi işleyerek ona *kendinden* bir anlam verir. Hatta çoğu zaman, yazarın kurduğu yapıyla okurun alımladığı ve yeniden ürettiği yapı birbiriyle çatışır.

Okurluk da tarihsel olarak değişen ve farklı kategorilere ayrılabilen bir pratiktir. Peki, deneysel öykü nasıl bir okur profili yaratır? Önce bugün hâlâ geçerliğini koruyan *geleneksel okur* kavramından ne anladığımıza bakalım: Geleneksel okuru,

alımlayıcı okur olarak yorumlamak da mümkündür. Bu kategori, Shiner'ın sanat anlayışına uygun olarak inşa edilen geleneksel beğeniyle paralel bir okur modeli üzerinden düşünülebilir. Geleneksel okur, okuma pratiğinde akıcılığı, anlamın şeffaflığını ve anlatı düzenini önemser. Metnin dili alışılmış, kolay anlaşılır, dolaysız; asıl mesele ise öykünün iletmek istediği duygu ya da olay olmalıdır. Bu okur, edebî metni sanat eseri olarak görür ve okuma eyleminden estetik düzeyde bir tatmin bekler. Deneysel öykü, bu tipteki okur için zorluk çıkarır. Anlam belirsizleştğinde, hikâye bölündüğünde veya dil oyunlarına dayandığında bu okur, metni *yanlış* ya da *eksik* olarak değerlendirebilir. Shiner'ın tarihsel perspektifini düşündüğümüzde, bu aslında *modern* sanat karşısındaki *klasik* beğeni tepkisine çok benzer.

Bir diğer okur tipi olarak etkileşimci okur yahut yorumlayan okurdan söz edebiliriz. Bu kategori, sanatın ve zanaatın ayrımını sorgulayan alanda yer alır. Etkileşimci okur, deneysel metni okurken yorum yapma, boşlukları doldurma ve aktif anlam üretme sürecine girer. Metnin biçimsel özelliklerinin bilincindedir, okuma sürecini metinle etkileşim içinde yürütür. Bu tipteki okur için deney, bir anlam üretme pratiğidir. Okur, metni yalnızca tüketmez, sanat eseri karşısında edilgen bir konumda değildir, aktif bir mücadelecidir. Metni bir *araç* gibi kullanarak deneyimini tamamlar. Bu kategori, Shiner'ın ayrımlarını esneterek sanat ve zanaatın birleştiği noktada bir okur modeli sunar.

Bir diğer okur tipi olarak, üretken yahut yaratıcı okurluğu düşünebiliriz. Bu kategori, deneysel metni yalnızca yorumlamaktan bir adım öteye geçerek, onu bir malzeme gibi gören okuru temsil eder. Üretken okur, deneysel metinden ilham alarak kendi üretim sürecine giren kişidir. Deneysel metni yeniden üretmekle/yorumlamakla kalmaz, neredeyse baştan yazar. Metnin biçimsel olanaklarını görüp onları kendi yazı sürecine dâhil eder. Yeniden-yazma, yeniden-üretme pratikleri bu tür bir okur için oldukça önemli hâle gelir. Bu okur modeli, özellikle deneysel yazımın akademik ve sanatsal çevrelerde nasıl okunduğunu da gündemine alır. Çevirmenler, editörler ya da günümüzde oldukça popüler hâle gelen yaratıcı yazarlık atölyelerindeki öğrenciler bu türdeki okurluğa eğilimlidir. Özetle, deneysel metin, okurun kimliğini dönüştürerek onu zanaatçılığa teşvik eder. Üretken yahut yaratıcı okura, *inşacı* demek de mümkündür.

Bu tartışmanın ışığında şu sonuca varırız: Sanat ve zanaat ayrımının zamanla güzel sanatlar/yüksek sanat hiyerarşisini yaratması gibi, okurluk biçimleri de dönüşmekte ve farklı kategorilere ayrılmaya devam etmektedir. Klasik okur, edebî metni tamamlanmış, belirli kurallara göre yazılmış ve anlamı doğrudan ileten bir sanat eseri olarak okumaktadır. Bu tipteki okur için yazar, ilhamla üreten bir sanatçı; metin ise onun sanatsal ifadesidir. Metin bir anlam sunmakta, okur ise bunu almakla yetinmektedir. Bu anlayışa göre, okuma pratiği de sanatın doğası gibi tek yönlü ve tamamlanmış bir süreç olarak görülür. Sanatın, kendine yeterli, pratik bir işlevi olmayan, yalnızca estetik amaç güden bir alan olarak idealize edilmesiyle, popüler edebiyat, halk anlatıları ve zanaatla ilişkili yazınlar daha alt seviyede konumlandıktan sonra, *eğitimli okur* ve *bilinçli okur* gibi kategoriler üzerine tartışmalar devam etmektedir. Yüksek sanat, belli bir eğitim düzeyi gerektirirken, popüler edebiyat geniş kitlelere hitap etmekte, okuma pratiği bir statü göstergesi olarak görülmektedir. Yüksek sanat, metni anlamak için belli bir kültürel sermaye gerektirir. Popüler anlatılar ise daha doğrudan bir okuma pratiği sunar. Bunlara karşılık, anlamın açık olmaması, biçimin okuru zorlaması ve okuma pratiğini değiştirmesi, geleneksel yüksek sanat okurluğundan farklı bir tür okurluk gerektirir. Beğeni ölçütleri sorgulanmaktadır: Okur, artık, alışılmış kalıplarla değerlendirme yapamamaktadır. Deneysel edebiyat, okurluğu homojen bir kategori olmaktan çıkarmakta, onun –tıpkı yazar gibi– metin üzerine çalışmasını beklemektedir.

Sanat ve zanaat ayrımının tarihsel bir inşa olduğu fikrinden hareketle, deneysel yazının bu ayrımı nasıl muğlaklaştırdığını gördük. Deneysel yazının yalnızca yaratıcı bir yönelim değil, aynı zamanda ustalık isteyen bir üretim ve alımlama süreci olduğu fikrine odaklandık. Okurun deneyim ve beklenti ufku üzerinden konumunu tartışmış, ardından yazarın geri çekilmesiyle birlikte okurun anlam üretimindeki payını vurgulamıştık. Bu başlıkta ise, hem yazarın hem okurun birer zanaatçı gibi düşünülebileceği yeni bir model sunmaya çalıştık.

Deneysel metin, Shiner’ın tarif ettiği biçimde, yalnızca özgünlük ve yaratım gibi *yüksek sanat* kodlarıyla değil, aynı zamanda teknik ustalık, malzeme bilgisi ve biçimle temasa dayalı zanaat unsurlarıyla da örülüdür. Bu çift yönlü yaklaşım, metni, üretim aşamasında da, alımlama sürecinde de klasik ayrımların dışına çıkarır. Yazar,

yalnızca esinle hareket etmez; malzeme üzerinde çalışan, biçimle mücadele eden, dili işleyen bir ustadır artık. Okur ise, yalnızca tepki veren yahut belirli seviyelerde beğeni geliştiren bir alımlayıcı değil, metinle temasa geçen, onu işleyen, kimi zaman yeniden kuran bir ortak yazardır. Bu yaklaşım, sanatın bireysel yaratıcılık kadar, kolektif anlam üretimine de dayandığını gösterir. Sanatın ve zanaatın, yazarın ve okurun, eserin ve okuma eyleminin iç içe geçtiği alanda, anlamın yalnızca *sunulan* değil, aynı zamanda *üretilen* bir şey olduğunu hatırlatır.

Bu bağlamda, yazarı da, okuru da kendi konfor alanının dışına çıkmaya çağıran bir tür *sınır testidir* deneysel öykü. Oynadığı hiçbir oyunun kuralları sabit değildir – her yeni öykü, hem yazarına hem de okuruna işleyebileceği yeni malzemeler sunar ve hikâye her an baştan başlayabilir.

1.4. Avangard, Deneysel ve “Açık Yapıt”

*Çünkü her bir yaratım eylemi eşsizdir.*⁷⁸

*Sürekli devrim olarak yaşanan sanatların sınırı öz-yıkımdır.*⁷⁹

TDK güncel Türkçe sözlükte *deneysel* sıfat görevinde ve tek başlık altındadır: “Deneye başvuru olarak yapılan, deneye olan, deneye ilgili; tecrübi, ampirik.”⁸⁰

Avangart (Fransızca *avant-garde*) kelimesinin ise güncel Türkçe sözlükte iki anlamı bulunmaktadır: Bunlardan ilki, isim görevinde “öncü”; ikincisi yine isim görevinde “gösterişli, görkemli olan”dır. Türk Dil Kurumu’nun “öncü” anlamının altında avangardın cümle içi kullanımına verdiği örnek tezimiz için oldukça dikkate değer. Gülhan Düzgün’den verilen örnek şu şekildedir: “Bizim belgesellerimiz çok avangart, çok deneysel şeyler değil.” Açıkça görüyoruz ki, avangard ve deneysel kavramları yine bir arada, yine yakın anlamlı kullanılmıştır.⁸¹

⁷⁸ Zygmunt Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 156.

⁷⁹ A.e., s. 147-148.

⁸⁰ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 17.02.2025.

⁸¹ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 17.02.2025.

Misalli Büyük Türkçe Sözlük'te yer alan *öncü* maddesinde, *avangart* kelimesi bire bir karşılık olarak verilmiştir:

“ÖNCÜ 1. Haber ulaştırmak için önden giden kimse. 2. Önder, kılavuz. 3. Fikir ve sanat cereyanlarında çığır açan, yeni bir görüşü başlatan kimse, avangart. 4. *asker*. Yürüyüş hâlindeki bir birliğin önünden giden kıt'a, pişdar. Karşıtı: ARTÇI.”⁸²

Avangardın *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*'de nasıl tanımlandığına baktığımızda daha evvel üzerinde durduğumuz anahtar kelimelerle karşılaşmaktayız: yeni ve ileri. Kabaca şu şekilde Türkçeye çevrilebilir:

“Sanat ve edebiyat tarihinde önemli ve çok kullanılan bir terimdir. Askeri bir kökene sahip olduğu açıktır (‘öncü birlik’); sanat ve edebiyata uygulandığında keşif, yol bulma, yenilik ve icat anlamına gelir; yeni bir şey, ileri (zamanının ötesinde) ve devrimci bir şey.”⁸³

Postmodern felsefenin sosyolojik açılımlarını ortaya koyma ve kuramsal çerçevesini sağlıklı bir şekilde çizme noktasında hem eserleri hem eleştirel değerlendirmeleriyle başat rollerden birine sahip Zygmunt Bauman ise şöyle tanımlar avangardı:

“‘Avangard’ın sözlük anlamı akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunun cephe hattıdır: Bu, silahlı kuvvetlerin ana kitlesinin önünde ilerleyen bir koldur; fakat önde kalmasının tek nedeni arkadan gelen orduya yol açmaktır. Diyelim bir müfreze halen düşman kontrolünde olan topraklarda güvenli bir yer işgal etti; bu durumda taburlar, alaylar ve bölükler bu takımı takip edecektir. Avangard, kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran uzaklığı gösterir: Küçük bir öncü birimin *şimdi* yaptığı şeyi *daha sonra* bütün bir kitle tekrarlayacaktır. Bu birimin ‘ileri’ görülmesinin ardında yatan varsayım, ‘ötekilerin bunları taklit edeceğidir’. Söylemeye bile gerek yok ki biz ne tarafın ön ne tarafın arka, neresinin ‘önde’ neresinin ‘geride’ olduğunu kesin olarak biliyoruz. (Ayrıca bu ikisi arasındaki mesafenin yerinde saymadığını –ön hattın hareket halinde olduğunu– da biliyoruz.) [Yani] avangard kavramı, özünde muntazam bir zaman ve uzam düşüncesini ve bu iki düzenin özsel koordinasyonu düşüncesini ifade

⁸² *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 1. Baskı, Haz. İlhan Ayverdi, İstanbul, Kubbealtı, Ocak 2010, s. 965.

⁸³ *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 68.

ve naklediyor. Avangarddan söz edilebilen bir dünyada ‘ileri’ ve ‘geri’ [kavramlarının] aynı zamanda hem uzamsal hem de zamansal boyutu vardır.”⁸⁴

Tezimizin giriş bölümünde deneysel kavramının başka kavramlarla ilişkisine değinmiş, çoğu zaman bu ilişkili kavramların birbirinin yerine kullanıldığının altını çizmiştik. Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*’nın “Deneysel Öykü” başlıklı bölümünde (aynı zamanda önce *Hece* dergisinin 141. sayısında yayımlanan “Avangard, Yeni ve Deneysel” başlıklı yazısı) aynı mevzuya değinir: Bu benzer kullanımların temelindeki yazınsal tavrın aynı olduğunu vurgular: yerleşik kurallara başkaldırı ve muhalif tutum.⁸⁵ Biz de tezimizin tüm bölümlerinde, edebiyatta yazar figürünün görünümünü ve onu denemeye iten kuvvetleri aynı kavramlar odağında tartışmaya çalışmaktayız. Ayrıca, *deneysel* ve *yeni* olan arasında bir ayrım yapar Tosun: Deneyselin, edebî tür içerisinde yer almak istemediğini; yeninin ise bir türün içinde kalarak, çeşitlilikler, zenginlikler yarattığını söyler.⁸⁶

Avangard ve deneyselin birbirinin yerine kullanımına bir örnek de Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasından verilebilir. Ecevit, çok yönlü optik tekniğinden bahsettiği satırlarda, avangardist ve deneyseli eğik çizgi kullanarak birbiriyle eş görevli şekilde okura sunar: “Thomas Mann’da (*Lotte Weimar*’da) görülen ve Ayla Kutlu’da (*Tutsaklar*) Gürsel Aytaç’ın örneklediği bu teknik, yabancılaştırma estetiğinin avangardist/deneysel bir ürünü değildir.”⁸⁷

Ecevit, aynı eserinin 20. yüzyıl avangardist roman estetiğini değerlendirdiği ikinci bölümünde geleneksel romancı ile yeni romancı arasındaki farkları sıralarken, romanda öncelik sırasının değiştiğinden bahseder. Biz bu fikri yalnızca roman üzerinden değil, modern dönemde üretilmiş bütün edebî türlerde verilmiş ürünler üzerinden değerlendirebiliriz. Geleneksel yazarlar içeriği önemsiyordu çünkü metnin konusunun eğitici/yol gösterici olma amacına hizmet ettiğini düşünüyorlar ve içeriğin nasıl sunulduğundan çok, ne olduğuyla ilgileniyorlardı; yeni romancılar ise yeniden

⁸⁴ Zygmunt Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 140-141.

⁸⁵ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2018, s. 291.

⁸⁶ Necip Tosun, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, *Hece*, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 98-99.

⁸⁷ Ecevit, *a.g.e.*, s. 50.

inşa ettikleri estetik değerler sisteminde biçimi ilk sıraya koyarlar, denemekten ve oyun oynamaktan çekinmezler, içeriği sundukları zarfla ilgilenirler. Umberto Eco'nun *açık yapıt* olarak tanımladığı, tek ve değişmez bir anlama sahip olmayan, yorumlanabilir, boşlukları doldurulabilir metinlerin yazarlarıdır onlar. Bu ikinci grubun dâhil olduğu sistem *biçimci estetik* olarak kabul görmüştür fakat biz bu sisteme pekâlâ *deneysel estetik* de diyebiliriz. Avangardist olan ise deneysel estetiğin içinde yer alan duraklar, tarzlar, forma ait denemeler, hatta yenilikçi bir hareket olarak öncelik sırasının değişmesinin ta kendisidir.

İç içe geçmiş bu iki sanat terimini eser, yazar ve okur cephelerini esas alarak ana hatlarıyla karşılaştırmaya çalışalım:

Avangardist edebiyatın temel amacının, sanatta devrim yapmak ve yerleşik normlara karşı çıkmak olduğu söylenebilir. Fakat buradaki yıkıcı tutumun kökten bir yok etme hedefinde olmadığı, daha çok, yerleşik sanat anlayışının yerine sanatı hayatla bütünleştirme fikrinin ikame edilmesini hedeflediği açıktır. Modernizmle ve modernist hareketle ilişkilendirilen avangard, modernizmin sanatı biricikleştirme amacından ziyade, onu hayatla eşitleme amacı güder.⁸⁸ Avangardist eserlerin yalnızca sanatta yenilikçi değil, politik ve toplumsal bir duruşu da vardır. Tarih sahnesinde birçok avangard hareket, sanatı bir protesto ve değişim aracı olarak görmüştür. Bu nedenle avangardist eserlerin, mevcut düzeni sorgulamak, toplumsal kurallara meydan okumak ve sanatın işlevini yeniden tanımlamak gibi iddialı amaçlar güttüğü de görülür. Avangard edebiyatın bu tutumuna karşı, deneysel edebiyat daha teknik bir yaklaşıma sahiptir. İçerikten çok biçimle, politik ya da toplumsal hareketlerden çok sanatın kendisiyle, bir edebî formun sınırlarını zorlamak ve yeni anlatım teknikleri geliştirmekle ilgilenir. Sanat araç değildir; *sanat yapmak* amaçtır. Deneysel eserlerin zemininde yenilik arayışı vardır; deneysel edebiyat dilin, yapının ya da anlatım biçimlerinin keşfiyle ilgilenir. İdeolojik bir duruşu olmak zorunda değildir, daha çok biçimlendirme, oynama, farklılık ve özgünlüğe odaklanır.

Avangard edebiyatın sanatçıları *öncü* rolü üstlenir, yani toplumun önünde yürür ve ona yol gösterir. Fakat bu yol gösterme, toplumsal değerlerin muhafazasına

⁸⁸ Necip Tosun, "Avangard, Yeni ve Deneysel", **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 104.

yönelik salt eğitici bir yol gösterme demek değildir. Öte yandan, avangard edebiyat politik bir duruş da içerir. Avangard, sanatçıyı var olan düzeni eleştirmeye ve deneyimin her kategorisinde koşulları reformdan geçirmeye sevk eder.⁸⁹ Deneyisel edebiyat ise sanat-toplum ilişkisine bu kadar vurgu yapmaz. Deneyen yazarlar, daha çok estetik ve form üzerinde yoğunlaşırlar. Yeniliğin toplumsal ya da politik bir mesaj taşınması şart değildir. Sanatın kendi içindeki imkânları keşfetme ve dönüştürme arzusu ön plandadır. Herhangi bir kişinin herhangi bir şeyle uğraşması deneyisel olabilir. Bu şeyin başka şeylerle ilişkili olması gerekmez, bireysel ve bağımsız bir çabanın ürünü olması deneyiselliğin koşullarını sağlaması için yeterli olacaktır. İleri, öncü avangard ise kendisinden sonra gelenler için yolu açacak kuvvettir; yeni ve mühim bir alan açacak kudrettedir yahut öyle olduğuna inanılır.

Cem Akaş, “Eskiden avant-garde yazar olmak, okuyucuya gerçek anlamda şoklar yaratmak demektir”, der.⁹⁰ Avangardist eserler, okuru kışkırtmayı ve sarsmayı önemser çünkü okurun yalnızca estetik anlamda değil, aynı zamanda toplumsal bir meydan okumayla karşı karşıya kalması hedeflenir. Bu da bir yandan ahlaki değerlerin muhafazası ya da yıkımıyla ilgilidir. Avangardist eserler verili sanatın uzağındadır ama aralarında bir ilişki de vardır; ne de olsa karşı koyma, karşı koyulanı önemsemeyi gerektirir. Deneyisel eserler ise okurun zihinsel katılımını gerektirir. Okuru şaşırtmak ya da zorlamak istese de bu, daha çok, eserin yapısal özellikleriyle ilgili olur. Anlam, yapı veya anlatım biçimi üzerinden yapılan deneylerle okurun metinle ilişkisi yeniden şekillendirilir.

Tüm bunların yanında, avangardist ve deneyisel metinlerin iki noktada birleştiklerini söylemek mümkündür: 1. Anlaşılmama meselesi; 2. Kendi kendini imha etme ihtimali. Birinci kategoriye anlaşılmama *kaygısı* olarak adlandırmamızın sebebi, avangardist metnin de, deneyisel metnin de temelde anlaşılmama endişesi taşıyor oluşudur. Avangardist eserler, doğaları gereği zamanının ötesinde olduklarından, edebî niteliklerinin sonraki zamanlarda, genellikle sonraki kuşak

⁸⁹ George Kubler, [The New Reality in Art and Science] Comment, “Comparative Studies in Society and History”, **Special Issue on Cultural Innovation**, Vol. 11, No. 4, Cambridge/Cambridge University Press, 1969, s. 399.

⁹⁰ Cem Akaş, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneyisel Edebiyat), Nisan 2003, s. 45.

sanatçıları tarafından anlaşıldığını görürüz. Deneysel eserler de nadiren üretildikleri dönemde doğru alınırlar, anlaşılırlar. Hatta avangardın aksine, yol açıcı bir amaçları olmadığından ve bireysel çabalara dayandıklarından, anlaşılmaları ya da fark edilmeleri daha zordur. Bir de, belirsizlik sorunsalı mevcuttur kuşkusuz. Deneysel, ismiyle müsemma, deneme işidir ve dolayısıyla ortaya çıkacak ürün belli değildir, bununla birlikte ortaya çıkan ürünün nasıl karşılık bulacağı da belli değildir. Sanatçının muhayyilesine teslimdir deney işi. Hayal ve merak eden, zihninde test etmeye geçecek bir fikir yeşeren sanatçı, daha önce denenmiş ve başarılı sonuç alınmış bir formülü kullanmaz, kendi formülünü kendisi yaratır, aklına düşen ya da tüm detaylarıyla tasarladığı bir fikri test etmek ister; onu deneye iten, cesarettir. Bu anlamda hem arayış hem buluştur deneysellik; bir yandan tasarlamak, diğer yandan tasarlananın sağlamasını yapmaktır.

Anlaşılmama riskinin yanına –hemen hemen aynı seviyede– unutulma ihtimalini koymak mümkündür çünkü çağının edebiyat anlayışının dışında kalan (bu, yazarın tercihi de olabilir) ya da bırakılan (anlaşılmayan, politik tavır gereği dışlanan ya da çağın gerektirdiği edebî iktidarlara uygun yazmayan) yazarlar unutulmaya mahkûmdur. Yine de, deneysel bir metin, yazıldığı dönemden 50 sene sonra anlaşılabilir, bu durumda bir anlamda yeniden doğar. Fakat bu ihtimalin düşüklüğü şüphe götürmez bir gerçektir.

Avangardist eserler ile deneysel eserlerin kasıtlılığı farklı kulvarlarda değerlendirilmelidir. Avangardist metnin odağında değişim arzusu vardır, bu tarz metinlerin hizmeti hedefe yöneliktir; bu anlamda üretilecek esere belirli ön koşullar yön verir, böylece ortaya çıkan ürünün sürpriz olmadığı, daha az gizem içerdiği ve deneysel ürünler kadar şaşırtıcı olmadığı aşikârdır. Deneysel metinlerin kasıtlılığı ise içinde boşluklar barındırır; deneysel metnin yolculuğu netlikten uzaktır. Bir teorinin denenmek, yani test edilmek istenmesi de elbette kasıtlıdır, yine hedefe yönelik adımlar gerektirir ve bu da koşulların varlığına işaret eder. Fakat edebiyat deneyinin koşulları daha evvel denenmemiş, dolayısıyla işe yarayıp yaramadığı test edilmemiş olduğundan, başarılı olup olmayacağının kestirilmesi zordur. Bu da demek oluyor ki deneysel ön koşulları kendine özgüdür, havada asılıdır, boşlukta sallanmaktadır. Deneysel kasıtlılığı, avangarda kıyasla, ayakları yere basan bir kasıtlılık değildir.

Bauman'ın alıntıladığımız avangard tanımında da görüldüğü gibi, avangardın söz konusu olduğu yerde deneysel yazındaki gibi bir belirsizlik yoktur. Neyin önde, neyin arkada; neyin ileride, neyin geride olduğu bilinir. Dolayısıyla çabanın karşılık bulup bulmadığı, nasıl tepkiler aldığı, neyi ne derecede değiştirebildiği ya da ne kadar öncü olduğu da ölçülebilir.

Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde* (1974) başlıklı meşhur çalışmasında, avangardı tarihsel zeminde ele alır ve tarihsel avangardın bir süreç olduğu fikrini (özellikle 20. yüzyılın başındaki dadaizm, sürrealizm, fütürizm gibi hareketlerin dönemi) öne sürer. Bu durumda söz konusu dönem görevini tamamlamış radikal bir yapı değişimini ya da kopuşu simgelerken, 1950'li yıllarda ortaya çıkan benzer hareketler ise neo-avangard hareketlerdir. Güven Turan da, deneysellik ile avangard arasında ayırım yaparken tarihsellik üzerinde durur, avangardın modernist bakışa göre oluştuğunu, deneyselin tarihinin ise çok daha eskilere dayandığını söyler.⁹¹ Ayrıca, deneyseli diğer kavramlardan ayrı tutarken, bizim de değindiğimiz öngörülemezlik meselesine temas eder. John Cage'den alıntılar: “(...) daha sonra başarı ya da başarısızlık şeklinde yargılanacak bir betimleyici edim diye anlaşılmayıp sadece sonucu bilinmeyen bir edim diye anlaşılmak koşuluyla ‘deneysel’ sözü yerindedir.”⁹²

Çoğulculuğun genel kabul hâline gelmesi hakkında dikkate değer eleştirileri bulunan, çağının en ünlü bestecilerinden Pierre Boulez, yeni müziğin –taşıdığı anlam ne olursa olsun– dinleyenleri tarafından kolayca kavranamadığını ve bu kavrayış zorluğuna, yeni müzikte şemaların takip edilmemesinin sebep olduğunu söylüyordu. Onun müzikte işaret ettiği şemaları pekâlâ postmodern edebiyat çatısı altında da düşünmek mümkündür. Şöyle diyordu Boulez: “Klasik ve romantik müzikte ... kişinin tabii olduğu şemalar var ve bu şemalar eserin kendisinden bağımsız olarak izlenebiliyor... Bunlar, sinyallerin faydalılığı ve güvenliğine sahiptir ve bir parçadan diğerine, daima aynı görünüm ve işlevlerle tekrarlanırlar. [İşte] bu [kendilerini tekrarlayarak] güven yaratan öğeler gittikçe ‘ciddi’ müzikte yok oluyor... Müzik

⁹¹ Güven Turan, “Olanla Yetinmeyenler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 49-52.

⁹² A.y., s. 50.

yapıtları, herkes tarafından *a priori* kabul edilen herhangi bir kılavuz şemaya indirgenemeyen eşsiz/tekil olaylar olma eğilimindedir.”⁹³ Boulez’in altını çizdiği dinamiklere bakalım: şemalar, tekrar, bilinir olanın güvenilirliği ve sanat eserlerinin güvenli alandan uzaklaşması/bağımsız görünümü. Durum, Türk edebiyatında da böyle değil midir? Klasik edebiyatımıza baktığımızda tekrarlanan temalara, öğelere, içerikte ve biçimde belirli kurallara, kalıplara, başta mazmunlara, sonra “leitmotiv”lere rastlamaz mıyız? Avangardist hareketler, estetik modernizm ve postmodernizm, sanat eserinin gittikçe bu kolektif hafızadan ayrı düşmesine sebep olmadı mı?

Ali Artun, modernizm ve avangard kavramları arasında keskin bir ayrım olmadığını; her ikisinin zaman zaman aynı noktada buluşup, sanatçının topluma ve kendisine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ettiklerini düşünür.⁹⁴

Elif Türker, avangardın, sahip olduğu devrimci ve isyankâr nitelikle, deneysel edebiyatın ise hâkim ideolojiyi sorgulaması sebebiyle birbirlerine koşutluk içerdiğini belirtir. Avangard ile modernizm arasındaki ilişki malumdur; Türker, bu ilişkiyi değerlendirirken avangardın yalnızca yıkmakla ilişkilendirilmesinin yanlışlığını vurgular, avangardın amacının sanatı ortadan kaldırmak değil, onu burjuva hegemonyasından kurtarmak olduğunu söyler. Dolayısıyla, avangard hareket aslında sınıfsız bir toplumu hedefler. Fakat bu hedef, zaman içinde, engellerle karşılaşa karşılaşa yok olmuştur. Avangard kapsamında değerlendirilen sürrealizm ve dadaizm ise ortak bir şekilde yeni tasarımlar önermiştir; ilki geleneksel anlayışı yıkmaya, ikincisi onu yeniden yaratmaya çabalamıştır. Sürrealistler, sanat ve hayatı birleştirmek istemiş, zihnin ileyiş sürecini yazıya bire bir aktarmaya çalışmıştır. Bu, deneysel bir tutumdur.⁹⁵

Türker, söz konusu akımlar ve hareketler arasında tek başına deneyseli farklı kılının, bir amaçla bütünleşmek olduğunun altını çizer. Sürrealist deneyler üzerine düşünerek, deneyin özünde “algıya yönlendirme” işleminin yer aldığı, deneyin

⁹³ Aktaran: Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 154.

⁹⁴ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 14.

⁹⁵ Elif Türker, “Deneysel edebiyat yanılması”, **Birikim**, S: 219, Temmuz 2007, s. 78-80.

ulaşmak istediği hedefin ise “bilincin özgürlüğünü yakalamaya çalışmak” olduğu sonucuna varır.⁹⁶

“Sonuç olarak, ‘deneysel edebiyat’ kapsamı içinde değerlendirilmeye çalışılan yapıtların deneysel olduğu söylenen özellikleri, biçim/kurgu düzleminin dışında yapıtın bütününe dâhil olamadığından, tarih içinde kendisine yer edinebilen avangard ve sürrealizm akımlarının yapı özelliği olarak görülmüştür. Bir yapıtın tür özelliği yalnızca yapısından belirlenemeyeceği için, deneysel edebiyat diye bir akımdan/türden söz edilemez. Burada asıl olan deney, biçim üzerinde yapıldığından, ‘deneysel’i edebiyat nosyonunun bir sıfatı olarak nitelendirmek sakıncalıdır. Deneysel biçimden söz edilebilse bile, deneysel edebiyat diye bir tür yoktur.”⁹⁷

Türker’le aynı düzlemde buluştuğumuz ve buluşmadığımız noktalar bulunmaktadır. Deneyselliğin ayrı bir edebî tür ya da bir akım değil, bir yöntem olduğu konusunda uzlaşmaktayız. Fakat deneyselin bir sıfat olarak kullanılabileceği görüşündeyiz. Deneyselin bir edebî türün başına gelecek şekilde sıfat olması, çoğunlukla onun estetik tutumu ifade etmesi açısından olağandır. Örneğin polisiye roman ya da gotik roman gibi, deneysel öykü de bir metnin niteliğini ifade etmek üzere araştırmacıya alan açar. Dolayısıyla bu türde bir kullanım, metni sınıflandırmak yahut bir edebî türün sınırlarına dâhil etmek için değil, onu *nitelendirmek* için yapılır; bu yönüyle işlevseldir. Doğrudan edebiyatın başına kapsayıcı bir şekilde sıfat olarak eklenmesi ise deneysel edebiyatın yazınsal bir tür olarak algılanmasına yol açabileceği için bizce de sakıncalıdır.

Bu bahsi, okurun beklenti ufkuna da değinerek kapatalım. Anlaşılma sorunsalı temelde okurun beklenti ufkuyla bire bir ilişkilidir. Deney en çok biçimde kendini gösterdiğine göre, okur deneysel bir metne edebî türlerin geleneksel nitelikleri üzerinden yaklaştığında aradığını bulamayacaktır. Bu da metni anlaşılması zor ya da anlaşılmaz, hatta *saçma* bulmasına sebep olabilir. Fakat burada deneyin, edebî türün kurallarıyla ne kadar aykırı düştüğü de önemlidir. Örneğin, Michel Butor, *Değişme*’nin anlatıcısını *ikinci çoğul şahıs / siz-anlatıcı* tayin ederek romanını yazmıştır. Bu, bir giz midir? Elbette hayır. Butor her yazarın teoride bildiği ama

⁹⁶ A.y., s. 81.

⁹⁷ A.y., s. 83.

pratikte denemediği bir işi gerçekleştirmiştir. Yazdığı türün genel çerçevesine sadık kalmış fakat tür içinde denenmemiş bir yöntemi uygulamıştır. Onun deneyinin okur tarafında karşılık bulmama ya da okuru hayal kırıklığına uğratma ihtimali düşüktür çünkü mevcut düzenin içinde ancak birkaç taşı yerinden oynatmıştır, onunki edebî türün kaidelerini tehdit eden bir girişim değildir. Bununla birlikte her edebî eserin türün kaidelerine sıkı sıkıya bağlı olduğu da söylenemez; edebiyatta yüzyıllardır aynı temalar işlense de, her yazar ortak temaları kendi bakışıyla, kendi yorumuyla anlatmakta ve muhakkak yeni bir söz söylemektedir.

Şimdi, ikinci kategori olarak sunduğumuz *kendi kendini imha etme ihtimalini* açabiliriz. Avangard, doğası gereği çelişkili bir kavramdır. Bauman'ın söylediği gibi, “yapmak istediğinde başarılı olduğunda kaybetmiş olacak, yenilmesi ise doğru yolda olduğunu gösterecek”tir.⁹⁸ Avangard, halkın teveccühüne mazhar olamadığında acı duyuyordu ama düşlenen teveccühe mazhar olduğundaysa çok daha fazla ıstırap duyuyordu, der Bauman.⁹⁹ Bu durumda avangard, durmaksızın üretmek zorundadır; hep daha ileride olmalı, övgüyle değil de sövgüyle karşılanmalıdır. Eğer doğru anlaşılır ve geniş bir kitle tarafından özümseirse, yolun sonuna gelmiş demektir. Kendini imha etmek ve yepyeni, daha ilerici bir yöntemle yeniden doğmalıdır.

Gelgelelim, avangard hedeflediği seçkin kitleye tam anlamıyla ulaşamadı. Bir yandan aydınlatmaya ve belirli bir seviyeye yükseltmeye çalıştığı, diğer yandan ise korkup kaçtığı o kitleden ayrı bir yerde duramadı. Sürekli icat etmek zorunda kalırken, anlaşılmazlık ilkesinin yarattığı ikinci bir cepheyle de karşı karşıya kaldı. Anlaşılmayan sanat, belirli bir azınlığa hitap etmiyordu artık; bu anlaşılmazlığın yarattığı halenin etkisindeki çoğunluğun da ilgi alanına girdi. Sanatsal piyasanın ve ticari dinamiklerin oluşturduğu çemberin içine kısıldı avangard:

“Piyasa, ‘anlaşılmaz sanatlar’ın taşıdığı o dev tabakalaştırma potansiyelinin kokusunu çabuk aldı ve kısa zamanda şu ortaya çıktı: Emsallerine kendi ilericiliğini göstermek isteyen ve bunu yapabilecek yeterli araçlara sahip olan herkes bunu kolayca başarabiliyordu; bunun için yapması gereken şey, evini, sıradan, rafine olmayan ölümlüleri hem şaşırtan hem de korkutan öncü-kuvvet sanatların en son icatlarıyla süslemektir. Bunu yapmakla aynı zamanda kendi zevkinin ileriliğini ispat etmiş ve

⁹⁸ Bauman, a.g.e., s. 145.

⁹⁹ A.e., s. 145.

kendisiyle kültürsüz ve zevksiz ötekiler arasındaki mesafeyi göstermiş oluyordu. Peter Bürger'e göre, avangard sanata öldürücü darbeyi işte bu olağanüstü ticari başarısı vurdu; şimdi artık 'sanatsal piyasa' tarafından 'kucaklanan' bir şey olmuştu. Aslında bu sanat toplumsal ayırım yaratmasını içinde taşıdığı tartışmalı yapısına borçluydu. Fakat işte tam da bu ayırma yetisinden dolayı, avangard sanat [en] istekli müşterilerini, kendi toplumsal pozisyonlarından emin olmayan ve kendilerini ayrıcalıklılığın tartışılmaz simgeleriyle donatmak isteyen, gözünü yukarılara dikmiş, *arriviste* orta sınıf arasında buluyordu.”¹⁰⁰

Avangardın sonunu hazırlayan etmenler, hem içsel hem dışsaldı. Bir noktaya varıldığında, gidilecek yeni bir yer kalmamış oluyordu. Bu da öz-yıkım demektir. Nihayetinde, bir mekân *sürekli yeni* kalamazdı. Kaset her defasında başa sarıyordu; avangard da ilk basamağa geri dönüyordu. Avangard, insanları değiştirmek, dönüştürmek, eğitmek istiyordu fakat ürettiği eserler popülerleştikçe önde olan ile geride olan, öğretene ile öğrenci arasındaki mesafe kapanıyordu. Bu da biçilen rollerin üzerine çelişki gölgesini düşürüyordu. İçinde bulunduğumuz tüketim çağında ise, Bauman'ın da işaret ettiği gibi, avangarddan söz etmek mümkün değildir. Postmodernizm, her *yeni*yi hiç olmadığı bir hızda yutmaktadır. Üstelik, doğası itibarıyla, hiçbir hareketin öncü kabul edilmesine izin vermeyecektir. Okurun *anlayanlar* ve *anlamayanlar* olarak ikiye ayrılmasına da, elbette.

Buraya kadarki fikirlerimizi şöyle özetleyebiliriz: Avangard, doğası gereği yenilikçiliği ve ilericiyi hedefleyen bir hareket olduğu için, başarıya ulaştığında kendini geçersiz kılar. Çünkü avangardın temel motivasyonu, mevcut estetik ve düşünsel yapıları sarsmak, yeni yollar açmaktır. Ama eğer bu yenilik kabul görür ve ana akıma dönüşürse, artık avangard olmaktan çıkar. Bauman'ın vurguladığı çelişki tam da burada belirir: Avangard ya başarısız olmalı ya da kendini yok edip yeniden doğmalıdır. Ancak avangardın karşı karşıya kaldığı en büyük problem, sanat piyasasının ve popüler kültürün onu hızla sahiplenmesi, dolayısıyla bir tür pazarlanabilir marjinalite yaratmasıdır. Anlaşılmazlık bile zamanla ticari bir statü sembolüne dönüşebilir. Bu noktada, avangard yalnızca içsel bir çelişkiyle değil, dışsal bir ticari tuzakla da karşı karşıya kalır.

¹⁰⁰ A.e., s. 146-147.

Peki, deneysel kendi kendini tüketir mi? Deneysel sanat, avangard gibi öncülük iddiasında bulunmaz. Avangard sürekli bir adım önde olma kaygısı taşıırken, deneysel sanat öncülük etmek yerine sürecin kendisini vurgular. Deneyin amacı bir noktaya ulaşmak değil, sanatın sınırlarını ve olanaklarını araştırmaktır. Bu nedenle deneysel sanat, avangardın tersine, popülerleşmekten ya da geniş kitleler tarafından özümsemekten aynı derecede zarar görmez. Çünkü bir deneyin başarısız olması da sürecin parçasıdır. Avangard, ileriye gitmek zorundadır; deneysel sanat ise akıştadır.

Ancak deneysel sanatın da kendi kendini tüketme riski vardır. Günümüzde deney de ticarileştirilebilir ve kendi kurumsal çerçevesini oluşturup bir kategoriye dönüşebilir. Örneğin, deneysel roman ya da deneysel film gibi kategoriler oluştuğunda, artık belirli kalıplar içinde tekrarlanabilir ve yenilikçiliğini yitirebilir. Yani deneysel sanatın kendi kendini tüketmesi, belirli bir formüle dönüşmesi ve sıradanlaşmasıyla gerçekleşir. Bu “sıradanlaşma”, sanatçıların birbirini taklit etmesiyle, işe yaradığı fark edilen bir deneyin tekrarlanarak birbirine benzer ürünlerin ortaya çıkmasıyla bağlantılıdır. Ayrıca, deney kategorilerinin çeşitliliği odağında, deneysel eser de avangard eser gibi artık gidilecek bir noktanın kalmadığı bir yere varabilir. Günümüz edebiyat ortamlarında var olan *yazılmayan hikâye, söylenmemiş söz kalmadı* anlayışı, bunun iyi örneklerindendir.

Avangardın zaman geçtikçe öncü birlik anlamından uzaklaştığını ve ruhundaki politik anlayışın bir uzantısı olarak muhalif hareketlerle ilişkilendirildiğini görüyoruz. Necip Tosun, avangardın günümüzde “muhalifet, başkaldırı, önde, uçta, dışarıda” anlamlarında kullanıldığını tespit eder.¹⁰¹ Bununla birlikte bizim deneyseli daha çok sanatın biricikliğine dair bir çaba olarak, avangardı ise toplumsal meselelerle ilişkili hareketlerle iç içe geçmiş bir yapıda değerlendirmemize yakın bir yaklaşımla, avangardın sanat karşısında yıkıcı bir tutumda olduğunu düşünmektedir.¹⁰²

Tosun, başkaldırı fikrini bir adım daha ileri taşıyarak, avangardın mevcut sanatsal birikime, statüye, kanona kin ve nefretle baktığını, sanatın tüm süreçlerine karşı çıktığını söyler. Ve ekler: “(...) avangard, hem ‘yeni’ye yakındır hem de içinde

¹⁰¹ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2018, s. 291.

¹⁰² A.e., s. 291.

‘deneysellik’ taşısa da tümüyle bu kavramlarla açıklanamaz. Başka bir deyişle, her yeni olan şey avangard olmadığı gibi her biçimsel arayış da avangard değildir.”¹⁰³

Tüm bunların sonunda zihnimizi şu soru meşgul edecektir: Deneysellik taklit edilebilir mi? Kopyalanamayacağı aşikârdır fakat bir noktaya kadar taklit edilebilir. Dünyanın farklı uçlarında iki yazar, birbirinden habersiz şekilde benzer bir deneye girişebilir. Öncü isimlerin deneyleri, ardıllarına ilham verebilir; aynı deney başka bir edebî türe uygulanabilir yahut aynı biçim, aynı edebî türün içinde başka bir temaya yuva olabilir. Fakat bu her deneyin bireysel bir çabaya dayandığını yahut biricik olduğu gerçeğini değiştirmez. (Örneğin Umberto Eco’nun ünlü eseri *Gülün Adı* ile Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*’sı arasındaki metinlerarası bağ yadsınamaz. Bu bağ kendini henüz eserlerin adlarında gösterir. Hemen ardından işlenen cinayetlere yaklaşım tarzları gelir. Eco’nun eserinde ölen rahipler vardır, Pamuk’unkinde ölen nakkaşlar. Eco’nun eserinde yer alan İncil alıntıları anlatıda mühim bir işleve sahiptir, Pamuk’unkinde ise Kuran alıntıları. Her iki eserde de geleneksel olanla yeni olan çatışır, her iki eser de tarihi zemin olarak kullanır ve hadiselerini aktardıkları devrin özelliklerini taşır. Eco’nun eserinde gizlenen bir kitap etrafında yaşanan esrarengiz olaylar anlatılır, Pamuk’un eserinde ise cinayetle bağlantısı olan ve gizlenen bir porte (padişahın Batı üslubuyla yapılmış portresi) vardır. Öyleyse diyebiliriz ki deneyselliğin kuralları da yoktur, belirlenemez. Deneysellik bir kalıbın içine giremez, hareket alanı kısıtlanamaz. Kuralları belirlenemeyen bir edebî oluşumun hedef kitlesi de yoktur. Deneysellik, rastlantı işidir ve tüm süreçleri olasılıkların sonsuz evreninde gerçekleşir.

Bauman der ki: “Eserin inşa edildiği kurallar sadece *ex post facto* (olay olduktan sonra) bulunabilir (tabii eğer bulunabilecekse); yaratma faaliyetinin sonunda ve de okuma ve incelemenin sonunda. Çünkü her bir yaratım eylemi eşsizdir, önce yaşanmış bir örneği yoktur ve hiçbir öncülüne gönderme yapmaz. Öncüllerine gönderme yapmasının tek biçimi onlardan söz etmektir, yani onların bulunduğu

¹⁰³ A.e., s. 291-292.

orijinal yerlerden alıntılar yapmak ve dolayısıyla da, bunları teyit etmek yerine, bunların orijinal anlamlarını bozmaktır.”¹⁰⁴

Bauman, postmodern sanatın anlamını tartışırken, her kapıyı açmaya yarayabilecek anahtar niteliğinde bir tespit de bulunur. Postmodern sanatın, gerçekliği, denenmemiş olanakların mezarlığı olarak onaylamak yerine, anlamların ebediyen natamamlığını, yani imkân alanının özsel tükenmezliğini açığa çıkardığını işaret eder.¹⁰⁵ Bu, hakikaten kayda değer ve çok iyi ifade edilmiş bir tespittir. Postmodern dönemde sanatçı, yalnızca geleneksel yolları ya da denenmiş ve güvenli yöntemleri reddetmez; aynı zamanda yeni yolları açabilecek, yeni anlamları ifade etmesini sağlayacak, peşine düştüğü yeniyi aktarmasına yardım edecek güvenilir yöntemlerin eksikliğini de yaşar. Yani, geçmişin güvenli zemininden uzaktır, bunu tercih etmiştir fakat bugünün yenisini geleceğe bırakma, ulaştırma noktasında bir anlamda eli kolu bağlıdır çünkü ürettiği nesnenin kalıcılığını mümkün kılacak metodu icat etmemiştir. Bauman’ın tabiriyle, “veresiye yaşamaya mahkûmdur”.¹⁰⁶ Veresiye yaşamaya mahkûm sanatçının tek seçeneği ise deney yapmaktır. Fakat aynı sanatçı deneyi de geleneksel anlamıyla reddetmiyor mudur? Öyle bir kısır döngünün içindedir ki, tek çaresi olan deneyi de yeniden icat etmek zorundadır; çünkü geleneksel anlamıyla deney, belirli kurallar dâhilinde yapılıyordu. Test edilen şey, bir teorinin rehberliğinde gerçekleştiriliyordu; dolayısıyla tüm adımlar önceden belirlenmişti, sapmaya yer yoktu, testin sonunda test edilen şeyin doğruluğu ya da yanlışlığı apaçık ortadaydı, sonuç da öyle. İbre iki uçtan birine isabet ediyordu: olumlu ya da olumsuz. Günümüzde ise deney yapan sanatçıyı deneyin her aşamasında –yolun başında, ortasında ve sonunda– belirsizlik beklemektedir. Elinde kılavuz yoktur, elinde daha evvel denenmiş ve başarılı olmuş, kendisinin de dayanabileceği bir teori ve onun pratikleri de yoktur; kendi belirlediği parametreler ve bu parametrelerin geçerliği ise belirsizdir. Öyleyse deneyi nasıl temellendirecek, neye göre yapacak ya da neye göre doğrulayacaktır? Emin olabileceği, keza bizim de emin olabileceğimiz tek bir şey vardır ki, o da bu deney işleminin her anlamda risk almak olduğudur. Bu çağın

¹⁰⁴ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 156.

¹⁰⁵ A.e., s. 159.

¹⁰⁶ A.e., s. 161.

sanatçısı birçok yönden eleştirilebilir fakat cesaretinden vurulamaz; o, sanatın hiç olmadığı kadar özgürleşmesi yolunda sağlam adımlar atmakta, bu amaca hizmet etmektedir fakat bir yandan da kitlelere hitap etme onlar tarafından kabul görme/onaylanma noktasında duvara toslamaktadır.

Umberto Eco'ya göre “sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri; bir tek gösterenle birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur”.¹⁰⁷ Çağımız edebiyatının çoğulcu dünyasında avangarddan ne denli söz edilebilir? Bugün avangardın varlığını bu çoğulcu ortamda savunmak sakat bir inanış olacaktır. Avangard ne kadar ilerlemeci ise günümüz edebiyatı o kadar şüphecidir. Avangard, geleceği şekillendirmek için net bir vizyon sunarken, postmodernizm bu tür kesinlikleri reddetmektedir. Dolayısıyla, postmodern bir dünyada öncü bir hareketten bahsetmek doğası gereği paradoksal görünmektedir. Ayrıca, değişim kelimesiyle bütünleşmiş avangardın aksine postmodernizm, geçmişini tamamen yıkmak yerine onunla oynar, onu çoğul anlamlarla yeniden yorumlar. Bu, öncü bir vizyondan ziyade çoğulcu ve çoğu zaman kendi içinde dahi çelişkili bir yaklaşımı temsil eder. Avangardda öngörü ve büyük oranda netlik söz konusuysa postmodernizmde tartışılabilir olan iki unsurdan bahsedilebilir: belirsizlik ve çeşitlilik. Eco'nun söylediği gibi, “her icra yapıtı ortaya çıkarır ama aynı zamanda diğer icraları da tamamlar, her icra sonuç olarak, bize tam ve tatmin edici bir yapıt sunar ama aynı zamanda yapıtın bürünebileceği diğer olası yapıların hepsini gösterdiği için onu tamamlanmamış da kılar”.¹⁰⁸

Sonuç olarak, bu başlıkta tartıştığımız kavramsal meseleler; avangardın, sanatın önünü açma, bir döneme yön verme ve yıkıcı devrimlerle kendini var etme biçiminin, onu doğası gereği çelişkili ve geçici bir oluş hâline getirdiğini, deneysel olan ise bu tür mutlak bir öncülük iddiası taşımayarak, bunun yerine arayışın ve sürecin kendisini estetik kıldığını göstermektedir. Avangard, ilerlemek zorunda olanın trajedisini taşıırken; deneysel olan, denemeye cesaret edenin özgürlüğünü temsil etmektedir. Eco'nun *açık yapıt* teorisi ise, hem avangard hem deneysel sanatın çoğulcu ve yoruma açık doğasını anlama yolunda bir başlangıç noktası, uygun bir teorik zemindir. Anlamın daima ertelendiği, normların yeniden tanımlandığı ve sanatın

¹⁰⁷ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s. 7.

¹⁰⁸ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, Kasım 2016, s. 85.

yalnızca üretim değil, alımlama süreçlerinde de dönüştürücü bir rol üstlendiği alanın varlığı inkâr edilemez. Bu doğrultuda, deneyselliği yalnızca biçimsel bir farklılık değil, sanatçının bilinçli bir pozisyon alış biçimi olarak düşünmek, bu tez kapsamında savunacağımız temel önermelerden biridir. Öyle ki deneysel yazın, hem avangardların mirasını taşır hem de yeniye tapan modern alanda ve postmodern çoğulculuğun sınırlarında özgün bir üretim alanı açmaya çalışır.



İKİNCİ BÖLÜM

ÖYKÜNÜN İKTİDAR ALANLARI & POSTSANATTA DENEYİN İMKÂNLARI

Başkaldırıdan bahsetmenin koşulu, neye başkaldırıldığının bilinmesidir; başkaldırıcıyı doğru değerlendirebilmek için, önce ve en iyi bilinmesi gereken, başkaldırılanın içeriğidir. Bu sebeple, çalışmamızın ikinci bölümü, öykü türünün tarihsel ve kavramsal sınırlarını sorgulayarak, deneysel öyküye giden yolu açmaya ve anlamaya çalışmaktadır. Tezin bu aşamasında odak, öykünün tür olarak kurduğu iktidar ilişkilerinde, edebî normlar içindeki yerinde ve türün dönüşebilirliğinde yer almaktadır. Bu bağlamda öne çıkan üç soruya yanıt aranacaktır: Öykü *nasıl* bir tür olarak kurulmuştur? Bu türün hangi alt başlıkları ve biçimleri edebiyat dünyasında geçerlilik kazanmıştır? Ve nihayet, bu kurulu yapıya ne türden itirazlar yöneltilmiş, bu itirazlar deneysel öykü anlayışına nasıl bir zemin hazırlamıştır?

İkinci bölümün “Hikâye’den Öykü’ye, Tümelden Tikele” adlı ilk başlığında, Türk edebiyatında “hikâye”den “öykü”ye geçiş süreci, tarihsel ve dilsel bir okuma üzerinden ele alınacak, terimlerin arkasındaki kültürel ve edebî ayrımlar irdelenecektir. Bu geçiş yalnızca kelime tercihinde yaşanan değişimi değil, aynı zamanda anlatı yapılarında, biçimsel tercihlerde ve edebî üretim tarzında yaşanan bir dönüşümü de yansıtmaktadır. “Hikâye”nin geniş anlam dünyasından “öykü”nün daha sınırları çizilmiş, bireysel yaratıma dayalı yapısına doğru giden yol, edebiyatın modernleşme süreciyle birlikte değerlendirilecektir.

“Öykünün Türsel Sınırları ve Melezliği” adlı ikinci başlıkta, öykü türünün kendi içindeki iktidar ilişkileri, öyküyü öykü yapan nitelikler, alt türlerin tanımı, bunlar arasındaki hiyerarşik yapılar ve öykünün iç içe görünüm sergilediği türler irdelenerek, melezleşme kavramı ve deneysel öykü için nasıl bir başkaldırı ve itiraz alanı açılabileceği üzerine düşünülecektir. Okurun, edebiyat araştırmacılarının, eleştirmenlerin ya da bizzat yazarların bir öyküde karşılaşmayı beklediği türsel

özelliklerin –hacim, anlatıcı konumları, olay örgüsü, anlam bütünlüğü gibi yapısal öğelerin– nasıl katı normlar hâline geldiği ve bu normlara karşı çıkan metinlerin nasıl bir edebî pozisyon aldığı analiz edilecektir. Ayrıca, bir deney sahası olarak gördüğümüz *küçürek öykünün* tanımları ve sınırları tanımlanan görüşler ve örneklenen metinler üzerinden tartışılacaktır.

“Postsanatta Deneyin İmkân Alanları” adlı üçüncü başlıkta ise deneysel edebiyatın varlığını mümkün kılan teorik ve estetik zemin ele alınacaktır. Deneyselliğin, postmodern sanat anlayışıyla hangi noktalarda buluştuğu, karnaval atmosferinde deneyin konumu ve edebî türler arasındaki geçişlilik gibi meseleler tartışmaya açılacaktır. Ardından, postmodernizmin deneye önce kucak açan, sonra onu belirli kısıtlamalara maruz bırakan çelişkili tutumundan bahsedilecek ve öykü türünde verilen örneklerle bu çelişkinin altı çizilecektir. Böylece bu bölüm, deneysel öykünün bir tür olarak *kendi* sınırlarını hangi şekillerde zorladığını ve daima türünün iktidarıyla gerilim hâlinde gerçekleştirdiği var olma mücadelesini ana hatlarıyla ortaya koymaya çalışacaktır.

2.1. Hikâye’den Öykü’ye, Tümelden Tikele

*Bilseniz ne belirsiz şeylerdi.*¹

Öykünün hem şemsiyesi altında bulunduğu hem de kendi içinde barındırdığı iktidar alanlarını tanımlamadan evvel, hikâye-öykü ikiliğini açarak işe başlamamız yerinde olacaktır. Öyle görünüyor ki hikâyenin, hem özel bir edebî türün adı hem de tahkiyeye dayanan tüm anlatıların ortak adı olarak kullanılmasına karşın öykü, 1950’lerden sonra, eskiden hikâye denen edebî türün o yıllarda tercih edilen karşılığı/adı olarak Türk edebî literatüründe yerini almıştır. Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*’nda, “Mitten destana, masaldan fıkraya, kıssadan tarihe, menkıbeden rivayete, lâtifeden nükteye kadar uzanan bir kullanım alanı olan hikâyenin edebiyattaki karşılığı bugün öykü kelimesiyle sınırlanmış durumdadır. Kavramın bu kadar geniş bir

¹ Onat Kutlar, “Kediler”, *İshak*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 40.

kullanım alanına sahip olması bu konuda yapılacak tanımları da güçleştirmektedir,” der.² Bunun yanı sıra, edebiyat araştırmacıları ve bölüm öğrencileri için birincil derecede önem arz eden nitelikli kaynaklarda yer alan tür tasniflerinde –elbette yayım yılları gereği de– hikâye kelimesi kullanıldığından, bu kaynakları referans alan araştırmacılar da aynı kelimeyi kullanmaktadır; dolayısıyla bu durum, hikâyenin literatürdeki kalıcılığına hizmet etmektedir. Birkaç örnekle tanıklayacak olursak: Halit Ziya’nın, Türk edebiyatındaki ilk roman teorisi niteliğindeki eseri *Hikâye*, Mehmet Kaplan’ın eseri *Hikâye Tahlilleri*, Cevdet Kudret’in antolojisi *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adıyla yayımlanmıştır. İnci Enginün, hem Tanzimat ve sonrası hem Cumhuriyet döneminin ürünlerini kategorize ederken “Hikâye ve Roman” başlığını kullanır.

Geçiş örnekleri olarak adlarını andığımız *Müsameretnâme* ve *Letaif-i Rivayat*’ın adları bu hususta bizim için mühimdir; müsamere ve rivayat sözcükleri dikkate değer ayrıntılardır. Müsamere, çoğunlukla akşamları yapılan toplantı anlamıyla, insanların tahkiye yöntemiyle birbirine aktardığı yaşantı/deneyime işaret eder. Rivayet (söylenti) ise doğrudan bir olayın, haberin ya da sözün –yahut duyulan bir söylencenin– aktarılmasına işaret eder.

Kamûs-ı Türki’de, “nakletme, bir vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet, hakikî ya da uydurma ve ekseriya hisse kapmağa mahsus sergüzeşt ve vukuât, kıssa, mesel, roman” olarak tanımlanan *hikâye*, *Lugat-i Nâci*’de, “nakletme, anlatma, bazı vukuâtın heyet-i mecmuası, fıkra, roman” şeklinde karşılık bulur. Ferit Devellioğlu’nun Osmanlıca-Türkçe Lugati’nde, “anlatma, roman, masal, olmuş bir hadise” olarak tanımlanır.³ *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te ise 5 şekilde tanımlanmıştır:

1. Bir olayı sırasıyla anlatma işi.
2. Sırasıyla ve etraflıca anlatılan olay.
3. (İsim tamlamasının ikinci ögesi olarak) Sürüp giden, üzerinde durmadan konuşulan olay.

² Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*, 5. Basım, İstanbul, Salkımsöğüt Yayınları, Temmuz 2018, s. 13.

³ Aktaran: Kolcu, *a.e.*, s. 13.

4. Boş, gerçek dışı söz.

5. *edeb.* Belli bir yer ve zamanda geçmiş olan olayların anlatıldığı romandan daha küçük edebî tür, öykü.⁴

Aynı sözlükte *öykü*, “Eski metinlerde ‘taklit etmek’ anlamında öykünmek fiili geçmekteyse de böyle bir sözcüğe rastlanmamıştır; nasıl türetildiği belli değildir” ve “Orta Türkçe’de ötgünç ‘hikâye anlatma, taklit etme’ manasına gelir” notlarıyla birlikte, kendine yalnızca *hikâye* karşılığını bulur.⁵

M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı” başlıklı yazısında, hikâye sözcüğünün edebiyatımızın en girift adlandırmalarından biri olduğunu söyler. Arapçada hikâye sözcüğünün üretildiği fiil kökü olan “hakeve”nin taklit etmek, kopyasını çıkarmak; aynı kökten “hekâ”nın ise benzemek, aynen nakletmek manasına geldiğini ekler. “Anlatılanlar ve gösterilenler, henüz bir yaratıcı tarafından kurgulanmış olmadığı için, ‘tahkiye’nin de ‘fiction’ manası taşımadığı uzun bir dönem yaşanmıştır.” Özgül’ün iddiası dikkat çekicidir: “İlginç olan o ki, Türkçe’yi özleştirme furyası içinde ‘hikâye’ sözcüğünü gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebî form olduğunu hiç umursamadan, hikâye’nin ancak yüzlerce yıl evvelki ‘öykünme’ (taklit) mânâsını karşılayabilen bir sözcüğü, ‘öykü’yü türettik. Akıllara sezâ bir gericilik!”⁶

Özgül, hikâyenin edebî form olmadığı dönemde aynı ihtiyacı karşılayan formları sıralar: kıssalar, sîreler, semîrlar, meseller, makameler. Tüm formların *gerçeklerin naklini* esas aldığına, kısa ve didaktik özellik taşıdıklarına, hikâye sözcüğünün bütün tahkiyeli metinleri kucakladığına, modern hikâyenin ise süreli yayınların ürünü olduğuna dikkat çeker.⁷

Bu karşılıkların yanında, *hikâyenin* bugün, Türk Dil Kurumu’nun hazırladığı güncel sözlükte hangi maddeleri kapsadığına bakalım:

⁴ **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, 1. Baskı, Haz. İlhan Ayverdi, İstanbul, Kubbealtı, Ocak 2010, s. 507.

⁵ **A.e.**, s. 969.

⁶ M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 55.

⁷ **A.y.**, ss. 55-59.

1. *isim*. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması.
2. *isim, argo*. Aslı olmayan söz, olay.
3. *isim, edebiyat*. Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü; öykü.
4. *isim, tıp*. Hastanın rahatsızlığı ile ilgili geçmişi.
5. *isim, tıp*. Hastanın hastanede yatışı sırasında yapılan muayene ve inceleme bulguları ile tedavi ve hastalığın seyrini gösteren özet bilgi; çıkış özeti, epikriz.⁸

Aynı sözlükte *öykü* ise şu iki maddede konumlanmaktadır:

1. *isim*. Ayrıntılarıyla anlatılan olay.
2. *isim, edebiyat*. Hikâye.⁹

Güncel sözlüğün dışında kalan tanımlarda dikkat çeken ortak özellik, roman ve masal karşılıklarıdır kuşkusuz. Hikâyenin uzun süre romanla yan yana yürüdüğü ve halk hikâyeleri ile masalların da üslupları gereği hikâye kategorisinde değerlendirildiği gerçeği, henüz hikâyenin tanımından başlayarak her durakta karşımıza çıkmaktadır.

Tam bu noktada, Edgar Allan Poe’nun, kısa öykünün yeni bir tür olarak diğer türlerden ayrılması gerektiğini işaret eden *Twice-Told Tales* (“İki Kez Anlatılmış Hikâyeler”, Nathaniel Hawthorne) yorumunu hatırlatmakta fayda vardır. Poe, bu eser üzerine bir eleştiri yazısı kaleme alır (*Graham’s Magazine*, Mayıs 1842). Bu eserde yer alan metinleri *tale* sözcüğünün tek başına karşılayamayacağını söyler. Ayrıca, bu metinlerinin tümünün, ne genelgeçer anlamda ne de teknik anlamda tam anlamıyla *tale* olduğunu, aralarında düpedüz deneme yazılarının olduğunu ekler. Yazım yılı hesaba katıldığında buradaki *tale*, masal, hikâye karşılığını korumaktadır. Bu da, hem yeni bir yazınsal türün hem de bu yeni türü karşılayacak yeni bir adlandırmanın gerekliliğinin müjdecisidir. Poe’nun aynı yazıda *short prose narrative* ifadesini kullanarak, kısa öyküye bir çerçeve çizmeye çalışması da dikkate değerdir. Bilindiği üzere, öykünün

⁸ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 17.02.2025.

⁹ Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 17.02.2025.

bugün hâlâ referans verilen “bir oturuşta okunma” ve “tek etki bırakma” nitelikleri de Poe’ya aittir.¹⁰

İlginç olan bir hikâye karşılığı var ki o da Turan Karataş’ın hazırladığı *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde yer almaktadır. Bu sözlükte hikâye ve öykü tek bir maddeye adını veren eş terimlerdir ve bahsi geçen maddenin altında yer alan bilgiler ayrıca üzerinde durulmaya değerdir. Karataş, önce, aşağıda alıntılanan cümlelerle bir hikâye tanımını yapar:

“HİKAYE. Öykü. İnsan hayatında olan veya olma ihtimali bulunan, olacak kanısı uyandıran olayları belli bir hacim içinde anlatan metinlere hikaye denir. Ancak, bu tanım, daha çok, Maupassant (Guy de Maupassant: 1850-1893) tarzı dediğimiz klasik hikaye için geçerlidir. Çehov tarzı (Anton Pavloviç: 1860-1904) da denilen modern hikayede, olayın fazla bir ehemmiyeti yoktur. Klasik hikayede esas olan olaydır; modern hikayede ise olaydan çok, insanın belli bir zaman dilimindeki durumu ön plana çıkarılır.”¹¹

Eldeki tanımda buraya kadar dikkatimizi çeken unsurları şu şekilde sıralayabiliriz: a) Hikâye ve öykü, birbirinin bire bir karşılığı olarak kullanılmıştır; b) Hikâye belirli bir hacme indirgenmiştir; c) Hikâyenin belli bir hacme indirgenmesinin yanında tanım ise Maupassant tarzı hikâyeciliğe indirgenmiştir; d) Maupassant tarzı hikâyecilik klasik, Çehov tarzı hikâyecilik ise *modern* bulunmuştur. Oysa şu âna dek incelediğimiz kaynaklarda geleneksel tarzda öykü ile Batılı tarzda öykünün Tanzimat sınıрыyla ayrıldığını ve ardından, modernleşme yolundaki öykünün kendi içinde farklı tarzlar, farklı yollar bulduğunu görmüştük. Karataş’ın, klasik sözcüğüyle ne kastettiği, hangi nitelikleri işaret ettiği anlaşılabilir fakat bu tanımda modern sözcüğünün içi oyulmalı, işlevi tartışılmalıdır kuşkusuz.

Tanımın ardından gelen bazı açıklamalara göz atarak devam edelim:

“Hikayeyi, bir bakıma, romanın kısa bir bölümü olarak da düşünebiliriz. Roman çok katlı bir apartmansa, hikaye tek katlı müstakil bir ev gibidir. Her iki tür de, aynı tekniği kullanır. Ancak, hikayede derin ruh tahlillerine gidilmez. Hayattan alınan bir kesit yoğunlaştırılır. Batılı bir yazarın deyişiyle hikaye hafif olmalıdır, ama tüy gibi

¹⁰ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe1.html> Son erişim tarihi: 01.05.2025.

¹¹ Dr. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 184.

değil, kuş gibi... Hikayede söz konusu edilen kişiler azdır. Bir tek insan bile, hikayenin varlığı için yeterlidir. İnsanlar arasındaki anlaşmazlık ve çatışma, hikayenin temel unsurlarından biridir.”¹²

Bu kısımda dikkatimizi çekenleri de sıralayalım: a) Hikâyenin kolay okunması ve sevilmesi hacmiyle ilişkilendirilmiştir; b) Hikâyede insan dışı varlıkların varlığı henüz yaygın bir anlayış/tercih değildir; c) Hikâye hâlâ roman türüyle kıyaslanarak tanımlanmaktadır ve bu kıyas da yine hacim özelliği üzerinden yapılmaktadır (bu kıyas, hatırmıza Nabizâde Nâzım’ın, hikâyeyi “romanın hûlasası” olarak nitelemesini getirir); d) Hikâyede derin ruh tahlilleri olmadığı iddia edilmektedir, ki bu düşünce yine romana kıyasla yapılmaktadır, oysa hikâyeyi bağımsız bir şekilde, tek başına ele aldığımızda karşımıza derin ruh tahlilleriyle örülü *kısa* hikâyelerin çıkması her zaman ihtimal dâhilindedir. Bu listenin ardından konumuz itibarıyla şunu söyleyebiliriz ki bugün deneysel öykü olarak adlandırdığımız öyküler, öyküdeki iktidar alanlarına karşı çıkması veya bazılarına aykırı olması ve bunu bilinçli bir şekilde/kasten yapması bakımından, bahsi geçen –neredeyse– tüm niteliklerden azade olabilir. Gelgelelim insanın olmadığı yahut eşyanın ön planda olduğu öyküler yazılabilir. Ya da deneye dayalı bir öyküde, türlü ruhsal açılımlara gebe ve okuru düşünmeye sevk eden tek bir cümleyle, sayfalarca sürececek bir ruh tahlilinden daha büyük bir derinlik yakalanabilir.

Karataş, Türk edebiyatında hikâyenin 19. asrın ikinci yarısından itibaren görülmeye başladığını, ilk hikâye örneklerinin Halit Ziya Uşaklıgil, Samipaşazâde Sezai, Mehmet Rauf ve Ömer Seyfettin tarafından verildiğini, bizde klasik hikâyenin öncüsünün Ömer Seyfettin, modern hikâyenin öncüsünün ise Sait Faik Abasıyanık olduğunu kaydeder. Son yıllarda (2000’lerin başı) hikâye yerine öykü sözcüğünün kullanıldığını eklerken, son on yılda (kitabın yayım yılı 2001 olduğuna göre 1990-2000 yılları arası kastediliyor olmalıdır) özellikle kadın öykücülerin seviyeli, edebî kıymeti haiz metinler ortaya koyduğunu söyler.¹³ Karataş’ın “seviyeli” sıfatını tercih etmesi ayrıca dikkate değer.

Sözlük tanımlarının ardından, daha genel bir çerçeve çizmek adına Yeni Türk edebiyatını besleyen ana damarlara bakmamız uygun düşecektir. Halk hikâyelerinin

¹² A.e., s. 184.

¹³ A.e., s. 184-185.

ve destanların, bugün edebî tür olarak değerlendirdiğimiz öykü ve romana geçiş ürünleri olarak karşımıza çıktığını ve dönem insanının hikâye ihtiyacını karşıladığını söyleyebiliriz. Manzum ürünler olmaları, bir yandan akılda kalmalarını kolaylaştırır da, diğer yandan bugünkü anlamıyla hikâye/öykü özelliği göstermemelerine sebep olur. Divan edebiyatı ürünleri de hem manzum olduklarından hem herkesin kolaylıkla alımlayabileceği bir dile sahip olmadıklarından hem de içerikte kendini tekrar eden bir kısır döngüye girdiklerinden, geniş okur kitlelerine ulaşamamıştır. Tam bu noktada *Dede Korkut Kitabı*'nı da anmak gerekirken, hem içeriği hem de anlatım biçimleri bakımından öykücülüğümüz üzerinde tesiri olduğu muhakkaktır fakat Dede Korkut hikâyelerinin *modern* öykücülüğümüze katkıları elbette ki asgari seviyededir.

Tanzimat Dönemi'nde ise yalnızca hikâye ve roman değil, tiyatro, deneme ve eleştiri gibi edebî türler de edebiyatımızda kendini göstermeye başlamıştır, dolayısıyla farklı edebî türler üzerine kafa yorulmuş, her birinin mahiyeti tartışılmıştır. Bir anlamda keşif dönemidir Tanzimat yılları. Bu dönemde Türk aydınının hikâye ve roman konusunda kafası karışık olduğunu, Batı'dan yapılan ilk tercümelerde de, verilen ilk telif eserlerde de *hikâye* başlığı kullanımının öne çıktığını görmekteyiz. Ahmet Midhat'ın yazılarında, edebiyatımızdaki bu kavram karmaşası ve ne yapılacağına kestirilememesi hâli en net şekliyle takip edilebilir. Ya da Namık Kemal'in, *İntibah*'ın önsözünde romana hikâye demesi, başka bir örnek olarak değerlendirilebilir: "Hatta Fransız lisanında hikâyeye 'roman' derler."¹⁴ Halit Ziya'nın, daha evvel bahsi geçen *Hikâye*'sinin giriş kısmındaki cümleler aynı bağlamda dikkate değerdir; yazar, Osmanlı edebiyatında layık olduğu yere ulaşamamış türlerden biri olan hikâyeye hikâye denmesinin sebebinin, Osmanlı diline duyulan saygı olduğunu belirtir.¹⁵ Elbette buradaki kastın hikâye ile öykü ayrımıyla ilgisi yoktur. Yazarın kastettiği, hikâyenin yabancı dildeki karşılığını doğrudan kullanmamaktır.

Romanla iç içe geçmesi, hikâyenin, bağımsızlık kazanarak hak ettiği konuma yerleşmesinin zaman aldığını düşündürebilir, ki büyük ölçüde bunun doğru olduğu aşîkârdır fakat Tanzimat Dönemi'nde hikâye ve romanın birbirinden ayrı türler olduğu

¹⁴ Namık Kemal, *İntibah – Sergüzeşt-i Ali Bey*, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, Eylül 2024, s. 26.

¹⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 21.

farkındalığına varan, bu ayrıma kafa yoran ve çözüm arayan isimler yok değildir. Örneğin Nabizâde Nâzım, hikâyeyi, “romanın hülasası” olarak niteler.¹⁶ Bu dönemde roman için büyük, öykü için küçük hikâye dendiği kaydedilir.

Bu kafa karışıklığının birkaç sebepten kaynaklandığını –dönem aydınına haksızlık etmemek adına– belirtmekte fayda vardır: a) Söz konusu sosyal bilimler olduğunda, tanım yapmak/nitelik belirlemek/değer atfetmek başlı başına güç bir iştir; b) Yeni olan her şeyin keşif ve kabul süreci zaman alır; c) Hafife alınamayacak kadar uzun bir zaman diliminde üst başlık/çatı adı kullanılan hikâyenin terk edilmesi, bir alışkanlıktan/kolaylıktan vazgeçmek demektir ve bunun da yabana atılmayacak bir güçlük olduğu aşikârdır; d) Batı menşeli bir tür olan romanla ve modern anlamda öyküyle karşılaşan yazarlar/teorisyenler, kendi yazdıklarının bu iki türün sınırları dâhiline girip girmediğini tahlil etmek ve yeni bir söz söylemek adına artık bu iki türe *benzeyen* metinler kaleme almalıdır ki *eskimesinler* ya da çağın gerisinde kalmasınlar. Tüm bunların yanında, o zaman değin hikâye olarak adlandırılan metinlerin hacmiyle ilgili de bir düzenlemeye gidilmesi gerekmektedir. Bugün kısa öykü, uzun hikâye, novella gibi kategoriler mevcuttur; bu adlandırmalar/tür tayinleri raflarda yer alan kitapların kapaklarında birer etiket olarak yer almaktadır. Bu ayrımlarda dahi dikkat çeken nitelik, *hacim*dir. Buna bağlı olarak, modern kısa öyküyü geleneksel hikâyeden *kısalığıyla* ayırmaya yönelik bir eğilimin söz konusu olduğu söylenebilir. Türk edebiyatındaki geçiş dönemi eserlerini değerlendirirken adını andığımız eserlere bir de bu açıdan bakalım: *Letaif-i Rivâyât* ve *Müsameretnâme*’de yer alan hikâyelerin, o güne değin hikâye olarak adlandırılan ürünlere kıyasla farklı nitelikler taşıdığını ve türün gelişimine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür fakat bu örneklerin, her ne kadar bizim coğrafyamızda bir yeniliğe işaret etseler de, Batı’daki örneklerle kıyasla uzun öykü ya da *kısa romana* yakın durduğu aşikârdır. Bununla birlikte, *Küçük Şeyler*’de yer alan hikâyelerin, Türk edebiyatında kısa öykünün yolunu açtığına dayanan görüşün temelinde, bu öykülerin kurgusal yahut biçimsel niteliklerinden çok, tek bir özelliğin olduğu tahmin edilebilir: hacimlerinin küçüklüğü.

¹⁶ A.e., s. 996.

Cumhuriyet'ten sonra romanın literatüre tüm ana hatlarıyla yerleşmesiyle birlikte hikâye için de yeni bir sayfa açılır; artık tartışılan, hikâye ve öykü adlandırmalarıdır. Bu tartışmada, dilimizde yer alan yabancı dil kökenli sözcüklerin Türkçe karşılıklarının bulunmasını teklif eden dil devriminin tesiri yadsınamaz. Bunu destekleyen bir delil olarak, daha evvelki kaynaklarda karşımıza çıkmayan öykünün, yayım yılı 1935 olan *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*'nda madde başlığı olarak yer almasını gösterebiliriz. Söz konusu çalışmada öykünün nasıl tanımlandığına bakalım: “Öykü = 1. Rivayet = Bruit; 2. Menakıb, menkabe; 3. Hikâye, kıssa.”¹⁷

Daha geriye gitmek için, önce *Kubbealtı Lugatı*'ndaki öykü maddesine başvuralım:

“i. (Eski metinlerde ‘taklit etmek’ anlamında *öykün-mek* fiili geçmekteyse de böyle bir kelimeye rastlanmamıştır; nasıl türetildiği belli değildir) [Orta Türkçe’de *ötgünç* ‘hikâye anlatma, taklit etme’ mânâsına gelir] **yeni**. Hikâye.”¹⁸

Şimdi, *Kubbealtı Lugatı*'nın yönlendirmesiyle *ötgünç*ün izini sürebiliriz; bu da bizi *Divânü Lugâti't-Türk*'e götürecektir. Kâşgarlı Mahmûd'un farklı çalışmalarla yeni edisyonları yapılan eserinin, Seçkin Erdi ve Serap Tuğba Yurtsever tarafından hazırlanan ve 2005 yılında Kabalcı Yayınevi tarafından basılan nüshasında şöyle tanımlanıyor *ötgünç*:

“**ötgünç**. Öykü anlatma ya da taklit etme.

ötgünç ötgündi: (O) öykü anlattı.”¹⁹

Hâkim anlayışa göre, Arapça kökenli bir sözcük olan hikâye, yerini öyküye bırakırken aslında Türkçeye de bırakmıştır. Ayrıca, hikâyenin sözlüklerdeki seyrine baktığımızda, tümelden tikele doğru bir yolculuk yaptığını söylemek yanlış olmaz

¹⁷ T.D.K. *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*, İstanbul: Devlet Basımevi, 19 Temmuz 1935, s. 231.

¹⁸ Çevrimiçi kaynak: <https://lugatim.com/s/%C3%96YK%C3%9C>. Son erişim tarihi: 23.02.2025.

¹⁹ Kâşgarlı Mahmûd, *Divânü Lugâti't-Türk*, Çeviri, Uyarlama ve Düzenleme: Seçkin Erdi, Serap Tuğba Yurtsever, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2005, s. 380.

çünkü hikâye daha geniş bir kullanım alanına sahipken ve kolektif bir geleneği de kapsıyorken öykü, bir edebî türün, yani bireysel bir çabanın ortaya koyduğu ürünün adıdır. Biz çalışmamıza öyküyü tercih ederek devam edeceğiz.

Görüldüğü gibi, hikâye ve öykü terimleri, yalnızca iki farklı adlandırmayı değil, aynı zamanda anlatı dünyasında meydana gelen kavramsal, biçimsel ve tarihsel bir dönüşümü de temsil etmektedir. Hikâye, geçmişte geniş bir anlatı evrenini kapsayan, masaldan menkıbeye, kıssadan rivayete kadar çeşitli karşılıklar bulan bir üst kavramken; öykü, modern edebiyatın bireysel estetik anlayışa dayanan, daha kısa, yoğun, seçici ve arayıştan vazgeçmeyen anlatılarını ifade eden, daha özel bir alanın adıdır. 19. yüzyıldan itibaren Batılı edebî türlerin keşfi ve Türk edebiyatında uygulanması sürecinde yaşanan kavram karmaşası ve terimsel belirsizlikler, zamanla yazarların ve kuramcılarının çabalarıyla yerli yerine oturmaya başlamıştır. Sonunda, öykünün –hikâyeye kıyasla–, hem hacimce sınırlılığıyla hem de bireysel yaratımı ve *yazılı* üretimi ön plana çıkarışıyla, daha çağdaş bir edebî zemini işaret ettiği söylenebilir.

Tam bu noktada farklı bir görüşe yer vermek tartışmayı zenginleştirecektir. Ahmet Sarı, “Geleneksel Hikâye, Modern Öykü; Dil, Kurgu ve İçerik Bakımından Benzerlikler ve Farklılıklar” başlıklı yazısında, hikâyenin önüne geleneksel, öykünün önüne modern sıfatlarını bilinçli şekilde ekler. Öykü sözcüğünü ilk defa Nurullah Ataç’ın 1930’larda kullandığını; Feyza Hepçilingirler’in hikâye ve öykünün eş anlamlı sözcükler olarak kullanılamayacağını söylediğini; Tomris Uyar’ın yazılı örneklerle öykü, sözlü örneklerle hikâye denmesi önerisinin de pek makul görünmediğini söyler.

Bir başka görüş: Türk öyküsünün önemli isimlerinden Orhan Duru, öyküyü de bir üst-kavram olarak kullanmaktadır. Alıntıladığımız sözlük maddelerinde, genellikle hikâyenin deyimleştirdiğini görmüştük. Bir filmin *hikâyesi* gibi. Fakat Orhan Duru, öyküyü tam da bu işlevde kullanır:

“Genel adı “öykü” yazınsal bir türe verilen bir ad. Bağımsız bir tür. Roman gibi, şiir gibi. Sadece orada kalmıyor. Ayrıca, ‘bir romanın öyküsü’, ‘bir filmin öyküsü’, gibi deyimler de kullanıyoruz. Burada söz konusu olan bir romanı, bir filmi kısaca anlatmak,

onun özünü vermek... Öyleyse ‘öykü’ sözcüğü bir özetleme ve yoğunlaştırma anlamı da taşıyor kendinde.”²⁰

Duru, bu yazıyı 1997 yılında, yani 2000 öncesinde kaleme almıştır. Öyleyse, o yıllarda, hikâye ve öykü arasında 2000 sonrasındakine benzer bir ayrımın henüz gerçekleşmemiş olduğu çıkarımını yapabiliriz. Duru, ayrıca, kendi kuşağının yazmaya başladığı yıllarda öykü sözcüğünün kullanılmadığını, hikâyenin yaygın olduğunu belirtir. Ardından, “Sonra Türkçeye özen göstererek öyküye geldik,” der. Duru’nun bu ifadesi hemen yukarıda değindiğimiz Arapçanın, yerini Türkçeye bırakması algısını destekler. Duru, yazıyı kaleme aldığı yılları kastederek, hâlâ hikâyede ısrar edenlerin olduğunu ve ayrıca Türk literatürüne anlatı sözcüğünün yerleşmeye başladığını söyler: “Bugün bile ‘öykü’nün daha çok ‘masal’ anlamına geldiğini öne sürerek ‘hikâye’yi yeğleyenler var. Bugün artık ‘öykü’ sözcüğünün yerine oturduğunu sanıyorum. ‘Öykü’ sözcüğünün yanında ‘anlatı’ sözcüğü de yaygınlaşıyor.”²¹

Bizim, çalışmamızda öyküyü tercih etmemizin temel nedeni, araştırmamızın odağında yer alan deneysel metinlerin daha çok, bu modern tür içerisinde filizlenmesi, hikâyeden farklı olarak türsel sınırları zorlamaya açık bir yapı sunmasıdır. Öykü, hem içerik hem biçim açısından esnekliğe izin veren, kısıtlılığı dolayısıyla yoğun anlam katmanlarına ve kurgu oyunlarına elverişli olan, böylece deneysel formların da verimli bir şekilde hayata geçirilebildiği bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hikâye ve öykü sözcüklerinin kullanımının yanı sıra İngilizce *short story* ile *short-short story* kavramlarının nasıl Türkçeleştirileceği konusu da tam anlamıyla netleşmiş sayılmaz. M. Kayahan Özgül, bu meseleye tüm hatlarıyla değinmiştir:

“Hikâye formu oluşurken, ‘story’ genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece ‘short story’ (kurzgeschichte) nâmını alır. ‘Short story’ nâmı Türkçe’ye ‘kısa hikâye’ diye çevrilse de aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış ‘hikâye’den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünkü, bizzat ‘hikâye’ kavramından yine aynı adda ‘hikâye’ formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de, artık fiktif ürünlerin genel adı olarak ‘hikâye’yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanışımız problem yaratmayacaktır. Üstelik

²⁰ Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 36.

²¹ **A.y.**, s. 37.

böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler ‘short story’ dendiğinde ‘hikâye’yi anladıklarından, uzun ve kısa hikâye için kullandıkları terimler de ‘short-short story’ ve ‘long-short story’ olur. ‘Short-short story’den ‘kısa-kısa hikâye’ veya ‘minik hikâye’ değil –bizde ‘hikâye’ yerine ikamesi için uğraşılan– ‘kısa hikâye’ anlaşıldığında bu problem de aşılabacaktır.”²²

Özgül’ün 2000 yılında kurduğu bu cümlelerin üzerinden 25 yıl geçtiği hâlde, bahsi geçen terimlerin Türkçeleştirilmesi hususunda Türk yazınında hâlâ tam anlamıyla bir birlik sağlandığı söylenemez. Yine de öykünün alt türleri hakkında epeyce yazılıp çizilmiş, bu türlerin sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Tezimizin bir sonraki bölümünde bu türlerin nitelikleri üzerinde duracağız.

2.2. Öykünün Türsel Sınırları ve Melezliği

*Bir şeyin tam olmaması, çelişkili bir biçimde onun sürmesinin de garantisidir.*²³

Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları*’nda sanatsal türlerin belirli toplumsal ve tarihsel çerçeveler içinde nasıl şekillendiğini ele alır. Sanatsal türlerin, sabit ve değişmez kategoriler olmadığını, belirli tarihsel ve toplumsal koşullar içinde oluşup dönüşüme uğradıklarını ve bir türün geçerliliğinin, o dönemin estetik anlayışları ve kültürel dinamikleriyle yakından ilişkili olduğunu belirtir. Sanatçılar ve eserler, sanatsal alan içinde belirli bir konumda yer alır. Bu konum, hem eserin türsel özelliklerini belirler hem de alımlayanın, eseri nasıl değerlendireceğini etkiler. Bazı türler daha yüksek bir sanatsal prestije sahipken, bazıları popüler ya da düşük sanat olarak görülür. Bu hiyerarşi, sanat dünyasında hangi türlerin daha *değerli* kabul edildiğini belirleyen önemli bir etkidir. Örneğin bir romanın ciddi/*iyi/nitelikli* edebiyat olup olmadığı ya da bir filmin *sanat filmi* sayılıp sayılmayacağı mücadele içinde belirlenir. Bourdieu, sanatsal türleri yalnızca biçimsel özelliklere göre değil,

²² M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 2000, s. 34.

²³ Tzvetan Todorov, *Fantastik – Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 1. Basım, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2004, s. 29.

toplumsal bağlamları ve güç ilişkileri içinde ele alır. Türler, zamanla değişen dinamik yapılardır ve sanat dünyasındaki konumları sürekli olarak yeniden tanımlanır. Bourdieu'ye göre, "kültürel bir etkinliğe bağlanan saygınlık, kitlenin hacminin büyümesiyle ve özellikle de toplumsal dağılımıyla azalma eğilimine girer (bunun nedeni, tüketimin sağladığı, benimsenmeyle elde edilen saygınlığın değerinin, tüketicide görülen özgül yetinin düşmesi sonucunda azalması, hatta bunun belli bir düzeyin altına düşmesi durumunda nitelik değiştirmesidir)".²⁴

Söz konusu sanat eseri olduğunda bir de prestij meselesi gündemdedir elbette. Yaygın görüşe göre –ve bugün de hâlâ– bir sanat eseri veya türü ne kadar geniş bir kitleye hitap ederse, yüksek sanat çevrelerinde o kadar az prestij kazanır. Çünkü sanatsal alan, çoğunlukla özerklik ve seçkinlik ilkeleriyle işler. Kitlesel beğeniye hitap eden eserler, ticari kaygılar taşıdığı düşünüldüğü için sanatsal anlamda daha düşük değerde kabul edilebilir. Sanatsal alan, ekonomik sermaye (ya da: ticari başarı) ve sembolik sermaye (ya da: sanatsal saygınlık) arasında bir mücadele alanıdır. Bir sanatçı veya eser, daha fazla ekonomik kazanç ve popülerlik elde ettiğinde, genellikle sanatsal seçkinler tarafından daha az ciddi görülmeğe başlar. Bununla birlikte, yüksek prestijli sanatçılar ve eserler genellikle sanatsal özerklik peşinde koşar. Yani piyasa taleplerinden bağımsız olmaya çalışırlar. Ancak popülerleşme, bu özerkliği tehdit eder gibi algılanabilir. Örneğin klasik edebiyat veya *deneyisel* sanat çevrelerinde, bir eserin çoksatar olması bazen onun ticari kaygılarla üretildiği şeklinde yorumlanabilir. Ancak bazı sanatçılar hem geniş kitlelere hitap edip hem de sanatsal prestijlerini koruyabilirler; Shakespeare, Picasso yahut Tarkovski gibi. Bourdieu, *benimsenme derecesini* de yorumlar; bu dereceye bağlı olarak eski, yeni vb. sıfatlarla karşıt konumlara düşen biçemlerin, kuşakları birbirinden ayırdığını söyler. Bu yöntem, ayırım yapmak için oldukça kullanışlıdır çünkü kısa yoldan sınıflandırmaya yarar.²⁵

Bourdieu'nün görüşlerinden yola çıkarak, sanatta yeni ve eski ya da özgün gibi kategorilerin, nesnel bir içerikten çok, sanat dünyasındaki konumlanmayı belirleyen etiketler olduğunu söyleyebiliriz. Yani bir akımın yeni veya *aşılmış* olarak

²⁴ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları – Yazınsal Alanın Oluşumu ve Kuralları**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 193-194.

²⁵ A.e., s. 202.

tanımlanması, onun içeriksel niteliklerinden değil, sanat alanındaki konumundan da kaynaklanır. Edebiyat dünyasındaki kuşaklara/gruplara baktığımızda, genellikle birkaç yıl gibi kısa aralıklarla birbirinden ayrıldıklarını ya da onyılların kuşakların adlandırılmasında bir araç olduğunu görürüz. Bu kuşaklar arasında belirgin, kesin sınırlar varmış gibi görünse de, bu sınırlar genellikle içeriğe değil, sanatçılar arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan sembolik mücadelelere dayanır. Yeni ve eski gibi kavramlar ise nesnel gerçeklikler olmaktan çok, sanat dünyasındaki mücadelelerin ve hiyerarşik konumlanmaların bir sonucudur. Bu tür ayrımlar, sanatçıları belli gruplara yerleştirmek ve onları meşru ya da meşru olmayan konumlara sokmak için kullanılan stratejik araçlardır.

Bourdieu'nün fikirleriyle, daha evvel söz ettiğimiz *deneyim ufku* ve *beklenti ufku* terimleri bir noktada/kategoride kesişir: *alımlayan/okur*. Diyebiliriz ki, okurun deneyimleri ve bir edebî eserden beklentileri o eseri alımlamasında ne derece etkiliyse, aynı esere ya da sanatçıya saygınlık kazandırmada, değer biçmede de o kadar tesiri vardır; fakat bu defa yalnız değildir, piyasanın dinamikleri de bu hususta en az onun kadar büyük role sahiptir. Her hâlükârda, hem geniş kitlelerce okunan hem de yüksek edebiyat yaptığı düşünülen yazarların sayısının, bu ters orantının içinde kaybolmuş yazarlara nazaran, büyük rakamlara ulaştığı söylenemez. Deneyisel metinlerde ise bu mekanizma bir bakımdan aynı şekilde işler; bir metin ne kadar *farklı*, *tuhaf* ya da *özgünse* o kadar *yüksektir*. Yani buradaki değer ölçütü *aykırılık* ve *zor anlaşılabilirlik*, kabaca herkes tarafından alımlanamamaktır.

Derrida'nın türlerin hareket alanına getirdiği serbestliği de unutmadan devam edelim; onun fikrine göre, metinler tek bir türe ait olamazlar. Türsüz bir metin de var olamaz fakat bir metin, bir türün niteliklerini taşıyorsa bu ona *ait* olduğu anlamına gelmez.²⁶

Tür kavramı, doğası gereği, sınırlayıcıdır. Bir metnin, o metni kendisi yapan nitelikleri, aynı zamanda bir türün mensubu olmasındaki etkenlerdir. Tür kavramı, – ister istemez– hem yazarda hem okurda belirli beklentiler yaratır. Fakat diğer yandan, türün yalnızca yazarı ya da okuru sınırladığını, bir çemberin içine hapsettiğini

²⁶ Jacques Derrida, "The Law of Genre", *Acts of Literature*, Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992, s. 230.

düşünmek de doğru değildir; nihayetinde, tür kavramı, belirli örneklerin toplanacağı çatıyı belirler. Bu işleviyle yalnızca kural koyucu değildir, estetik beklentilerin hatırlatıcısı, hatta muhafızıdır da. Yazarlar, herhangi bir türün iktidar alanlarında hapsolmak, tüm kuralları bire bir uygulamak zorunda değildir; her yazar, edebî türleri kendince yorumlar, kimisi yazdığı türe yenilikler katar, kimisi bazı kuralları bilinçli bir şekilde bozuma uğratar. Todorov'un deyişiyle, "türler bir kurum olarak var olduklarından, okur için 'beklenti ufku', yazar için 'yazı örnekleri' gibi işlerler".²⁷ Örneğin Bilge Karasu'nun, son dönemde yazdıklarını "metin" olarak adlandırması, tür sınırlamalarını reddettiğinin işaretidir. *Kısmet Büfesi*'nin açılış yazısında şöyle der Karasu: "Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, 'metin' adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra, 'metin'lerin bir tür oluşturmağa yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum. Bir arkadaşım, kitaba, 'göz-yazıları' anlamına gelecek bir alt başlık bulmamı önerdi."²⁸ Gündüz Vassaf da, *Boğaziçi'nde Balık* yayımlanırken, "kapağına öykü yazılmasını kendisi istemiştir, daha çok okunsun diye".²⁹ Yine bir örnek olarak, Ferit Edgü, aynı eylemi 101 farklı metinle anlattığı *Yazmak Eylemi*'nin önsözünde, "Bu alıştırma ya da deneme, gerçekliğin sayısız anlatım yolları olduğunu belgelemeyi amaçlıyor," der. "Söz konusu olayı değişik üslûplarda yazarken, ne kişiler yaratmayı, ne de bir öykü, bir roman yapısı kurdum. Eğer okuyucu kitabı bitirdiğinde böylesi bir duyguya kapılırsa, bu, yazarın amacı dışında gerçekleşmiş demektir."³⁰ Bu kitapta yer alan metinler "öykü" değil, "deneme" etiketiyle okurla buluşmuştur. Bu tutum, türlerarası/türlerötesi alanın 2000'li yıllardaki hâkimiyetinin en iyi örneklerindendir.

Allan H. Pasco'nun duruma oldukça uygun düşen sözleriyle bitirelim. Pasco, "On Defining Short Stories" (Kısa Öykünün Tanımlanması Üzerine) başlıklı yazısında, türlerin, tıpkı arketipler gibi, belli başlı özellikleri çağın diğer öğeleriyle birleştirerek yeniden biçimlendiklerini söyler. Kısa öyküyü de böyle bir tür olarak

²⁷ Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul, Sel Yayınları, 2011, s. 31.

²⁸ Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, 8. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 2020, s. 9.

²⁹ "5 Öykücü Tartışıyor: Tasnifler ve Yönelimler", *Post Öykü*, S: 61, Kasım-Aralık 2024, s. 103.

³⁰ Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, 5. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2005, s. 8.

görür; her çağ ve yazar, kısa öyküyü farklı biçimlerde ve değişkenlerle işlemektedir. Böylece ortaya çıkan yapı, hem tür olarak tanınabilir kalır hem de özgünlüğünü korur. Pasco'ya göre, kısa öykünün yakın geçmişte ortaya çıktığını iddia etmek zordur; ama diğer yandan, türün doğduğu coğrafyayı ya da hangi tarihte ortaya çıktığını belirlemek de bir o kadar zordur. Bu anlatı formu, aslında insanlığın en eski zamanlarına kadar uzanır. Bir tanım üzerinde uzlaşılsa dahi muhakkak bir yazar çıkar ve bu uzlaşmayı âdeta bir meydan okuma gibi görüp onu bozan bir ürün yaratır. Pasco, burada başkaldıran yazar figürüne/deneyselliğe gönderme yapar. Kuralları belirlense de, türün o kurallara tamamıyla uymayan örneklerinin de var olduğunun altını çizer.³¹

Özetle: Yazınsal bir tür olarak öykü, modern ve postmodern dönemde gittikçe artan bir hızla, değişmez görünen sınırlarını aşarak, diğer yazınsal türlerle melez ilişkiler kurmaya başlamıştır. Geleneksel anlamda olay örgüsüne, karakter gelişimine ve belirli bir anlatı akışına dayanan öykü anlayışı, yerini zamanla şiir, deneme, günlük, anı gibi türlerin bazı öğelerini ödünç alan, daha esnek ve katmanlı yapılara bırakmıştır. Bu melezleşme durumu göstermektedir ki, öykü yalnızca bir olayı ya da durumu aktarma biçimi değildir; o aynı zamanda düşünsel, duyusal bir arayış, bazen oldukça kişisel bir iç döküm yöntemidir. Öykünün türlerarası geçişliliği mümkün kılan yapısı, onun deneye açıklığının da ispatıdır. Çağdaş dönemin öyküsü, sürekli dönüşüm ve etkileşim içindeki bir tür çoklu anlatı evreninde var olmaktadır.

³¹ Pasco'nun makalesine erişim için bkz. <https://doi.org/10.2307/469046>
Allan H. Pasco, "On Defining Short Stories", *New Literary History*, C: 22, S: 2, 1991, ss. 407-422.

2.2.1. Öykünün Kategorileri ve Diğer Türlerle İlişkisi

*Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim addedilmesin? Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebîni böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir. En mufasssal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki; o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür.*³²

Türk Dili dergisinin Temmuz 1975 tarihli 286. sayısında dönemin yazarları “Öykü Nedir? Öykü Anlayışınızı Tanımlar mısınız?” sorularını yanıtlandırmaya çalışmış, ankete bizzat öykü yazarları da katılmıştır. Dergide yayımlanan yanıtların satır aralarında dönemin öykü anlayışına ve öyküyü öykü yapan türsel niteliklere dair fikir edinmek mümkündür. Örneğin Füzûzan, öykülerinde yaşadığı döneme tanıklık yapma, çoğunluğun gücünü gösterme çabasında; inandığı sanat yapıtlarının ise “acıyı, direnci, sevgiyi, bu duyguları akılla bilip kuşaktan kuşağa ileten gerçek insanı geliştirip savunma çabasında” olduğunu söyler.³³

“Sözcükleri kişiler gibi gören” ve “öyküyü bir incelik gibi kavramak isteyen” Selim İleri ise, öykünün romana, şiire ve oyuna en açık yazın türü olduğunu, sınırlanmış bir alana oturtulmaması, hatta bu sınırların aşılması gerektiğini belirtir. İleri’ye göre, “şiire özenen bir roman daha ortasını bulmadan düzeyinden yitirir; tedirgin edici, bıktırıcı, en önemlisi beğeni köreltici bir çoğaltmanın tuzağına düşer: Doğa betimleri, ruh çözümlemeleri, karmaşık duygulanımlar, vb... hepsinde de çoğaltma tehlikesi vardır. Ancak öykü şiire yanaştığında, içeriğini tutumlu biçimde oluşturmuşsa, bıktırıcı olmak şöyle dursun, çarpıcılık kazanır”.³⁴

Bilge Karasu’nun yanıtı da dikkate değerdir: “Bence öykü nedir? Ancak öykülerimi yazarak anlayabileceğim bir şeydir bu. Öykünün tanımını, kuramını değil, kendisini arıyorum. Her yazdığım, öykünün ne olabileceği üzerine bir arama çabası.

³² Sami Paşazade Sezai – *Bütün Eserleri 1*, Haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2003, s. 101. / Zeynep Kerman, *Sami Paşazade Sezai*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 1.

³³ *Türk Dili*, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 133-134.

³⁴ A.y., s. 136.

Bu durumda, sorularınızın yanıtını verecek tek şey, yazdığım öykülerdir, metinlerdir. Bundan kestirme yol, yok gibi gelir bana.”³⁵

1950 Kuşağı öykücülerinden Feyyaz Kayacan, öykü ile roman arasında çok da keskin bir sınır olmadığı fakat öykünün daha sınırlı bir alanda hareket ettiği üzerinde durur ve Borges’ten alıntılar: “Ünlü Arjantin yazarı J. L. Borges bir gün genç bir Amerikalı eleştirmenle konuşuyormuş. Eleştirmen sormuş: Senyor Borges, söyler misiniz öykülerinizi niçin bunca kısa tuttuğunuzu. En uzununu bile 10-15 sayfayı aşmıyor. Borges kör bir yazar. Karşısındakinin elini aramış, bulduktan sonra da demiş ki: Bozmaktan korkuyorum da onun için.” Kayacan’a göre, öykünün Borges’in tanımından daha yoğun bir tanımı olamaz.³⁶

Aynı soruyu yanıtlayan Demir Özlü, öyküyü hiçbir zaman amaç edinmediğini, onun algıladıklarını anlatmak için bir araç olduğunu söyler.³⁷ Adnan Özyalçın ise, büyük kent yaşamına odaklandığı öyküleri üzerinden öykü anlayışını açıkladıktan sonra ayrıca, içeriğin kendi biçimini ürettiğinin üzerinde durur.”³⁸

Son olarak, kısa öyküyü çok önemli bir yazın türü sayan Tomris Uyar’ın düşüncelerini alıntılayalım:

“Roman olmayan, ama iyi niyetli bir bakış açısıyla deşilmesi gereken toplumsal ya da bireysel sorunları getiren bir ‘roman’, hâlâ yanıltıcı olabilmekte. Belki de geleneksel romanımızı okuyanların, sevenlerin azlığından, tökezlemeler bile yeni bir atılım, eski romana tepki, yeni araştırmalara girişme diye adlandırılabilir. Oysa kısa öykü, kendine ayrılan sürede yoğunluk, içtenlik, sahicilik öğelerini gereğince kullanamazsa, bu öğeleri yitirirse, bellekten siliniveriyor; ister toplumsal sorunları ele alsın, ister bireyin iç dünyasından dolaşsın.

‘Gibi’yi bulmak gerek kısa öyküde: ‘Yaşamadaki gibi’ gibiyi. Kimi zaman aksak, yanlış, kimi zaman doğru, açık ve yalın olanı. Gerçeğin kendisine abanmadan, yaslanmadan, sanatta ‘inandırıcı’ olan gerçeği bulmak... Değişik sınıfların, değişik bireylerin başka başka yerlerde ve zamanlarda karşılaştıkları ayrı gerçekliklerin çeşitli görünimleri içinden iletilmek istenilen gerçeğin asıl yüzünü bulmak. Bildiriyi söylev havasıyla değil sanat gereçleriyle iletmek. ‘Bir daha’ değil yeni, yani taze söylemek.”³⁹

³⁵ A.y., s. 140.

³⁶ A.y., s. 140.

³⁷ A.y., s. 146.

³⁸ A.y., s. 146-147.

³⁹ A.y., s. 153.

Alıntıladığımız örneklerde görüldüğü gibi, öykünün her zaman diğer türlerle kıyaslanarak tanımlanması dikkate değerdir. Kendi türü içinde filizlenen farklı biçimlerin konuşulması ise, özellikle Türk yazın dünyasında, zaman almıştır. Şimdi, öykünün kendi çatısı altında listelenen ya da onunla ilişkilendirilerek tanımlanan alt kategorilerine bakabiliriz. Bugün, edebiyat çevrelerince:

- Kısa öykü
- Küçürek/minimal/mikro öykü
- Uzun öykü
- Novella
- Novelette

adıyla tanımlanan kategoriler, ya öykü başlığının altında ya da onunla kıyaslanarak tanımlanmaktadır. Bu kıyasta dikkat çeken ölçüt ise hacimdir. Bununla birlikte, bir edebî türün sınırları, yalnızca edebiyat teorisyenleri ya da eleştirmenleri tarafından değil, bizzat o türde eser veren sanatçılar tarafından da belirlenmektedir. Bu durumda, yazarların görüşlerine başvurmadan çizilmiş bir kavramsal çerçeve muhakkak ki yetersiz ve eksik kalacaktır.

Günümüzde en popüler edebî metin türlerinden biri olan, İngilizcede *short story*, Fransızcada *conte* ve Almancada *Kurzgeschichte* ile *Novelle* sözcüklerinin karşıladığı *kısa öykü*yle başlayalım. H. E. Bates, *The Modern Short Story: A Critical Survey* (*Kısa Öykü – Yazınsal Bir Tür Olarak*) başlıklı kitabında, zaman içinde birçok farklı tanımlı yapılmış olan kısa öykünün, bizzat öykü yazarlarınca nasıl tanımlandığından söz eder. Örneğin “kısa öykünün babası” Poe’ya göre kısa öyküde, “tüm kompozisyon içinde, gerek doğrudan, gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmamalıdır”. Çehov ise, bir öykünün başlangıcı ya da sonu olmaması gerektiğini söyler. Wells, kısa öyküyü, “yarım saat içinde okunabilen” kısa kurmaca metin olarak tanımlar. John Hadfield da türün kısalığına vurgu yapar: “uzun olmayan bir öykü”. Jack London’a göre, “kısa, öz, canlı ve ilginç”tir kısa öykü. Elizabeth Bowen, kısa öykünün en temel gerekliliğinin somutluk olduğunu; E. J. O’Brien, nitelikli bir analiz içinde kısa öyküde aranması gereken ilk özelliğin, yazarın seçtiği gerçekleri ve olayları metne ne derece bir gereklilikle yedirebildiği olduğunu; Ellery Sedgewick, bir at yarışına benzettiği kısa öyküde

başlangıç ve bitiş noktalarının önemli olduğunu; A. E. Coppard, yazılı metinlerin öykü, anlatılan metinlerin masal olduğunu söyler.⁴⁰

H. E. Bates, meseleye bir ikinci göz olarak yaklaşarak, bu tanımların ıskaladığı bir durumdan bahseder: hiçbir tanımın, romanla karşılaştırıldığında kısa öykünün karakter seçimi ve zaman kullanımı gibi konularda daha geniş bir özgürlük alanı olduğuna değinmemesi. Bates haklıdır; öykünün hacimce küçük doğası gereği, bir karakteri dahi olmak zorunda değildir. Oysa genel kanı, romanın çok daha geniş imkânlarla sahip olduğudur. Bu kanının beslendiği kaynak ise şüphesiz yine meseleye hacmen yaklaşımdan doğmaktadır. Roman daha büyüktür, öyleyse hikâyeye ettiği konuyu istediği kadar büyük bir alana yayabilir, dilediği kadar karaktere ev sahipliği yapabilir... Bu yanılgı, yıllardır tekrarlanan basit eleştiri yöntemlerinin ve kısıtlı bakış açısının bir sonucudur. Hatırlayalım: Artık büyük-anlatıların ya da üst-anlatıların güvenilmez olduğunu iddia eden Lyotard, çağın ruhunu yakalamak için küçük anlatılara, hatta deyimlere yönelmişti; çünkü küçük anlatılar, kuralları daha belirlenebilir yapılardır, büyük anlatılara kıyasla daha açık, öğeleri daha belirgindir. Alberto Moravia da, kısa öykü için, “[Kısa öykü] kuşkuyla hiç yer bırakmayacak ölçüde, romandan daha arı, daha temel, daha lirik, daha yoğunlaştırılmış ve daha mutlak bir yazın sanatıdır,” der.⁴¹ Charles Baxter ise, “Anlık Kurmaca” başlıklı yazısında yer alan, “Çok kısa (kısa kısa) öykü konusuna sinsi sinsi yaklaşıyorum, bunu karşılıklar kurarak, romanların neler yaptığından söz ederek gerçekleştirmeliyim, çünkü roman türü ne yaparsa, bu kısa öykünün genelde yapmaktan kaçındığı şeydir zaten” sözleriyle, kısa öykü ve roman arasındaki mesafenin altını çizer.⁴²

Bates, ayrıca, bir paradoksa da değinir. Meseleye okur merkezli yaklaşarak, bizim de tezimizde sorguladığımız *beğeni* ögesini unutmadan hareket eder. Der ki: “Sınırları kesin olan mı, yoksa bulutsu bir belirsizliği olan mı daha güzeldir? Ayın dingin mavisi ve beyazı mı, yoksa gün batımının yabanılığы mı? Tüm bunların yapısını, etkisini ve güzelliğini betimleyecek bir tanım, bir ölçüt bulunmamaktadır.

⁴⁰ H. E. Bates, **Kısa Öykü – Yazınsal Bir Tür Olarak**, 2. Basım, Çev. Gökçen Ezber, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013, s. 9-10.

⁴¹ Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 11.

⁴² Charles Baxter, “Anlık Kurmaca”, Çev. Taner Karakoç, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 86.

Gökyüzü nasıl tuğlalardan yapılmamışsa, öykülerin de boru hatları gibi döşenmediğini unutmamak gerek.”⁴³ Ve ekler:

“(…) O. Henry, öykülerindeki karakterlerle, insanlığın her türlü durumunu başarıyla yansıttığında, Kipling gibi alkışlarla karşılandı, fakat ondan elli yıl sonra, Saroyan adındaki Amerikalı bir Ermeni yazar, onun öykülerinde yarattığı etkileri insanlara hiç değinmeden, yalnızca bir çift göz, bir daktilo ve gözyaşlarını silmek için bir mendil kullanarak ortaya koyduğunda sonuç aynı evrensel alkışlarla karşılandı.”⁴⁴

Bates, kısa öykünün evriminin, okur kitlesinin evrimiyle bağlantılı olduğu fikrini açıkça ortaya koyar.

Çalışmamızın giriş bölümünde başvurduğumuz birincil kaynaklardan *Essential Literary Terms: A Brief Norton Guide with Exercises*’da kısa öykünün, romanla ortak şekilde kurmacaya özgü birçok özelliği paylaştığı fakat daha yoğun bir biçime sahip olduğu için genellikle karakter kadrosunun sınırlandırıldığı, basit bir olay örgüsüne sahip olduğu, mekân tasvirlerinin genellikle titizlikle seçilmiş ayrıntılardan oluştuğu ve diyalog kullanımının ön plana çıktığı kaydedilir.⁴⁵

Yine giriş bölümünde başvurduğumuz bir diğer edebiyat terimleri sözlüğünde, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*’de, kısa öykünün, “söz konusu sınıflandırma olduğunda, tanımlanması en zor türlerden biri” olduğu yazılmıştır. Hemen ardından şöyle söylenmektedir: “Zaten sınıflandırmanın ne derece faydalı olduğu da şüphelidir.” Kısa öyküyü “ölçmenin”, “kısa” denilen şeyin ne kadar *kısa* olduğunu belirlemenin bir sorunsal olarak karşımıza çıkması da bu işin bir diğer çelişkili yönüdür. Orhan Duru’nun söylediği gibi, “öykü mezura ile ölçülemez”.⁴⁶ *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*’nin kısa öykü maddesinde farklı bir benzetme yapılı; sınıflandırma işini spor terimleriyle açıklamaya kalkarsak, örneğin *novellanın* “orta-mesafe” bir hikâye olarak değerlendirilip 100/200 metre kategorisine

⁴³ Bates, **a.g.e.**, s. 11.

⁴⁴ **A.e.**, s. 13.

⁴⁵ **Essential Literary Terms: A Brief Norton Guide with Exercises**, Haz. Sharon Hamilton, New York & London, W. W. Norton & Company, 2007, s. 11.

⁴⁶ Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 36.

girebileceğinden bahsedilir. Fakat daha uzun kısa öyküler de vardır, çok daha kısa olanlar da. Bu duruma üç ayrı örnek verilmiştir: D. H. Lawrence’ın *The Fox*’u yaklaşık 30.000 sözcüktür; Kleist’in hayalet öyküsü *Das Bettelweib von Locarno* yalnızca 800 sözcük uzunluğundadır. *Complete Short Stories* kitabının önsözünde Somerset Maugham’ın belirttiğine göre, en kısa öyküsü yaklaşık 1.600 sözcük, en uzun olanı ise yaklaşık 20.000 sözcüktür. Bu bahis şu sonuca varılarak kapatılır: “Kısa öykülerin büyük çoğunluğu, bu iki uç arasında yer alır.”⁴⁷

Norman Friedman, “Kısa Öyküyü Kısa Öykü Yapan Nedir?” başlıklı yazısında, yazınsal bir tür olarak kısa öykünün “ticaretle lekelenmiş” ve “alçakgönüllülükle lanetlenmiş” bir durumda olduğunu; kitap ve dergilerdeki kurmaca metinler arasında (şiir, roman, oyun) ancak dörtte birlik bir alan kapladığını söyler. Friedman, kısa öykünün kısalığını sözcük sayısına ve belirli alt ve üst sınırlara göre belirlemenin gereksizliği üzerinde durur; okurun, sağduyuyla yaklaştığı bir öyküyü kısa, orta ya da uzun olarak ayırma yetisine sahip olduğunu düşünür.⁴⁸

Ferit Edgü, Türkçede “kısa öykü”nün ne ifade ettiği sorusuna, “Sanırım hiçbir şeyi,” yanıtını verir. Ve devam eder: “Çünkü, kısa öykünün ne kadar kısa, uzun öykünün ne kadar uzun olması *gerektiğini*, biz öykü yazarları bile bilmiyoruz. Novel/Nouvelle/Récit/Fiction türlerinin Türkçe karşılıkları, dilimizde hâlâ oturmuş değil. Kimi yazar ‘hikâye’ diyor, kimi ‘öykü’; kimi ‘anlatı’ diyor, kimi ‘uzun öykü’, ya da ‘roman’.”⁴⁹

Ülkü Ayvaz ise, Böll’e atıfta bulunarak bir “kısa öykü evreni”nden söz eder: “Mayıs 1983 sayılı ‘Çağdaş Eleştiri’ dergisinde ‘Her Kısa Öykü Kısa Öykü Mü?’ başlıklı Şârâ Sayın’ın yazısından alıntıyla Heinrich Böll’ün şu sözünü anmanın tam yeri değil mi? ‘Kısa öykü yoktur, kısa öyküler vardır,’ diyor Böll. Pek çok tanımı, saptamayı, öznel betimlemeyi arayan kısa öykü, bir tek öyküde bütün bunları arayıp

⁴⁷ **Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 815.

⁴⁸ Norman Friedman, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, Çev. S. Gökçen Ezber, **Adam Öykü**, S: 18, Eylül-Ekim 1998, s. 31.

⁴⁹ Ferit Edgü, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 38.

bulmamızı beklemektedir. Bu nedenle sıralanan saptamalar, bir *kısa öykü evreni* için geçerli sayılmalıdır.”⁵⁰

Kısa öykünün ardından, onunla hacimce kıyaslanarak tanımlanan uzun öykünün bulduğu karşılıklarla devam edelim. Turan Karataş’ın, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’ndeki “uzun hikâye” tanımı şu şekildedir:

“UZUN HİKAYE. Anlattığı olayın yalınkatılığı, yine olayın işleniş biçimi ve şahıs kadrosunun azlığı vb. gibi hikaye özellikleri taşıyan ancak uzunluğu bakımından romana benzeyen öykü.”⁵¹

Güncel Türkçe sözlükteki “uzun hikâye” tanımı ise üç maddede karşılık bulur:

“1. *isim, edebiyat* Ayrıntılı olayları ve kişi kadrosu geniş olan hikâye türü; uzun öykü; 2. *isim, mecaz* Anlatması uzun sürecek olan, ayrıntıları çok konu; 3. *isim, mecaz* Bir konu anlatılmak istenmediğinde geçiştirmek amacıyla söylenen bir söz.”⁵²

Necip Tosun, *uzun öykülerin* hem romanın hem de kısa öykünün imkânlarından yararlandığını, karakterleri ve olayları derinlikli anlatmada romanın geniş hacminden, öykünün ise tek hikâye, rafine dil, sıkı örgü, tek etki gibi ilkelerinden faydalanan uzun öykülerin başarılı uzun öyküler olduğunu söyler. Ayrıca, yazarı bir noktada uyarır: Kısa öykünün temel özelliği olan bir enstantane, bir kesit üzerine yoğunlaşmayı uzun öyküde gerçekleştirmek isterken bazen bunu tutturamama ihtimali olduğunu, geniş hacim nedeniyle ritmin, sıkı örgünün yavaşlayıp gevşeyebileceğini, böylece rahat anlatımın, gündelik dilin metne hâkim olabileceğini hatırlatır.⁵³ Türk öyküsünün yetkin uzun öykü yazarlarına örnek olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, Füzûzan, Bilge Karasu, Cemil Kavukçu gibi isimleri gösterir.

⁵⁰ *Öykücünün Kitabı*, Haz. Feridun Andaç, 1. Baskı, İstanbul, Varlık Yayınları, 1999, s. 69.

⁵¹ Dr. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 446.

⁵² Çevrimiçi kaynak: sozluk.gov.tr Son erişim tarihi: 05.04.2025.

⁵³ Necip Tosun, *Öykü Terimleri Sözlüğü*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Nisan 2023, s. 166-167.

Uzun öykünün bir adım ötesi olarak *novella*, konum olarak tıpkı uzun öykü gibi kısa öykü ile roman arasında yer alır.⁵⁴ Genellikle tek bir olay etrafında dönen, orta uzunlukta kurmaca metinlere verilen addır. Hacimce uzun öyküden fazla, romandan kısadır fakat anlatı özellikleri değerlendirildiğinde romana daha yakın durduğu söylenebilir. “Çünkü kısa öykünün temel özellikleri olan rafine dil, eksiltme, bir kesit anlatma gibi özelliklerden uzaklaşmıştır; roman olmaya sadece sayfa sayısı yetmemektedir.”⁵⁵ Uzun öykü ile *novella* arasındaki sınır hacim noktasında silik görünse de bu iki tür arasında, onların aslında oldukça keskin şekilde ayrılmasını sağlayan basit bir fark vardır: Biri öyküdür, diğeri değildir. Uzun öykü, kısa öyküye nazaran daha fazla öykü kişisine yer verebilir, bu kişileri daha detaylı çizebilir ya da olayları daha derin analiz edebilir fakat yine de öykü formunun içinde hareket ettiğinden, bir *novella* kadar ayrıntıcı davranamaz. Necip Tosun, bu iki tür arasındaki bir farklılığa daha işaret eder: finale bakış. Modern öykü genellikle muğlak bir sonla biter; novellalarda ise sonlar daha kesindir.⁵⁶

Novella, uzun öyküye kıyasla daha belirgin bir dramatik yapı taşır ve çoğu zaman bir “kırılma anı” etrafında şekillenir; fakat Türkçede yerleşik bir karşılığı olmadığından, *uzun öykü* kimi zaman onun yerine kullanılmaktadır. Ayrıca, yayıncılık dünyasında da sınırların net olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bugün hâlâ, ortalama 70-80 sayfa hacmindeki bir kurmaca bazen öykü, bazen kısa roman, bazen uzun öykü, bazen de *novella* etiketiyle raflarda yerini almaktadır. Bununla birlikte, eleştiri yazarlarınca yahut akademisyenler tarafından *novella* üzerine özgül tartışmalar yürütülmediği için bu ayrım bulanık kalmaya devam etmektedir.

Tam burada, kimi sözlüklerde “kısa roman” maddesinin de bulunduğu dikkat çekmekte fayda vardır. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*’de “short story”, “novella” ve “novelette”in yanı sıra “short novel” maddesi de yer almaktadır. Kısa roman, bahsi geçen sözlükte şu şekilde tanımlanmaktadır:

⁵⁴ **Essential Literary Terms: A Brief Norton Guide with Exercises**, Haz. Sharon Hamilton, New York & London, W. W. Norton & Company, 2007, s. 12.

⁵⁵ **A.e.**, s. 172.

⁵⁶ **A.e.**, s. 174.

“Kısa öyküden daha uzun, romandan daha kısa kurmaca eser. Bu ‘orta-mesafe’ [orta hacimli] biçim için genellikle İtalyanca kökenli *novella* kelimesini kullanılır. *Novelette* ise zaman zaman kullanılan başka bir terimdir.”⁵⁷

Ferit Edgü ise romanla öykü arasındaki uzunlukta olan metinlere *romansı* dediğini belirtir. “Roman değil, ama romana yakın, yani Frenklerin ‘*récit*’ sözcüğü karşılığında *Récit*’nin sözlük anlamından yola çıkarak anlatı demenin yanıltıcı olacağını düşünerek. Öykü sözcüğünün bile hepimiz tarafından benimsenmediğini göz önünde tutarsak, benim ‘romansı’ önerimin paylaşılmamasını anlamak kolaylaşır.”⁵⁸

Yalnızca uzun öykü, novella ve kısa roman arasındaki sınırlar değil, küçürek öykü ile kısa öykü, novella ile novelette arasındaki sınırlar da genelgeçer tanımlarla netleştirilmeye muhtaçtır. Sınırlar daima hacim üzerinden çizilmeye çalışıldığı için maalesef hatırı sayılır bir yol katedilmemektedir. Örneğin *Öykü Terimleri Sözlüğü*’nde, “Kısa kısa öykü-kısa öykü-uzun öykü (*novelette*)-*novella*-roman... Batı’da 7500 sözcüğe kadarki metinlere kısa öykü, 7500-17.500 sözcük arası metinlere uzun öykü, 17.500 ile 40.000 arasındaki metne ise *novella* denilmektedir,” der Necip Tosun.⁵⁹ Sayın ise, *Metinlerle Söyleşi* adlı çalışmasında, anlatıların 2.000 ila 30.000 sözcüklükse “short story”, daha da kısaysa “short short story”, 30.000 ila 50.000 sözcük arasında ise “novelette” olarak adlandırılabilceğini söyler.⁶⁰

Böylece, küçürek öykü ile kısa öykü, uzun öykü ile novella ayrımını tartışırken işin içine bir de novelette dâhil olmaktadır. Anglo-Amerikan edebiyatında sözcük sayısına göre belirlenen öykü alt türleri –yani *short short story*, *short story*, *novelette*, *novella*– Türkçede genellikle *öykü* ya da *uzun öykü* çatısı altında toplanır. Oysa bu kategoriler, özellikle deneysel anlatım biçimlerinin tür sınırlarını zorladığı güncel edebiyatta, anlatının yapısı ve etkisi açısından dikkate değerdir. Özellikle *novelette*, sınırlı bir olay çerçevesinde çeşitli yaratıcı anlatım biçimlerine imkân tanırken;

⁵⁷ **Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 815.

⁵⁸ Ferit Edgü, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 38.

⁵⁹ Necip Tosun, **Öykü Terimleri Sözlüğü**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Nisan 2023, s. 173.

⁶⁰ Şârâ Sayın, **Metinlerle Söyleşi**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1999, s. 63.

novella, daha gelişkin dramatik yapısı ve karakter dönüşümüyle romanın kompakt bir versiyonu gibidir.

Mevcut tanımlamalara katkı sunmayı umarak, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*'de novelette ve novellanın alt alta verilen tanımlarını da alıntılalım:

“**novelette** Roman kadar uzun olmayan, ancak kısa öyküden daha uzun kurmaca metin. Terim, çoğu zaman küçümseyici bir şekilde, edebî değeri düşük, popülerlik kaygısıyla yazılmış ucuz kurmaca eserler, duygusal aşk hikâyeleri ve gerilim romanları için kullanılır. Amerika’da ise bu terim, kısa öykü ile *novella* arasında yer alan uzun-kısa öyküler için kullanılır.”

“**novella** (İtalyanca ‘hikâye, haber parçası’ anlamında) Başlangıçta *novella*, Boccaccio tarafından geliştirilen bir türe ait düzyazı biçiminde kısa öyküydü. Onun *Decameron*’u (yaklaşık 1349-51), bu türde öykülerden oluşan bir derlemeydi. Daha sonra Tomassa Guardati’nin *Novellino*’su (1467) yayımlandı. 16. yüzyılda Bandello, 214 *novella* içeren bir derleme yayımladı. Tudor dönemi oyun yazarları, bu *novelle*leri sıklıkla olay örgüsü kaynağı olarak kullandı. Bundan sonra ise *novella* türünün bir süre gelişim göstermediği görülür; elbette, Deloney ve Greene’in bazı anlatılarını, Nashe’in *Unfortunate Traveller* (1594) adlı eserini, Emanuel Ford’un *Imatus and Artesia* (1634) adlı eserini, Mrs. Behn’in *Oroonoko*’su (yaklaşık 1688) ile Congreve’in *Incognita*’sını (1713) bu kategoriye dahil etmezsek. Ancak bu tür eserler de aynı zamanda *romans* ya da gelişmemiş romanlar olarak değerlendirilebilir. *Novella*, ancak 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında belirli kurallar ve ilkeler çerçevesinde özgül bir biçime kavuşmuştur. Ardından, Almanlar bu türün en etkin yazarları hâline gelmiş ve *Novelle*, Almanya’da başka hiçbir yerde olmadığı kadar gelişme göstermiştir.”⁶¹

Türk öyküsünün deneye açık kalemlerinden Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri” başlıklı yazısında, öyküye kendi alt kategorileri üzerinden farklı isimler verilmesine karşı olduğunu söyler. Öyküyü kalıplara ve tanımlara sokmaktan yana değildir; öykü olarak tasarlanan her şeyin öykü olabileceğini savunur. Yapılan öykü tanımlarının ve bilhassa öykünün alt türlerine verilen adların hep hacimle bağlantılı olmasından da rahatsızdır. Bu durumu, bir seçici kurul toplantısında, beğendiği öykünün sayfa sınırlamasına takılarak değerlendirme dışı bırakılması üzerinden anlatır. Yarışma koşulları arasında 10 sayfayı geçmemek vardır; Duru’nun beğendiği öykü ise 14-16 sayfa hacmindedir. Dolayısıyla, sadece biçimsel nedenlerle nitelikli bir eser yarışma dışı bırakılır. Duru, sayfa sayısına göre yapılan tüm sınırlamaları “mantığa sığmaz”

⁶¹ *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999, s. 600.

hareketler olarak görür.⁶² O günlerden bugüne, en azından tanımlama hususunda, Türk yazınında hâlâ ikircikli bir yapı olduğu söylenebilir.

2.2.2. Küçürek Öykünün Deney Usulü: *Silinti*

*Çok kısa kurmacalar hemen hemen her zaman deneyseldir.*⁶³

*Öykü, temel bir biçimdir, ilk biçimdir (ama ilkel değil). Roman tarihten, gezi anlatılarından gelir. Öykü masaldan, fıkradan.*⁶⁴

Bahsi geçen tüm yazı formları arasında, deneysellüğün *biçimce* ve eksiltmeye dayalı tasarruf anlayışı bağlamında en belirgin olduğu tür, küçürek öyküdür. Bu nedenle, konumuz gereği, bu tartışmayı en sona bırakmayı uygun gördük. Günümüz edebiyat ortamında *küçürek öykü*, *kısa-kısa öykü*, *minimal öykü* gibi Türkçe karşılıkları yaygın olan bu form, İngilizcede genellikle *short short story* başlığı altında değerlendirilmektedir. Fakat yaptığımız araştırmalar doğrultusunda, bahsi geçen formu *flash fiction*, *short fiction* ve *microfiction* terimleriyle birlikte yorumlamanın mevcut kavramsal karmaşanın çözülmesine katkı sağlayacağını düşünmekteyiz. Bugüne değin bu terimlerin çoğunlukla göz ardı edilmesi, sınırlı sayıda çalışmada anılması dikkat çekicidir.

Bu bölümün başlığında *silinti* sözcüğünü kullanmayı tercih etmemizin nedeni, bugün *eksiltme* olarak adlandırdığımız tekniğin, 2000 öncesindeki metinlerde *silinti* olarak da yer aldığını tespit etmemiz ve bu tabiri canlandırmanın literatüre katkı sağlayacağına dair inancımızdır. Silinti, eksiltmeden bir noktada ayrılır: Bu sözcük, yazılmış bir metnin silindiğini, doğrudan ve bilinçli bir silme işlemiyle küçültüldüğünü işaret eder. Robert Kelly, şöyle tanımlıyor *silinti*yi: “Kurmacamızı oluşturmanın bir yolu da *silinti*’dir, yani okuyucunun beklentisi olduğu, ama anlatılması zorunlu

⁶² Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 36.

⁶³ Joyce Carol Oates’un sözü. “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 127.

⁶⁴ Eikenbaum. Aktaran: Feridun Andaç, “Öykü Derken”, *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 107.

olmayan parçaların öyküden ustaca atılmasıdır. Öyküler (özellikle kötü ün yapmış kısa öyküler) genellikle öykülenebilir bir eylemin coşkulu *anlatıbirim* tarafından salınmış uzun gölgelerdir. Eylem bütünüyle değil de küçük bir parçasıyla anlatıldığında anlatı incelik kazanır ve öykü ereğine ulaşır.”⁶⁵

Kökeni fıkralara, anekdotlara, mesellere, aforizmalara dayandırılabilir küçürek öykü, kısa-kısa öykü yahut minimal öykü; en genel anlamda, çok sınırlı bir sözcük sayısıyla yoğun bir anlatım kurmayı hedefleyen, eksiltmeye/silintiye ve çağrışıma dayalı kısa öykü türüdür. Hatta öykünün bir cümleye kadar indirgenmiş alternatif bir versiyonudur. Dolayısıyla, yorum alanı açık bırakılmıştır; söylenmeyen, ima edilen esastır ve okurun yönünü bulması beklenir. Öykü ne kadar az söylerse, okur onu o kadar çoğaltacaktır. Olay, karakter, zaman veya mekân unsurları belirgin olmayabileceği gibi, öyküde hiç var olmayabilir; bir âna ya da duruma odaklanılır – anlatı bir anekdotun üzerine bina edilir. Bu tarz öykülerin hacmi genel görüşe göre 10 ila 300 sözcük arasında değişir. Küçürek öykünün yaygın bir form hâline gelmesinde sözcük ya da sayfa sınırıyla yayımlanan edebiyat dergilerinin rolü büyüktür. Roberta Allen, *Vanity Fair* ve *New Yorker* gibi dergilerin bu türün gelişimindeki payına değinir.⁶⁶ Ayrıca, Amerikan edebiyatında yücelen küçürek öykünün, aynı coğrafyadaki çeşitli antolojilere diğer coğrafyalara kıyasla erken vakitlerde girdiği görülür.

Küçürek öykünün felsefesi şu üç maddeyle özetlenebilir:

- 1) Her şey söylenmez ama muhakkak sezdirilir.
- 2) Anlatı, okurla birlikte tamamlanır.
- 3) Az denilen şey, düşünülenenden fazlasıdır.

Bu maddelere dayanarak, küçürek öykünün tek cümlelik tanımını yapmaya çalışalım: Küçürek öykü; klasik öykü yapısını mikro düzeye indirgeme yoluyla, anlatının temel öğelerini (olay, kişi, zaman, mekân) en aza indirgerken, anlatının yoğunluğunu en üst düzeye taşıyan bir kurmaca türüdür.

⁶⁵ “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 122.

⁶⁶ Roberta Allen, *Fast Fiction: Creating Fiction in Five Minutes*, Ohio: Story Press, 1997, s. 15.

Bizi burada da bir paradoks bekler: Yerleşik tanımlarda karşımıza çıkan bu nitelikler, aynı zamanda kısa öykünün de nitelikleri değil midir? Necip Tosun, bir edebî tür olarak öykünün niteliklerinden bahsederken şu cümleleri kullanır:

“Öykü, sağa sola dağılmış anlamları, görüntüleri bir anafor gibi kendinde toplar; tüm bunları bir ân, bir kesit, bir fotoğraf olarak kurgular; yoğunlaşma, damıtma ve rafine yaklaşımıyla bir insanlık hâlinin kalıcı hikâyesine dönüştürür. Hayata bakarken tek bir şeyle ilgilenir, etrafı ayıklar, pek çok şeyi dışarıda bırakır, anlatacağı fotoğrafa odaklanır. Kısa zaman aralığı, kişi/karakter azlığı, sözcük iktisadı, yoğunluk ve ‘tek etki’, modern öykünün en temel özelliklerindendir. Kısalık, netlik, vuruculuk, çarpıcılık ana karakterleridir. Bunlar yapılırken de dilde olabildiğince rafine davranılır ve her şeyi azaltma yoluna gidilir. Konu kestirmeden anlatılır, dolambaçlı yollara sapmadan olabildiğince rafine bir dil tercih edilir. Bu yaklaşımdaki temel özellik ‘azaltma’ ve ‘silme’dir. Olabildiğince sözcük azaltma, anlamı sezdirme ve öz’lük başat anlayıştır.”⁶⁷

Öyleyse, küçürek öykünün kısa öyküden tek farkı, hacimce daha kısıtlı olması mıdır? Yani, küçürek öykü daha çok azaltır, daha çok siler, daha çok sezdirir, daha yoğundur ve daha rafinedir, diyerek bu bahsi sonlandırabilir miyiz?

Bu form üzerine akademik çalışmalarıyla öne çıkan Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci, formun adlandırma sorununa değinir ve Türkçede “küçürek öykü” teriminin kullanımını teklif eder. Yakın geçmişte hazırlanan dosyalara, türlü yazı çalışmalarına bakıldığında, tekliflerinin karşılık bulduğu aşikârdır. Korkmaz ve Deveci’nin *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* adlı kitabında yer alan, Türkçe literatürde bu form için kullanılan adlandırmalara dair görüşlerini de esas alarak Türkçedeki karşılıkları şu şekilde listeleyebiliriz: minimal öykü, minik öykü, mini öykü, kısa öykü, çok kısa öykü, öykücük, kısa kısa öykü, kıpkısa öykü, sımsıkı öykü, kısa kurmaca, küçük öykü, küçük ölçekli kurmaca ya da mesel. Dünya edebiyatındaki terimler ise şu şekilde çevrilebilir: yıldırım kurmaca, hızlı kurgu, cılız kurgu, mini kurgu/kurmaca, çabuk kurgu, ani kurgu, mikro kurgu, bir sigara içimi öyküler, avuç içi öyküler.⁶⁸ Küçürek öykü, 20. yüzyılın son çeyreğine yakın bir

⁶⁷ Necip Tosun, *Öykü Terimleri Sözlüğü*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Nisan 2023, s. 177.

⁶⁸ Prof. Dr. Ramazan Korkmaz & Yrd. Doç. Dr. Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, 1. Basım, Ankara, Grafiker Yayınları, 2011. Çalışmanın “Küçürek Öykü (Short-Short Story) Türü” başlıklı birinci bölümü (ss. 9-17) türün tanımına, konumuna ve sınırlarına ayrılmıştır.

zamandan itibaren yoğun bir şekilde ön plana çıksa da, onun köklerini Filozof Beydaba, Ezop, Şeyh Sadi ve Mevlana'da aramak mümkündür. Ancak bu anlatım türü, yüzyılın son çeyreğinden itibaren biraz da *fast food*/laşan çağın ruhuna uygun bir biçimde ve yeni bir içerik yapılanmasıyla dönüşmüş, yeniden var olmuştur.⁶⁹ Korkmaz ve Deveci, “Zira hızlı tüketim çağının istemli bir ürünü gibi ortaya çıkan ve genel anlamda dağınıklığa karşı bir protesto olan küçürek öyküler, akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü ama bürokrasinin kâğıttan kelepçelerle tutukladığı çoğul mahkûmların kendini fark ettikten sonraki çılgılığı gibidir,” diyerek tanımladıkları küçürek öyküyü 100 sözcüğe indirgerler; çünkü 100 sözcük bu çılgılığın tizliği için yeterlidir.⁷⁰ Ramazan Korkmaz'a göre, “250 veya 500 sözcük, çılgılığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur”.⁷¹

Orhan Duru ise, farklı türlerle iç içe geçmiş bir görüntü sergileyen kısa-kısa öykünün, bizim yazınıımızda fıkra türünü anımsattığını belirtir. Ayrıca, fıkra yazarlarının yaptığıının edebiyat olmadığını düşünenlerin çıkma ihtimaline karşı, Ferit Edgü'nün *Binbir Hece*'sinde yer alan Minimal Öyküler'ini örnek gösterir.⁷²

Poe, “Öykü bir oturuşta okunacak kadar kısa olmalı ki öykünün dramatik etkisi bozulmasın,” demişti. Bu, küçürek öykü için zaten geçerlidir. Literatürde 2.000 ila 30.000 sözcük arasındaki öykülere kısa öykü, 2.000 sözcükten az olanlara ise küçürek öykü denmektedir. Genellikle kısa öykü ile küçürek öykü arasındaki sınır 2.000 sözcüktür fakat bunu 1.000 sözcük olarak belirleyenler de vardır. Örneğin Roberta Allen, küçürek öykünün uzunluğunun 100 ila 1000 sözcük arasında olması gerektiğini ileri sürer.⁷³ Steve Moss'un hazırladığı *The World's Shortest Stories* başlıklı antolojide yer alan öykülerin sözcük sınırı ise yalnızca 55'tir. Robert Shapard, James Thomas'la birlikte yayıma hazırladığı *Sudden Fiction – American Short-Short Stories*'in giriş yazısında, seçkide yer alan öykülerin her birinin uzunluğunun 1 ila 5 sayfa arasında

⁶⁹ A.e., s. 11.

⁷⁰ A.e., s. 13-14.

⁷¹ Ramazan Korkmaz, “Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çılgılığın Metinleşmesi”, **Hece Öykü**, S: 19 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat-Mart 2007, s. 33.

⁷² Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 37.

⁷³ Necip Tosun, **Öykü Terimleri Sözlüğü**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Nisan 2023, s. 271.

olduğunu belirtir.⁷⁴ Ya da, yine iyi bir örnek olarak, Jerome Stern, editörü olduğu *Micro Fiction – An Anthology of Really Short Stories* adlı antolojinin giriş bölümünde bir anekdot paylaşır. Çevirisi en basit hâliyle şu şekildedir:

“Kısa bir süre önce, New York’tan bir adam aradı beni. Florida State Üniversitesi’nin ‘Dünyanın En İyi Kısa-Kısa Öyküsü’ yarışmasının duyurusunu görmüş. Dedi ki: ‘En fazla 250 kelime yazıyordu. Bu ne demek? Bir yazım hatası mı? Belki 2500 kelime olması gerekiyordur, diye düşündüm. 2500 kelime bile oldukça kısa.’

‘Hayır,’ dedim. ‘250 kelime doğru. Bu bir meydan okuma, anlatımsal bir mesele. Ve işe yarıyor gibi görünüyor. 1986’dan beri bu yarışmayı düzenliyoruz ve her yıl binlerce başvuru alıyoruz.’

‘Ha, peki, teşekkürler.’ Sesindeki homurtuyu duyabiliyordum. Aslında ona kızmıyordum. Bu tuhaf bir ‘küçük’ biçim; hem çok eski hem de henüz keşfedilmemiş kurmaca stratejiler gerektiriyor. 250 kelimenin altında ciddi bir kurmaca parçası yazmaya çalışmak, ilk başta insana ondan oldukça sapkınca bir deney yapılması istenmiş gibi hissettiriyor – örneğin, bir pirinç tanesinin üstüne manzara resmi yapmanız istenmiş gibi. Ama yalnızca çok kısa öykü olarak adlandırılabilir, olağanüstü güce sahip çok eski anlatılar da var. Yazıdan bile önce, avda geçen bir maceranın, dar bir kaçışın ya da iyi talihin kısa bir anlatımı olan ‘anekdot’ vardı.”⁷⁵

Stern’ün 250 kelimelik sınırı bir *deney* olarak görmesi ve bu işi bir pirinç tanesinin üzerine manzara resmi yapmak kadar meşakkatli bir iş olarak yorumlaması mühimdir. Onun görüşünü destekleyecek iki farklı tanıklıkla devam edelim. Bunlardan ilki, Robert Shapard’ın, James Thomas’la birlikte yayıma hazırladığı *Sudden Fiction – American Short-Short Stories*’e yazdığı giriş yazısıdır. Shapard, seçkide yer alan metinleri başta nasıl adlandıracaklarını bilemediklerini ve sonunda “Blastexs” sözcüğünde karar kıldıklarını söyler. Taner Karakoç, bu sözcüğü “Patlangaçlar” olarak Türkçeleştirmiştir. Bu sözcüğü benimseyenler olduğu gibi, onun müşhili çağrıştırdığını, bir satış yutturmacası olduğunu, kadınları rahatsız edecek bir sözcük olduğunu düşünenler de olduğunu söyler Shapard. Bu tabirden nefret edenler ve onu iğrenç bulanlar da olmuştur. Yazarlardan farklı öneriler gelmiştir; çabuk kurmaca, mini, mikro ve flaş kurmaca, daha kısa öyküler ve en kısa öyküler, çelimsiz kurmacalar

⁷⁴ *Sudden Fiction – American Short-Short Stories*, Der. Robert Shapard & James Thomas, Gibbs M. Smith-Deregrine Smith Books, 1986.

⁷⁵ *Micro Fiction – An Anthology of Really Short Stories*, Ed. Jerome Sterne, New York & London, W.W. Norton Company, 1996, s. 15-16. Çeviri, tezin yazarına aittir.

ve kendinden zengin kurmacalar gibi. Fakat bunlar derleyenlere çekici gelmemiştir. Sonra, aldıkları bir mektupla “anlık” sözcüğünde karar kılmışlardır. Mektubu gönderen, Robert Kelly’dir. Anlık kurmaca diğer yazarlar tarafından da benimsenir, hatta Robert Coover, bu yeni başlıktan esinlenerek, “Anlık Bir Öykü”yü yazar.⁷⁶

Shapard’a göre, kısa kısa öykünün ilgi görmesi 1960’lı yıllarda *kurmacalar* olarak adlandırılan *deney* ve *söz oyunu* ruhuyla başlamıştır.⁷⁷ “Amerikalı yazarlara göre, bu öykülerin en önemli özellikleri, yaşamın kendisidir. Son derece yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsî, çok yönlü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğraticı olan bu kısa kısa öyküler, biçimi kargaşanın küçük köşelerine gizleyip, romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada yap[maktadır].”⁷⁸

Küçürek öykünün Türk edebiyatındaki izleri sürüldüğünde, *Adam Öykü*’nün Eylül-Ekim 1997 tarihli “Kısa Kısa Öykü” adıyla yayımlanmış özel sayısı (12. sayı) göze çarpar. Öncelikle, 2000 öncesinde küçürek öyküden ziyade *kısa kısa öykü* adlandırmasının yaygın olduğu görülmektedir. Bu sayıda yer alan dosya yazılarından, Uğur Kökten’in “Kısa Kurmaca” başlıklı metni, düzyazının en kısa türünün bir adının olmamasının altını çizerek başlar. Kısa kısa öykü gerçekten ayrı bir türse, onun da adının olmadığı vurgulanır. Hemen ardından gelen cümle, tezimizin odağı itibarıyla bizim için kayda değerdir: “Deneysel öyküler, bir bakıma.”⁷⁹ Kökten, bu yazısında, kısa kurmacanın belirsizliğini, kural dışılığını, kapsamsız ve sınırsız oluşunu ama bir şekilde kendine yeterliğini tartışır. Edgü’nün öykülerinin *minimal öykü* olarak adlandırılmasına; kısa kurmacanın yeni bir tür mü, yoksa mevcut bir türün yeniden canlandırılmış hâli olup olmadığına, kimileri içinse bu türün “kuyruklu bir yalan” olarak görüldüğüne değinir. Bir tanımlama denemesi de yapar: Bu tanıma göre kısa kurmaca kısa, yalın, yoğun, dayanıklı ve zengindir. Bu öykü türünde benzetme ve eğretilme en alt düzeye indirilmiştir, yorumlama sınırlıdır, geniş bir özgürlük havasına sahip olsa da, katı kuralları da vardır. Bununla birlikte, kesinlikle şiirsel bir

⁷⁶ Robert Shapard, “Kısa Kısa: Anlık Öykü”, Çev. Taner Karakoç, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 91-94.

⁷⁷ A.y., s. 92.

⁷⁸ A.y., s. 94.

⁷⁹ Uğur Kökten, “Kısa Kurmaca”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 16.

düzyazı değildir.⁸⁰ Kökden'in bu yorumu dikkat çekicidir çünkü şu âna dek incelediğimiz tüm kaynaklarda kısa kısa öykünün şiire yakınlığından bahsedildiğini saptadık. Ki hemen devamında Kökden'in de, kısa kısa öyküyü şiirsel bir düzyazı olarak tanımlamamasına rağmen, özlü anlatımıyla düzyazıyı şiire yaklaştırdığını söylediği görülür.

Kökden, bu öykü türünün, sonucu hedeflediğini; hedeflediği sonucun ise son paragraf, cümle ya da satırda verilen vurucu bir sonuç olduğunu belirtir. Kısa kısa öyküde çarpıcı, şaşırtıcı etki neredeyse son sözcüktedir. Kökden, bu etkiyi, “tek bir şahmerdan darbesi” olarak adlandırır.⁸¹ Asıl mesele, bu dar çerçeveye gerektiğinde yoğun bir öykü sığdırmaktır. Kökden, Türk öyküsünün üç ismini bu türün hakkını verenler olarak örnekler: Ferit Edgü, Tezer Özlü ve Sevim Burak.

Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez'in ortak çalışması “Öykülemenin Öyküsü” aynı derginin aynı sayısında dikkat çeken yazılar arasındadır. Bu yazıda, önce kısa öykünün ataları ve akrabaları listelenir: fıkra (*anecdote*), hayvan destanları (*beast epics*), hayvan meselleri (*beastuary*), bylina, exemplum, fabl (*fable*), koşuk masal (*fabliau*), uydurmaca (*fabulation*), peri masalı (*fairy tale*), halk masalı (*folk tale*), çerçeve öykü (*frame story*), gesta, grotesk, uzun öykü (*nouvelle*), uzun öykü (*novelette*), uzun öykü (*novella*).⁸² Bu listede nouvelle, novelette ve novella'nın uzun öykü adlandırmasıyla karşılanması ilginçtir.

Aynı yazıda, kısa öykünün “yan türleri” olarak adlandırılan türlerin de bir listesi verilir; bu listeye göre kısa öykünün –birbirinden kesin çizgilerle ayrılmayan, geçişmeli– üç kategorisi vardır: skeç (*scetch*), dedektiflik öyküsü (*detective story*), doğaüstü öykü (*supernatural story*).⁸³ Söz kısa kısa öyküye geldiğinde ise, yazarlar, tıpkı bizim de değindiğimiz gibi, bu türün tanımlanmasının zorluğundan, böyle tanımları niceliksel ölçütlere göre yapmanın yanıltıcı bir tutum olduğundan bahseder. Mühim olan, bu şekilde nitelenen öykülerin, “yazın öyküsüne yaraşır özü, yoğunluğu, tadı ve niteliği taşıyıp taşımadıklarıdır”. “Böylelikle kısa kısa öykünün birden fazla

⁸⁰ A.y., s. 16.

⁸¹ A.y., s. 17.

⁸² Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 6-9.

⁸³ A.y., s. 11-12.

fikri birden fazla yönde geliştirip işleyebilecek ‘uzun’ kısa öyküye göre, tek bir fikri tek bir yönde, yoğun bir biçimde işleyen öykü olduğunu söylemek yanlış olmaz.”⁸⁴ Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, ortak yazılarına kısa kısa öykü örneği de eklemiştir: Lars Görlling’in “aşırı” kısa kısa öyküsü “Opus Dei”.

Salman ve Hakyemez’in yazısında dikkat çeken bir diğer özellik, bizim de tezimizde birer faktör olarak hesaba kattığımız beklenti ve beğeni öğelerine ve öykü türünün postmodernizmle birlikte bir biçim deneyleri karnavalına dönüşmesi meselesine temas edilmesidir.⁸⁵

Yazının sonunda kısa öykü, diğer türlerle kıyaslanarak, ayrı bir konuma yerleştirilir: “Şiirin yoğunluğu ve zorluğu, romanın uzunluğu, okurun zamanını, dikkatini ve belleğini zorlama özelliği göz önüne alınacak olursa, kısa öykünün yazın türü olarak ayrıcalıklı bir konumda bulunduğu söylenebilir. Çünkü iyi bir kısa öykü, metnin dokusu içinde şiirin tadını duyurmanın yanı sıra romanın ayrıntılı ve dolambaçlı öyküleyişini özlü bir biçimde sunacaktır.”⁸⁶ Başından beri tüm tanımlarda gördüğümüz gibi, kısa öykü hem diğer türlerle kıyaslanarak hem de onlarla ortak yönleri işaret edilerek tanımlanmıştır.

Nedret Tanyolaç Öztokat, “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü” başlıklı yazısında, “Neden kısa kısa öykü?” yerine “Nasıl kısa kısa öykü?” sorusunun yanıtını aramamızın bu konudaki tartışmaları bir zemine oturabileceğini söyler. Bu biçimin teknik bir deneme mi, yoksa bir tür mü olduğu ancak bu şekilde anlaşılır kılınacaktır.⁸⁷ Nedret Tanyolaç Öztokat’ın yazısında, kısa kısa öykünün belli başlı niteliklerinin, bizzat türün yazarları tarafından nasıl belirlendiği tanıklanmış ve bu nitelikler metin örnekleriyle desteklenerek verilmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak, bahsi geçen nitelikleri ve bu niteliklere uygun kaleme alınmış metin örneklerini şu şekilde listelemek mümkündür:

⁸⁴ A.y., s. 12.

⁸⁵ A.y., s. 14.

⁸⁶ A.y., s. 14.

⁸⁷ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 41.

- a) Olaydan çok, duruma yönelmek (bir an'la sınırlı olma durumu): Bilge Karasu, “Doğum”; Hulki Aktunç, “Habeş Zerah ve Askerleri”; Tezer Özlü, “Rotterdam’da”.
- b) Karmaşık tinsel/süremsel zaman kullanımı: Önceki maddede yer alan örnekler.
- c) Öyküde zamanın söylemsel bir tercihle parçalanması (kesintililik): Sevim Burak, “Saint-Pulchérie”, “Bir Evlilik” ve “Bremen Vapuru”.
- d) Yalnızca an'ı aktarma arzusu: Ferit Edgü, “Minimal Öyküler”.
- e) Uzamın metinsel öge olarak karşımıza çıkması: Sevim Burak, “Bremen Vapuru” ve “Saint-Pulchérie”; Hulki Aktunç, “Habeş Zerah ve Askerleri”; Tezer Özlü, “Rotterdam’da”.
- f) Diyalog tekniğinin kullanımı: Yeşim Dorman, “O”; Ferit Edgü, “Yaşam Öyküsü I”, “Gece Bekçisi”, “Rastlantı”, “Zaman”, “Keşke”, “Kısa” ve “Yanıt”.
- g) Şiirsel düzyazı, dramatik anlatım: Ali Cengizkan, “Öğle Suyu”.⁸⁸
- h) Kısa kısa öyküde, roman, öykü veya anlatıda olduğu gibi zaman, uzam, kişi ve olay değişiklikleriyle saptanabilecek bir kesitleme yapmak olanaksızdır.
- i) Kısa kısa öykü, Türk yazınında yeni bir tür olma yolunda ilerlemektedir.

Nedret Tanyolaç Öztokat, kısa kısa öykünün şiire yakınlığı hususunda Prof. Dr. Şârâ Sayın'ın görüşlerine başvurur. Şârâ Sayın, kısa öykünün hem romanla hem şiir ve dramla yakınlığının üzerinde durmuştur. Sayın'a göre, kısa öykü, kısa bir zaman kesitini yansıttığı için şiire; hem gerilim ögesinin baskınlığı hem de diyalog tekniğine sıkça başvurmasıyla ise drama yakındır.⁸⁹ Nedret Tanyolaç Öztokat, Şârâ Sayın'ın, kısa öyküleri öncelikle niceliğin belirlediği fikrini de ayrıca alıntılarını yapmıştır.

Roberta Allen, favori kısa kısa öykü tanımlarından birinin Howe'a ait olduğunu söyler. Bu tanım, “dolaysızlığın göz kırpmasına tercüme edilen an” şeklindedir. Allen, William Peden'in “pencerenin açılması veya kapanması gibi anlık bir kavrayış” şeklindeki tanımına; Russell Banks'in “bilhassa tatminkâr bir biçimde okuyucu endişe

⁸⁸ A.y., ss. 41-45.

⁸⁹ Alıntıl原因 Nedret Tanyolaç Öztokat, a.y., s. 44.

içinde bırakırlar” yorumuna da değinir. Ardından, kısa kısa öykülerin sahip olduğu üç eşsiz özellikten bahseder. Bunlar; kısalık, yoğunluk ve sürpriz/ansızlıktır. Kısalık ve yoğunluğun bir altında şiirsel dilin bulunduğunu da ekleyelim.⁹⁰

Allen, kısa kısa öykünün dört temel türü olduğunu belirtir. Bunlar ise; tek vukuatlı öyküler, süreç özetleyen öyküler, bir fikir ortaya atan öyküler ve basit gerçekliğe meydan okuyan öykülerdir.⁹¹

Adam Öykü’nün 1997’de yayımlanan Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı’nda Necati Tosuner, nasıl Türkçeleştireceğimiz hususunda karara varılamayan *short short story* için alternatif isimler üretir:

“Adı ne olmalı? Çok kısa öykü.. öykücük.. kıpkısa öykü.. kımkısa öykü.. öykümsü.. kısacık öykü.. öyküceğiz.. en kısa öykü.. ufak öykü.

Çok kısa öykü, öyle olması gerektiği için çok kısa olan öyküdür.

Kumaş yetmediği için kısa olan değil, artan kumaşın öyküsü hele hiç değil...

Nerdeyse, tanımı kendisinden uzun.

On gram pamuk değil, on gram demir.

Tadımlık gibi görünen doyumluk öyküler.

Harlı değil, –cezveyi fokurdatan köz.

Okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı.

Yazması güç.. silmesi kolay.

Öykünün, romandan çok şiire yakın durduğunun bir kanıtıdır.

Yere bakan.. yürek yakandır.

Cebi yoktur, yakası da...

Belki ‘kapalı kutu’ ‘Kapalıçarşı’ değil.

Han kapısından sızmak istemez.. fındık kabuğuna girer.”⁹²

Tosuner’in bu yazısı, *Hece Öykü*’nün Nisan-Mayıs 2007 tarihli 20. sayısında da (Kısa Kısa [Küçük] Öykü-2) yer almıştır. Yeniden yayımlanırken ilk paragrafa

⁹⁰ Roberta Allen, “Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi”, Çev. Deniz Gemici, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 104-111.

⁹¹ A.y., s. 112-113.

⁹² Necati Tosuner, “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 40.

“Ferit Edgü’nün deyişiyse, minimal öykü” ifadesinin eklenmesi dikkatimizi çekmiştir.⁹³

Rasim Özdenören, aynı sayıda yer alan soruşturmada, minimal öykünün geleceği için öngöründe bulunur: “Görebildiğim kadarıyla *salt edebiyat ürünü* olarak dışlaşmak istiyor. Bu işlevini yerine getirebildiği ölçüde ona bir değer atfetmek zorundayız. Bu arayışın hakkını veren ürünlerin edebiyat tarihinde yeri olacaktır. Taklitlerse her zaman olduğu gibi edebiyat mezarlığına gömülecektir.”⁹⁴

Cemal Şakar da aynı soruşturmaya katılmış ve küçürek öykünün karşı karşıya kalabileceği tehlikelerden bahsetmiştir: “Kısa kısa öykünün hemen bir vecizeye, bir özlü söze, bir deyişe dönüşüvermeye meyyal olması bir başka tehlike. Alabildiğine yapay, artistik, plastik, naylon bir metne dönüşmeye teşne olması da cabası. Kısa kısa söylemek gerekirse; benim için kısa kısa öykü böylesine gergin bir ip üzerinde, düşmeden yürüyebilme çabasıdır.”⁹⁵

Haydar Ergülen ise aynı soruşturmaya verdiği yanıtta, “Keşke öykü yazmak, ‘fazlalıklar’ı atmak kadar kolay olsaydı!” der.⁹⁶

Özellikle işin içine uzun öykü ya da novella da girdiğinde, sayfa sayısına göre tanımlamalar yapıldığı da görülmektedir. Ayrıca, mini öykü, ani öykü, mikro öykü, kıpkısa öykü gibi adlandırmalarla da karşılaşmaktayız. Bu tanımların kaynağına gittiğimizde, dilimize çeviri yoluyla girdiklerini görürüz. Öyleyse yapılacak ilk iş, kaynak kabul edilen terimlerin tekabül ettiği türleri belirlemektir.

“Ani öykü”, “mikro öykü”, “mini öykü” gibi adlandırmaları analiz etmek ancak *short fiction* ya da *short story*, *flash fiction* ve *microfiction* terimlerinin tanımlarını karşılaştırmakla mümkündür. *Short story*, yalnızca birkaç sözcük kadar kısa ya da 20.000 ila 30.000 sözcük arası uzunlukta olabilir, ki bu oldukça geniş bir aralıktır. Tam da bu nedenle *short story*, genel bir çatı oluşturmaktadır. Edebiyat

⁹³ Necati Tosuner, “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 119.

⁹⁴ Rasim Özdenören, “Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 115.

⁹⁵ Cemal Şakar, “Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 116.

⁹⁶ Haydar Ergülen, “Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 118.

dergilerinin çoğu, 10.000-15.000 sözcükten daha uzun kısa öyküleri yayımlamaz. Pek çok dergi ise genellikle 4.000-6.000 sözcük aralığında kalınmasını ister. Eskiden edebiyat dergileri yalnızca basılı olarak yayımlandığı zamanlarda, kısa öykülerin tercih edilmesinin ekonomik bir nedeni vardı: Uzun metinleri basmak yayıncı için daha pahalıya gelirdi. Bugün artık yayınların çoğu dijital ortamda var olsa da, okurların dikkat süreleri hâlâ sınırlıdır. Dolayısıyla, dergilere öykü gönderirken, kısalık genellikle avantajdır. Peki, *short story*'den daha kısa olan nedir? *Flash fiction*. Bu tabir bazen *short shorts* ya da *sudden fiction* olarak da adlandırılmaktadır. Özellikle kısa-kısa öyküler için kullanılan bir terimdir. Basitçe ifade etmek gerekirse, *flash fiction* öyküleri genellikle 1.000 sözcüğün altındaki metinlerdir. Elbette istisnai olarak 1.500 sözcüğe kadar kabul eden yayınlar da bulunur ama genel kural, *flash fiction* için 1.000 sözcüğün üst sınır olarak kabul edilmesidir. *Flash fiction* kategorisinin içinde bir alt tür daha vardır: *microfiction*. Eğer *flash fiction* öyküleri 1.000 sözcük civarındaysa, *microfiction* öyküleri daha da kısadır. Genellikle bu öyküler 300 sözcüğün altında olur, ancak bazı dergiler 500 sözcüğe kadar ya da tam olarak 100 sözcük gibi belirli sınırlarda öyküler de kabul edebilir. Bu metinler kısadır fakat tamamlanmış öykülerdir; bir girişi, gelişme bölümü ve sonu olan anlatılardır. Amaç, çok küçük bir hikâyeye yoğun bir etki sıdırmaktır.⁹⁷

Ernest Hemingway'e ait olduğu düşünölen meşhur öykü, bu tanımlara göre, *microfiction* sınıfına girer. Öyküyü hatırlayalım: “For sale. Baby shoes. Never worn.” (“Satılık: Bebek patikleri. Hiç giyilmemiş.”) Hepi topu 6 sözcükten oluşın öykünün ilk iki sözcüğü, bu metnin bir ilan olduğunu hissettirir. “Bebek patikleri” ifadesi ise başta zararsız gibi görünür, ta ki son iki sözcüğe gelene kadar: “hiç giyilmemiş”. İşte eksiltmenin yarattığı etki tam da buradadır. Okur, daha fazlasını bilmeye ihtiyaç duymaz çünkü bilmesi gerekenleri son iki sözcükte öğrenmiştir. Bu ilan sahibi muhtemelen çocuğunu kaybetmiş bir ebeveynidir, aynı zamanda maddi sıkıntıları olduğu için kaybettiği bebeğinin patiklerini satıyor olabilir. Ya da belki bebeğın annesi hayattadır ve bir daha anne olamayacağını öğrenmiştir. Anlam, tamamıyla okura teslimidir; öyküye bir son yazmak da. Bu kadar az sözcükle hem hüzünlü bir atmosfer

⁹⁷ Çevrimiçi kaynak: <https://www.touchstone-editing.com/2019/08/whats-difference-between-short-fiction.html> Son erişim tarihi: 19.04.2025. Çeviri, yazara aittir.

yaratan hem de okuru sarsan bu öykü, tam anlamıyla bir *microfiction*'dır. Tarık Günersel'in yalnızca 4 sözcükten oluşan "Derya" başlıklı öyküsünü de aynı kategoride değerlendirebiliriz.

William L. Randall, "Bir hikâyeyi ileriye doğru okur, geriye doğru anlarız," der.⁹⁸ William Raymond Carver, "Bir öykünün sonuç kısmını yazmak için yazarın dram duygusu olmalıdır. Mucizevi bir biçimde sona varmıyorsunuz. Çoğu kez öyküyü gözden geçirirken sonuçla karşılaşabilirsiniz. Ben on beş yirmi kez gözden geçiriyorum öykülerimi. Farklı uyarlamaları zihnimde ölçüp biçiyorum," der.⁹⁹ Şüphesiz, final, sıkıştırılmış ve yoğun bir form olan öykünün en mühim öğelerindendir. Bu önem, küçürek öyküde daha da büyür; okuru etkileyecek yegâne kısım, öykünün sonudur. Hemingway'in öyküsü, bu duruma verilebilecek en uygun örneklerdendir.

Dino Buzzati'nin kıpkısa "Köpek" öyküsü, bir bokser köpeğinin yürüyüşünü betimler. Köpek arada havaya bakar; anlatıcı sorar: Ağaçlara mı bakıyor? Sonra, ağaçlara bakmadığını çünkü artık ağaç kalmadığını söyler. Ardından sorar: Gökyüzüne mi bakıyor? Ve köpek yoluna devam eder, öykü böylece sonlanır. Buzzati'nin öyküsü tek sahneye ve birkaç harekete odaklanır. Bununla birlikte, aslında belirsizlik öğesinin baskın olduğu küçürek öykülerden değildir; yer, zaman ve öykü kişileri açık bir şekilde verilmiştir. Yer: Piave Sokağı. Zaman: ikinci sonu. Kişiler: bokser köpek, yaşlı sahibi ve bir genç. Sözdizimi oldukça etkili kullanılmıştır, hatta okurda sokağa kamerayla yavaş yavaş yaklaşıyormuş hissi yarattığı söylenebilir. Bu yavaşlık, kullanılan sözcük birlikleriyle gitgide büyür; kurgu adım adım ağırlaşır: "ağır ağır sürüyor", "durup havaya bakıyor", "bakıyor, bakıyor", "yine, ağır ağır".¹⁰⁰ Buzzati'nin bu küçük formda sözcükleri ve sözdizimini en etkili şekilde kullanarak metnin ritmini belirlediği açıktır. Ayrıca, bu kıpkısa öyküde sosyal mesajlar da vardır. Örneğin, köpeğin ağaçlar artık orada olmadığı hâlde havaya bakması, tahrip edilen

⁹⁸ William L. Randall, **Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler**, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 131.

⁹⁹ Claude Grimal, "Raymond Carver'la Söyleşi", **Notos Öykü**, S: 6 (Ekim-Kasım 2007), s. 11.

¹⁰⁰ Bkz. Dino Buzzati, "Köpek", Çev. İhsan Akay, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 29.

doğayı ve sokakların *yeni* görünümünü işaret eder, bu bağlamda insana yönelik bir eleştiridir.

Julio Cortázar'dan iki küçürek öykü örneğiyle devam edelim. “Açıklamaların Yazgısı” ve “Sevi 77”, “kıpkısa” olarak adlandırılabilen öykülerdendir ve hem *microfiction* hem de *flash fiction* kategorilerine girerler. “Açıklamaların Yazgısı”, Türkçede yalnızca 27 sözcüklük yer kaplar. “Sevi 77” ise 26 sözcükle Türkçeleştirilmiştir. Bu iki öykünün Ayşe Nihal Akbulut’a ait çevirileri *Adam Öykü*’nün 12. sayısında mevcuttur.¹⁰¹

İspanya’nın ünlü yazarlarından Ramón Gómez de la Serna’nın “Eğretileme+Gülmece=Gregeriya” başlıklı, âdeta bir “formülün öyküsü” olan küçürek öyküsü ile “Sevda” başlıklı küçürek öyküsü de öne çıkan metinlerdendir. Her ikisinin yine Ayşe Nihal Akbulut’a ait çevirilerine bahsi geçen derginin aynı sayısından ulaşılabilir. “Eğretileme+Gülmece=Gregeriya”dan bir kesit alıntılalım:

“Gregeriyalar

*q harfi gezintiden dönen p harfidir.

*Venedik, viyolonsellerin kanallar boyunca sele kapıldığı yerdir.

*Tramvay ağlamak için dönemeçleri kollar.

(...)

*Timsah, çivileri sökülmüş ayakkabı sayısıdır.”¹⁰²

Ramón Gómez de la Serna’nın icadı *gregeriya*, eğretilemeye ve ironiye dayalı, bir cümlelik anlatıların adıdır. Gregeriyalar kesinlik taşımadıkları için aforizma, bir olay anlatmadıkları için fıkra ya da tüm niteliklerini taşımadıkları için öykü olarak tanımlanamazlar. Bu türlerin karışımı olan, deneysel bir türden söz edilebilir ancak. Yazar, her bir cümleyi bağımsız kurmuştur ama bu cümleler ortak bir atmosferde birlikte çalışmaktadır. Nesnelere bilinç yüklendiği ve sıradan nesnelerin farklı bir bakışla içinin oyulduğu açıktır. “Sevda” ise biçimden ziyade içerikte deneyseldir.

¹⁰¹ Bkz. “Açıklamaların Yazgısı”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 104; “Sevi 77”, *a.y.*, s. 105.

¹⁰² Bkz. “Eğretileme+Gülmece=Gregeriya” ve “Sevda”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 106.

Sevdanın gücüyle iki trenin gerçekten aynı yönde gidip gitmediği belirsizliği üzerine kurulmuştur, anlatı hem zamansızlaştırılmış hem mekânsızlaştırılmıştır.

Referansımız olan metin örneklerinden yola çıkarak küçürek öykünün, özlük ve ekonomiklik başta olmak üzere, bazı niteliklerini belirlemek mümkündür. İlk, bu formun boşluğun, bilinmeyenin yarattığı estetiğe dayandığı söylenebilir. Klasik yapıda kaleme alınmış bir öyküde olduğu kadar keskin çizilmemiştir küçürek öykünün öğeleri. Anlatıcı, zaman, mekân, kişi, olay örgüsü gibi öğelerde tasarruf söz konusudur; genellikle kısa bir âna ya da duruma odaklanılır. Bu küçük parça, sözdiziminin etkili kullanımı, ses tekrarları ve seçilen sözcüklerin çağrışım gücü gibi etmenlerle büyür, anlatıya dönüşür. Bununla birlikte, küçürek öykülerde finalin en mühim kısım olduğu iddia edilebilir çünkü bu tarz öykülerde sonlar çarpıcıdır, çoğu zaman şaşırtıcıdır – okura yanıldığı ya da çok az şey bildiği hissettirilir. Bir diğer nitelik olarak, bu öykülerin tek etki kuralına en sadık türlerden biri olduğu da pekâlâ söylenebilir; çünkü sözcük kullanımındaki tasarruf, ancak tek bir duruma odaklanmayı zorunlu kılar. Okurun, ilk noktadan son noktaya, taşındığı mesafe oldukça kısadır. Çok anlamlı, oyunsu, açık metinlerdir küçürek öyküler; tam da bu nedenle postmodern edebiyat kategorisinin altında değerlendirilirler.

Bu türün örneklerinin Türk öyküsünde özellikle 1990’lı yıllarda artış göstermesi ve 2010 sonrasında yeniden popüler olması da dikkate değerdir ve çağın uyarıcıları hesaba katıldığında oldukça anlamlıdır da. Parçalı anlatımın öne çıkması, dijitalleşme, klipler, reklamlar ve fragmanlar, kısa filmler, küçük olana yönelik tüketim anlayışı, hatta uzun süreli tüketime tahammül edilemeyen (hacimce büyük bir metnin ya da uzun bir videonun “sıkıcı” görülmesi) gibi etkenler bu fikri destekler.

Lydia Davis, insanların çok kısa öyküler okumayı tercih ettiğinden söz ederken aynı noktaya temas eder; modern çağın insanının “fazla zamanı yoktur”: “Yazmakla özel olarak ilgilenmeyen çoğu kişi bana kısa öykü okumayı sevdiklerini, özellikle de çok kısa olanlarını tercih ettiklerini, çünkü fazla zamanları olmadığını ve bir yazıyı okumaya başladıktan hemen sonra bitirmek istediklerini söylerler. Artık insanların dikkatlerinin iyice dağıldığı bir gerçek; para kazanmak ve diğer insanlarla olan ilişkilerini gözden geçirip düzenlemek gibi kendileri için hayati önem taşıyan konular

dışında hiçbir konuya uzun süre konsantre olamıyorlar. Üstelik, artık sükûnetini muhafaza edebilmek eskisinden çok daha zor.”¹⁰³

Fred Chappell, kısa kısa öykünün, bilinen hemen hemen her ifade biçimiyle yazılabilir olduğunu söyler (gerçekçilik, doğalcılık, düşlem, yerine [alegori], mesel, öykümsü anlatı [anekdot] gibi). Ayrıca, kısa kısa öykünün sözcük sınırlamasının yanında bir temel gereği daha olduğunu belirtir: okurun rahatını kaçırmaması. “Bu rahatsızlık duygusu, ister hüznü ister mizahi olsun, kısa kısa öykünün yaratmayı amaçladığı etkidir. Öykü sonuçta bir çözüme ulaşsa bile; bu, basit bir çözümden öte olmalı ve kalıcılık hissini vermemelidir. Kısa kısa öykünün iç bütünlüğü, tamamlanmamış hissi vermesinde yatar; bu tür bir öykü kendi dünyasını yaratırken bir şiirin ya da bir kısa öykünün izlediğinden çok daha farklı bir yol izler.”¹⁰⁴

Charles Baxter ise okurun beklenti ufkuna ve tepkilerine de değinerek sınırlarını çizer kısa kısa öykünün. “Bizim ihtiyacımız olan şaşırtıcılık, konuya hemen girilmesi, kıssadan hissenin hemen çıkarılması, bir şeyin beklenmedik bir anda kırılıvermesi ya da hemen onarılması,” der. “Evet, biz bu insanları tanıyoruz. Şimdi bize, onların tam da bunları yaptıklarını anlatın.”¹⁰⁵

Bu bahsi sonlandırmadan evvel, küçürek/minimal/mikro öykü formunun yaygınlaşmasının, özünde bir sorunsalla mücadele ettiğine de değinelim. Bu formun özgünlüğü, sözcüklerin tasarruflu kullanımı ve eksiltmeli anlatıma dayanmaktadır; bu durum, bir yandan türü estetik açıdan zengin kılar, diğer yandan ise ciddi bir üretim zorluğu yaratır. Formun artan popülerliğinin bazı riskler taşıdığı aşîkârdır. Belirsizlik estetiği olarak tanımlanan yaklaşım, bazı metinlerin edebî değer taşımadan küçürek öykü adı altında sunulmasına zemin hazırlayabilir. Dijitalleşmenin etkisiyle internet siteleri ve dijital dergilerde 5-10 sözcüklük öykü yarışmalarının arttığını görmekteyiz, böyle girişimlerin türün hem içerikte hem biçimde yozlaşmasına yol açma potansiyeli söz konusudur. Her ne kadar minimalizm ve belirsizlik, sanatsal bir tercih olarak güçlü

¹⁰³ “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 112.

¹⁰⁴ “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 110.

¹⁰⁵ “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 112.

sonuçlar doğurabilse de, bu yaklaşımı nitelikli bir biçimde uygulamak şüphesiz büyük bir ustalık gerektirir. Dolayısıyla, küçürek öykünün her türlü oyuna kucak açan yapısı, avantaj olduğu kadar dezavantajdır da.

Rasim Özdenören, kötü kopyaları ile nitelikli örnekler ayırt edilebildiği sürece bu konuda endişeye mahal olmadığını düşünür; Özdenören'e göre, niteliksiz örnekler üzerinden küçürek öyküye önyargılı yaklaşılmamalıdır:¹⁰⁶

Öykünün alt kategorilerini öne çıkan ve ıskalanan nitelikleriyle değerlendirmeye çalıştık. Şimdi, yukarıda tartıştığımız terimleri sıralamayı deneyelim: *short story* > *flash fiction* > *microfiction*. *Flash fiction* ve *microfiction*'ın şemsiyesi ise *short short story*'dir. Bu sıralamayı Türk edebiyatındaki terimlerle eşleştirdiğimizde ise karşımıza şu şekilde bir izdüşüm çıkar: kısa öykü > küçürek öykü. Çünkü bizde küçürek, kısa-kısa ve minimal öykü kategorileri iç içedir; onları standart bir kısa öyküden ayıran tek nitelik daha kısa olmalarıdır. Edebiyat dergilerinde daha çok, küçürek öykü ve kısa-kısa öykü adlandırmalarını görmekteyiz, fakat bir yandan da, örneğin Ferit Edgü'nün bu formda öyküleri *minimal öykü* olarak literatüre geçmiştir. Öte yandan, bir kısa öykü yazarı olan Sait Faik Abasıyanık'ın daha küçük boyutta, örneğin 1,5 sayfalık öyküleri mevcuttur. Ya da hacmi ikinci plana attığımızda, Abasıyanık'ın "Hişt! Hişt!..."'inin de, anlamı tek bir seste toplayan kurgu anlayışı ve tasarrufuyla (burada müthiş bir eksiltme olduğu açıktır) küçürek öyküye yaklaştığı söylenebilir. Onunla birlikte, Tezer Özlü'nün de, yaklaşık 1,5 sayfa hacmindeki "Rotterdam'da" öyküsünde bir cümlemin içine neler sığdırdığından pekâlâ bahsedilebilir.

Orhan Duru, kısa-kısa öykü yazarlarının, bu öyküleri bir tanıma "biçimsel olarak uymak" için değil, "içlerinden öyle geldiği için" yazdıklarını düşünmektedir; çünkü kısa-kısa öykü yazarlarının aynı zamanda daha "uzun" öyküleri mevcuttur.¹⁰⁷ Duru'nun tespiti elbette doğrudur fakat küçürek öykü, yapısı gereği bir kısır dâhilinde meydana geldiği için, yazarının da bir iddiayı gerçekleştirmek adına yola çıkmış

¹⁰⁶ Rasim Özdenören, "Soruşturma", **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), 2007, s. 115.

¹⁰⁷ Orhan Duru, "Öykünün Biçimleri", **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 37.

olması ihtimali kuvvetlidir. Nihayetinde her kısıt bir iddiadır; bu da deneyi mümkün kılar.

Ferit Edgü ise kendi çok kısa öykülerinden bahsederken “öykücükler” sözcüğünü seçer. Bu *öykücükleri* yazmasının ardında yatan sebepleri, yani bir anlamda yazarın niyetini şu cümlelerle açıklar:

“(…) Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakır. Okurun düş gücüne. Bu açıdan, kışkırtıcıdır. Okuru düşlemeye çağırır. Ve bir adım ötesi, yazmaya. (...)”

Peki, niçin bunca yoksul, yoksun bir dille, görünüşte hiçbir ilgi çekiciliği olmayan, hiçbir şeyi betimlemeyen, hiçbir ruh halini çözümlemeyen, bireysel ya da toplumsal hiçbir sorunu konu edinmeyen bir öykü?

İnsanoğlunun düş gücünü harekete geçirmek, yaratıcılık diye kendisine sunulan, yan yana geldiklerinde hiçbir şey anlatmayan, roman, öykü, anlatı diye nitelenen laf salatalarından okuru kuşkuya düşürmek için. Ve sanatın pek öyle ulaşamayacak tepelerde olmadığını, evlerde, odalarda, sokaklarda dolaştığını göstermek ve katılımı için için sağlamak için.”¹⁰⁸

Rasim Özdenören, Edgü’nün *öykücüklerine* benzer bir yaklaşımla, kendi öykülerini *öykümsü* olarak adlandırır.¹⁰⁹

Sınırlarını belirlemeye çalıştığımız küçürek öykünün belli başlı niteliklerini hesaba katarak, Murathan Mungan’ın küçürek öykülerinden oluşan öykü kitabı *Kibrit Çöpleri*’nde yer alan “Duman işaretleri” başlıklı metnin, küçürek öykünün özünü ilan eder bir içeriğe sahip olduğunu söylemek mümkündür:

“Kısa kesik duman işaretleri.

Derin derin aldığın soluğu, yavaş yavaş verirsin yüksek dağlarda. Nice tırmanmalardan sonra çıktığın açıklık. Kazandığın doruk. Azalmış sözün duruluğu. Kaynak suyu berraklığı.

(...)

¹⁰⁸ Ferit Edgü, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 38-39.

¹⁰⁹ M. Fatih Kanter, “Öykünün İmkânsızlığı: Rasim Özdenören’in Öykümsüleri”, **Erdem**, S: 65, 2013, s. 117.

Bir çakım; bir an; ama ateş ama duman.”¹¹⁰

Gerçekten de bu metin, küçürek öykünün poetikasını içeriden dile getirir vasıftadır. Okurdan hız yapmamasını ister Mungan; hız çağının ürünü olan bu forma ironik bir dille yaklaşır. Küçürek öyküde anlam; yüzeyde değil, silinende, eksiltile, gizlenen ve sezdirilende, kısacası boşluklardadır. “Bir çakım; bir an; ama ateş ama duman” ifadesi, küçürek öykünün yazınsal niyetini açıklar: bir izlenim bırakma, finaldeki epifani ânıyla bir parıltı/aydınlanmaya sebep olma.

Küçürek öykünün edebiyatımızdaki örneklerini yalnızca yakın geçmişte aramak, yahut geriye bakıldığında 1950’lere kadar inmek kısıtlı bir görüşe imkân tanımaz. Halit Ziya Uşaklıgil’in ya da Mehmet Rauf’un bazı düzyazı-şiirlerinin; Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Erenlerin Bağından* kitabında yer alan bazı metinlerin, şiire yaklaşan görünüşleriyle, aynı zamanda küçürek öyküye de yaklaştığı söylenebilir. Hemen aşağıda bir kısmını alıntıladığımız “Kayıkçı” başlıklı öykü, Hüseyin Cahit Yalçın’a aittir ve içinde bulunduğu *Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri*’nin ilk yayım yılı 1910’dur:

“Yaşlı bir kayıkçı eski ve ağır sandalını akıntıya karşı sürüklemek için bütün mütezelzil kuvvetiyle küreklere asılıyor, bir sel gibi akan küçük mevcellerle boğuşuyordu. Bu mücadele onu yormuştu. (...) Maamafih, ben onda gene gıpta edilecek bir mazhariyet buldum.

Lâkırda söylerken dudaklarının arasından gülen beyaz, tamam, sağlam dişlerini işaret ederek;

— Baba, dedim. Maşallah dişlerin pek sağlam...

O vakit ihtiyarın çehresi bir anafor gibi karıştı. Kendisini bunca senelerden beri, muhtaç ve zebun, şu küreklere mahkûm eden nasib-i hayatın ruy-ı siyah-ı bî-insafına tükürür gibi:

— Neyleyim, dedi, yiyecek şey bulamadıktan sonra!”¹¹¹

¹¹⁰ Murathan Mungan, *Kibrit Çöpleri –takribi ve vasati kıpkısa öyküler–*, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mart 2011, s. 7.

¹¹¹ Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri*, 1. Basım, Haz. Dr. Fatih Arslan, Salkımsöğüt Yayınevi, Şubat 2013, s. 37.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın “Kayıkçı” öyküsü, bazı nitelikleriyle küçürek öyküye yaklaşır fakat bazı nitelikleriyle de ondan uzaklaşır. Kısa bir sahneye odaklanmasıyla, olayın dışına taşmayan, gereksiz ayrıntılara yer vermeyen anlatımıyla, yaşlı balıkçının dilinden dökülen son cümledeki hâl ifşasıyla, hayat mücadelesini vurucu bir finale sığdırmasıyla, anlık bir gözlemle, yani dişlerin sağlamlığı üzerinden başlayan konuşmayı duygusal bir kırılma ânına bağlamasıyla küçürek öyküye yaklaşır fakat kullanılan sözcüklerin yoğunluğu, yaşlı adamın fiziksel görüntüsünün ayrıntılı tasviri ve atmosfer kurulumunun yeterince küçük olmaması küçürek öykünün doğasıyla tam anlamda örtüşmemektedir.

Hulki Aktunç'un “Yedi Askı” başlığı altında toplanmış öyküleri, küçürek öykü özelliği gösterir. Bu öyküler arasından, “Üçüncü Askı” olan ve bünyesinde farklı yazınsal nitelikleri barındıran “Habeş Zerah ve Askerleri”ni örnekleyelim:

“(…)

Asamı atayım, Haliç'e doğru atayım, düştüğü yere gideyim, oradan başlayayım, dedi.

“(…)

Acıbadem'in oralara gitti. Bazı tepelere tırmandı. Bir yol dönümüne geldiğinde ayakları kaydı. Ayaklarının altındaki toprağı kayan. Birden yürüdüğü yolun altında, yolu bir haç gibi kesen başka bir yol gördü.

Yürüdüğü yol evlerdi, çocuklardı; at arabaları, at cambazları bu yoldu.

“(…)

Bir akasya dalı bulayım, asa diyeyim adına. Olmaz, dedi. Çünkü aşağıdaki yol toprağı delmiş geçmişti. Ayaklarının altından toprağı çekmişti. Evden niye çıktığını anlatıyordu bana. Hem sessizdi. Ses, büyük yumaklara, ağır yüklere dönmüş, yol dolayı birikmişti.

Aşağı yola indim. Kan ter içindeydim. Başka zamanları ancak düşleyebilirsin sen. Onları yaşayamazsın. Kendine yeni zamanlar kurabilir misin? Haliç'in çevresinde de var. Beyoğlu'nun oralarda da. Bu aşağıki yolda da var.

Asayı atacaktın ve askerler koşup onu bulacaktı. Askerlerin var mı?”¹¹²

¹¹² Hulki Aktunç, “Üçüncü Askı: Habeş Zerah ve Askerleri”, **Toplu Öyküler I**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2013, s. 204.

“Habeş Zerah ve Askerleri”, katmanlı bir içsel yolculuk anlatısıdır. Hulki Aktunç, küçürek öykünün eksilteli, yoğunluklu anlatımını, alegorik ve metaforik anlatımla birleştirir. Metnin kesin bir sonuca ulaşmaması, onun deneysel doğasına ve küçürek öykünün okurun muhayyilesinde tamamlanma ilkesine hizmet eder.

Vüs’at O. Bener’in *Kara Tren* kitabında yer alan “Gece Düzeltmenliği”, “Zaman Kısılcısı” ve “Final Yaygarası” başlıklı öyküleri, tek paragraftan oluşan küçürek öyküler olarak dikkate değer metinlerdir. Bu öyküler, blok metin görünümü sergilerler ve öykü türüyle diğer yazınsal türler arasında bir üslupla kaleme alınmışlardır. Bener’in “Tortu” öyküsü ise iki paragrafa bölünmüştür fakat yalnızca 28 sözcükten oluşmaktadır.¹¹³

Başarısızlığı, yeteneğin yitimini, anıların yükünü gündelik bir dille, ama bir yandan da güçlü bir tonla vermesi, Bener’in küçürek öykü yazarlığındaki başarısını kanıtlar niteliktedir.

Günümüze yakın zaman dilimlerinde yayımlanan ve tamamen küçürek öykülerden oluşan iki öykü kitabından söz edebiliriz. Bunlardan ilki Ali Teoman’ın sağlığında yayımlanan son kitabı olma özelliğine sahip *Öykü Uçları – Çok Çok Kısa Öyküler* (2014); ikincisi ise Cem Tunçer’in *Juvenil*’idir (2021). *Öykü Uçları – Çok Çok Kısa Öyküler*’in tanıtımında şu sözler yer almaktadır:

“Teoman, dosyasını şu sözlerle YKY’ye teslim etmişti: ‘*Öykü Uçları – Çok Çok Kısa Öyküler*’i de *Kırık Kalpler Terzihanesi* kitabından sonraki üçüncü yeni öykü kitabı olarak ele alabilirsiniz çok sevinirim. Yeni öykü yönelimim (tabii eğer ömrüm olursa) bu yönde ilerleyebilir. Biraz Samuelli Beckett’in *foirades*’i gibi...”¹¹⁴

Ne yazık ki Teoman’ın son öykü kitabı olarak raflarda yerini alır *Öykü Uçları*; fakat yazarın, yaşama veda etmeseydi, küçürek öykü türünde yazmaya devam edeceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu kitaptan tam 7 yıl sonra, yine yalnızca küçürek öykülerden oluşan *Juvenil* yayımlanmıştır. *Juvenil*, başvurduğu ifade yolu ve

¹¹³ Vüs’at O. Bener, “Tortu”, *Kara Tren*, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 1. Basım), Mayıs 2022, s. 95.

¹¹⁴ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/oyku-uc-lari-cok-cok-kisa-oykuler.aspx> Son erişim tarihi: 25.04.2025.

yazınsal tercihleri sebebiyle birçok okur tarafından Lydia Davis’in mikro öykülerinden oluşan *Yapamam ve Yapmayacağım* kitabıyla birlikte değerlendirilmiştir, ki Tunçer’in “Balık” başlıklı öyküsünün girişinde Davis’in *Yapamam ve Yapmayacağım*’ında yer alan “Köpek Tüyü” başlıklı öyküsüne atıf yapan bir epigraf yer almaktadır. Bahsi geçen yakınlığın bir göstergesi olarak, bahsi geçen iki kitaptan birer küçürek örneği alıntılalım. *Juvenil*’in “en kısa” öyküsü, “27 YAŞINDA İNTİHAR ETMEYİ BAŞARABİLSEYDİM KAÇIRACAKLARIM” başlığını taşır ve öykü yalnızca birinci maddeyi temsil eden “1.” sembolünden oluşur, yani bir “metni” yoktur. Anlatıcının “intihar etseydi hiçbir şey kaçırmayacağını” ima eder ve eksilteli anlatımın sayfa boşluklarından da yararlandığı en uç örneklerdendir.¹¹⁵ İkinci alıntı ise Davis’ten:

“Bir Kadının Doğum Günü

105 yaşında:

bugün artık canlı olmayacaktı

ölmemiş olsaydı bile.”¹¹⁶

Küçürek öykü, yalnızca hacmiyle deneysel değildir, aynı zamanda farklı yazı türleriyle iç içe bir görünüm de sergiler. Örneğin Sadık Yalsızuçanlar’ın “Personel Müdürlüğüne” başlıklı küçürek öyküsü dilekçe formatında kaleme alınmıştır.¹¹⁷

Öykünün, en yakını olarak görülen şiire yaklaştığı örneklerle devam edelim. Yine Sadık Yalsızuçanlar’ın, şiir görünümünde, dizelerle yazılmış öykülerine *Kuş Uykusu* adlı kitabının “Kuş Uykusu” bölümünde sıklıkla rastlarız. Yalsızuçanlar’ın öyküleri yalnızca dizelerle yazılarak ya da dilde şiirsellikle şiire yaklaşmaz; yazarın eğik çizgi kullanarak düzyazı-şiir formunda kaleme aldığı öyküleri de mevcuttur.

Tarik Günersel’in küçürek öyküsü “AKTÖR & TERÖR” de dizelerle yazılmıştır; ayrıca metinde emoji kullanımı dikkat çeker. Bu metni küçürek öykünün türsel niteliklerini merkeze alarak analiz ettiğimizde, diğer örneklerle kıyasla farklı ama

¹¹⁵ Cem Tunçer, *Juvenil*, 1. Basım, İstanbul, Holden Kitap, Eylül 2021, s. 48.

¹¹⁶ Lydia Davis, *Yapamam ve Yapmayacağım*, 1. Basım, Çev. Elif Bereketli, İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2025, s. 270.

¹¹⁷ Sadık Yalsızuçanlar, *Kuş Uykusu*, 2. Baskı, İstanbul, Şûle Yayınları, 1999, s. 34.

etkileyici bir çeşitlemeyle karşılaşmaktayız. Tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi, bu metinde de tek bir âna odaklanılmaktadır; evlilik yıldönümleri olduğu bilinen bir akşam iki eş baş başadır, dizeler hâlinde verilen diyaloglara dayalı bir kesit sunulmaktadır. Bu kıpkısa anlatı, konuşmalar üzerinden uzun bir hayat arkadaşlığına işaret eder. Öykünün finalinde tam anlamıyla “çarpıcı” bir epifani ânının yer aldığı söylenemez fakat duygusal yoğunluğun okura hissettirildiği açıktır. Öte yandan, metin tamamen gündelik konuşma ritmiyle ilerlerken hiçbir ifade tam olarak açıklanmamakta, böylece okura satır aralarına gizli anlamlar bırakılmaktadır. Bu da, küçürek öykünün çağdaş örneklerinde, özellikle kırık cümlelerle örülü ya da dizelerle kaleme alınmış çeşitlemelerinde sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Son olarak, bu metnin küçürek öykünün zamanı yoğunlaştıran yapısına da uygun düştüğü söylenebilir; çocukların okul parasına ya da öte dünyaya yalnızca değinilerek temas edilmesi gibi *hafifleştirici* ifadeler anlatının yoğunluğuna hizmet etmektedir.

Tarık Günersel’in bir başka küçürek öyküsü, “Bir Evlenmeme”, yineleme üzerine kurulu anlatımıyla öne çıkar:

“Kadın onsuz yapamayacağına inandığı adamın onsuz yapamayacağına inandığından, evlenmek istedi. Onsuz yapamayacağına inandığı adam onsuz yapamayacağını, ama ne var ki evlenerek de yapamayacağını söyleyince ayrıldı. Bir gün geçti. Kadın, geçen güne bakarak, onsuz pekâlâ yapabildiğini söyledi. Bu ilişki kesin olarak bitmişti. Ertesi gün görüştüler. Adam onsuz yapamayacağını, onun da onsuz yapamayacağını bildiğini söyledi. Kadın hak verdi. Onsuz yapamazdı o da. Ertesi gün buluştular. (...) Bir üçüncü kişinin hayalinde, pek olmayacak bir şey oldu: Adam kadına onsuz ne yapamayacağını sordu. Arzularına cesaretle baktılar (kahramanlığın ölümsüz bir şekliydi bu) ve ayrı ayrı da pek çok yapabileceklerini anladılar. Ama beraber olmak da fena değildi. Ertesi gün buluştular.”¹¹⁸

Paragraflara ayrılarak değil, tek bir blok metin hâlinde kaleme alınmıştır “Bir Evlenmeme”. Bu görüntünün de etkisiyle, okura, aynı cümle kalıplarıyla, sonu olmayacakmış gibi hissettiren ve nefes aldırmayan bir döngü sunulur. Doğrusal akan bir zaman söz konusu değildir; olay örgüsü tekrar eder. Günlerin geçtiğini ifade eden cümleler, gerçek bir ilerlemeden ziyade, bir tür “yerinde sayma”yı çağrıştırmaktadır. Defalarca yinelenen “onsuz” sözcüğü ve “yapamayacağı” ifadesi karşı cinsin birbirine

¹¹⁸ Tarık Günersel, “Bir Evlenmeme”, *Adam Öykü*, S: 13, Kasım-Aralık 1997, s. 111.

bakışını yansıtırken, yapmak eylemine gelen ve normalde olumlu olan “-ebilmek” yeterlilik ekinin olumsuz versiyonu (yapamamak) çiftin arasındaki gerilimin temsili gibidir. İçerikteki çözümsüzlük, ilişkisel kodların bozulması ve hapsolmuşluk hissi, blok hâlinde görünen, “sıkıştırılmış” yazımla birleşerek klostrofobik bir atmosfer yaratmaktadır. Bu da, öykünün deneysel niteliklerindendir.

Necati Tosuner’in *Yakamoz Avına Çıkmak* adlı öykü kitabının birinci bölümünü oluşturan metinler türlerarası alanda gezinir; kullanılan söz sanatları, imgeler, dilsel sapmalar, örüntülerle şiire yaklaşır. Bir örnek verelim:

“(…)
Karşısı
kim kimi seviyor duvarı, dalgakıran
Ve kırılğan dalgalar
uzakta.”¹¹⁹

Öykünün şiire yaklaşması durumuna Tezer Özlü’nün öykülerinden de örnek verilebilir. Özlü’nün *Eski Bahçe – Eski Sevgi* kitabında yer alan “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy” başlıklı öyküleri dizelerle kaleme alınmıştır ve ilk bakışta şiir zannedilir. Ne var ki “Gabuzzi” bu algıyı ilk *dizesinde* yıkar: “**öyküme** gabuzzi adını veriyorum.”¹²⁰ “Gabuzzi” öyküsünde her bir dize küçük harfle başlatılmıştır. Bununla birlikte, vurgulanmak istenen sözcükler, alt alta ve tek harf-tek harf dizilen dizelere dağıtılmıştır. Bir kesit:

“annem
büyük ve kör ninemin sandıkla
istanbul’dan simav’a
nasıl götürüldüğünü anlatıyor
annem ve babam ödemiş’e verildiklerinde

¹¹⁹ Necati Tosuner, “Gözlem”, *Yakamoz Avına Çıkmak*, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 6.

¹²⁰ Tezer Özlü, *Eski Bahçe – Eski Sevgi*, 16. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2013, s. 26. Bold vurgu tezin yazarına aittir.

yeniden sandığa girmek istemediği için

ö

l

m

ü

ş”¹²¹

Yine küçük harflerle ve dizelerle yazılmış olan “Amerikalı Komşum Willy” öyküsünde de yazarın aynı yöntemi kullandığı görülür:

“ve ben

b

a

b

a

m

ı

doğurdum”¹²²

“Amerikalı Komşum Willy”de yan yana akan sözcükler de mevcuttur. Örneğin:

“bazan bir şeyler söylemem gerekiyor

o zaman biraz gülümseyip

e h

v a

e y

t ı

r

diyorum

¹²¹ A.e., s. 28-29.

¹²² A.e., s. 34.

her şey geçiyor
ve
hiçbir şey geçmiyor”¹²³

Aynı öyküde en çok dikkat çeken unsur ise, tamamıyla küçük harflerin kullanıldığı bu öykünün final cümlesinde büyük harflerin de yer almasıdır. Şöyle nihayete ermektedir öykü: “Komünistleri seçmemek için, oyunuzu Hristiyan Demokratlara verin.”¹²⁴

Özlü’nün metnlerinin bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilebileceğini de belirtmekte fayda vardır. Onun eserleri özellikle içeriksel düzlemde birbirine bağlanır; dünyaya fırlatılmışlık duygusunun bireydeki yansımalarını, ölüm ile yaşam arasında kurduğu çakıllı yolda adım adım işler Özlü. Özellikle birbiriyle tezat oluşturacak sözcükleri bir arada kullanarak, bu iki uç arasında gidip gelme hâlini başarılı bir şekilde anlatır. Özlü’nün metnlerinde tekrar, önemli bir öğedir; tekrar eden sözcükler kolaylıkla tespit edilebilecek açıklıktadır. Tekrarı bir teknik olarak kullandığı pekâlâ söylenebilir. Ayrıca, Özlü’nün başkaldırısı da bu tekrarlar da saklıdır; hatta *başkaldırı* sözcüğü de tekrar ederek başkaldırının kendisine hizmet eder.

Özlü’nün yazınsal tavrına benzer bir tavır, Cemal Şakar’ın “Mevlit” başlıklı öyküsünde izlenir:

“Yüzyıllar öncesinden gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte hafızın dudaklarından dökülüp odayı dolduruyor ama muhatabını bulamayınca yere düşen bir cam kase gibi

ş
a
n
g
ı
r
t

¹²³ A.e., s. 35.

¹²⁴ A.e., s. 37.

1
y
l
a
kırılıp dökölüyordu.”¹²⁵

Yine aynı tutum, Sadık Yalsızuçanlar’ın “Şşşşt!” öyküsünde göze çarpar:

“Susun, Claudel konuşuyor.
Ağızından, bazen kar tanelerinin yere inişi gibi
d
ü
ş
ü
y
o
r kelimeler”¹²⁶

Şakar’ın, Tezer Özlü’nün “Amerikalı Komşum Willy” adlı öyküsünde izlediğimiz görsel tavrına (yan yana iki sırada dizilmiş kelimeler) benzer bir tercihini, “Koza” başlıklı öyküsünde görürüz. Bu öyküdeki iki sıra hâlindeki görünüm, Özlü’nün öyküsündeki kadar minimal değildir. Şakar, standart düzende kaleme alınmış öykünün belirli kısımlarında yan yana dizdiği blok metinlerde iki ayrı paragrafın akışını sağlar. Öyküden bir kesit:

¹²⁵ Cemal Şakar, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, s. 33.

¹²⁶ Sadık Yalsızuçanlar, **Garip – Toplu Öyküler I**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012, s. 199.

“Gittikçe kızılılaşan güneş
ışıkları, artık alacalanmaya
başlamıştı. Akşam alacası
çöküyordu. Saka susmuştu,
belki de uçup gitmişti.

‘Ama sen kaçtın. Ben anlattıkça,
anlattıklarını anlamaya
çalıştıkça; güzel bir başlangıç için
adım atmak yerine, kaçtın, hep.’
Hayallere kapılmışlardı.
Güneşin alacalanan aydınlığı umurlarında
değildi. ‘Koştum, kapına
geldim. Benim elimde bunlar
var, dedim. Bunlardan bana bir
gelecek; geçmişi onarılmış bir
gelecek inşa... Ne kıymeti var
şimdi bu sandığı eşelemenin.’”¹²⁷

Yine bir örnek olarak, Şakar’ın öyküsündeki kesik satır görünümü, Hulki Aktunç’un üzerinde en çok durulan küçürek öykülerinden “Gece Uyarıcısı”nda da görülür.

Küçürek öykü, sözdizimsel olarak da deneye açık bir yapıdadır. Sözcüklerin anlamlı bir bütün oluşturmada okurun muhayyilesine teslim edildiği ve çağrışımlara dayandığı küçürek öyküler mevcuttur. Bu yazımın en meşhur örneklerinden biri, Dick Skeen’in “Into the Night” adlı öyküsüdür. “Into the Night”, yan yana dizilmiş 55 sözcükten oluşan bir *flash fiction* örneği olarak çeşitli eğitim materyallerinde ve ders notlarında yer almıştır. Skeen’in metni, kendisini tamamen çağrışım dünyasına bırakan yapısıyla, ilginç bir deneydir:

“Look, smile, teeth, lips, voice, sexy, car, feel, apartment, couch, music, dance, lights (...) living room, bedroom, bathroom, kitchen, basement, bed, pillows, sheets, shower, cigarette, coffee (...) husband, scramble, kill, clothes, window.”¹²⁸

¹²⁷ Cemal Şakar, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, s. 69.

¹²⁸ Çevrimiçi kaynak: <https://slideplayer.com/slide/12332823/> Son erişim tarihi: 01.04.2025.

Çağrışımaya dayalı anlatıma bir örnek de Türk öyküsünün en deneysel kalemlerinden biri olan Sevim Burak’tan verilebilir. Yazarın *Afrika Dansı* kitabında yer alan “Bir Evlilik” başlıklı öykü, okura bir araya getirmesi ve anlamlı bir bütün oluşturması için türlü sözcükler sunar. İlk bakışta öykü gibi görünmeyen bu metin büyük harflerle yazılıp alt alta dizilmiş sözcüklerle kaleme alınmıştır:

“(…)
GELİN
TUVALET
VE MİSAFİRLER
OTEL MÜDÜRÜ
ARKADAŞ
VE GÖRÜMCE
İNCİ KOLYE
SABİR
PARLAK PABUÇ
KUAFÖR (Yapılmış saç)
KIZ
BLUZ
KÜLOT
(…)
YATAK TAKIMI”¹²⁹

Burak’ın öyküsü, hem biçimsel hem anlamsal düzeyde son derece kuvvetli deneysel nitelikler taşıyan bir küçürek öykü örneğidir. İlk bakışta şiiri anımsatan “Bir Evlilik”, öyküyü öykü yapan nitelikleri; hikâyeleme, olay örgüsü ya da karakter/kişi gibi öğeleri gayet bilinçli şekilde dışlayarak, yalnızca listeleme tekniğiyle yazılmıştır ve neden-sonuç ilişkisinden de bağımsızdır. Yükleme ya da eylem kullanılmadan, yalnızca isimlerden ve sıfatlardan oluşan metin, aynı zamanda anlatıcısızdır; yani, okuru anlatıcısı kılar. Burada öyküyü anlamlandıran olduğu kadar, kurandır da okur. Umberto Eco’nun *açık yapıt* tarifinin bire bir karşılık bulduğu bir metindir “Bir

¹²⁹ Sevim Burak, *Afrika Dansı*, 7. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2023, s. 75.

Evlilik”. Ayrıca, tüm bunların yanında, mekâna ve olaya dair ipuçları verir; kişiler adlarıyla değil, rolleriyle tanıtılır (baba, koca, görünce vb.); sanki bir tiyatro sahnesine yerleştirilmiş gibi duyulan likör, parlak pabuç, elma gibi sözcükler ise dekora hizmet eden aksesuarları çağrıştırır. Sevim Burak, âdeta yeni biçimler oluşturarak türsel sınırların en uçlarında gezinmiştir; o, edebiyat tarihine Türk öyküsünün en özgün, en renkli, en mucit isimlerinden biri olarak geçmiştir.

Burak’ın çağrışımsal düzenine yakın bir örnek olarak Ferit Edgü’nün tek bir eylemi 101 farklı metinle yazmayı denediği *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme* adlı kitabında yer alan “Ayrıntı” başlıklı metin verilebilir. Bu metnin açılış paragrafı birbirine bağlı cümlelerden değil, sözcüklerden oluşan bir mekân tasviridir:

“Bir dükkân. Antikacı. Nişantaşı, Emlâk Caddesinde. Vitrinlerden biri (3.00x1.30 m.) caddeye bakıyor. Vitrindeki nesneler: bir Beykoz gülabdan, bir Sevr tabak (taklit), bir kaplumbağa kabuğu işlemeli kutu. Kapağı kapalı. (Küçük bir mücevher kutusu olabilir.) Bir eski yazı levha. Kimin kaleminden çıktığı belli değil. İmzasız. Yazı tâlik. Bir gümüş kahve ibriği. Üzerindeki kabartmalar: ev ve servi.”¹³⁰

Tüm bu nitelikler bize gösteriyor ki, küçürek/minimal öykü deneye açık bir yapı sergilemektedir. Küçürek öykü yazarı, yalnızca sözcük sınırı sebebiyle değil, okuru bu küçük alanda etkileyebilmek için de deneye başvurur. Örneğin, gizli bir durumu son sözcüklerde açık etmek gibi oyunlarla okuru şaşırtmayı hedefler. Bazen de deneyi yalnızca bir iddiayı gerçekleştirmek için, sanatı önceleyen bir tavırla yapar. Bu bağlamda küçürek öykü ile deneysel öykülerin ortak noktalarını sıralamayı deneyelim:

a) Her iki tür de edebî türün, özelde öykünün biçimsel sınırlarını ve geleneksel öykünün yapısını sorgular; çoğu zaman bu yapının aksi yönünde adımlar atar. Türler arasında geçişler ya da melezleşmeler görülebilir: öykü-şiir arası formlar, görsel ya da tipografik öğeler, sessizlik veya beyaz alan kullanımı vb.

¹³⁰ Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, 5. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2005, s. 17.

- b) Her iki tür de “seçme/ayıklama/eksiltme” anlayışına dayanır. Ayrıntılar değil, an/durum/oluş mühimdir.
- c) Her iki türde de “ima” ve “çağrışım” ön plandadır. Çok anlamlılık ve yoruma açıklık başat niteliklerdir. Okur, üretimin ortağıdır.
- d) Her iki tür de sadece estetik değil, aynı zamanda felsefi bir pozisyon alış olarak değerlendirilebilir.
- e) Bu metinler çoğu zaman *anlaşılma*k için değil, hissedilmek, etkilenmek ya da metinle çarpışmak için kaleme alınır.
- f) Yazarın niyeti, anlatıcının hâkimiyeti ya da metnin içedönük olması gibi alışlagelmiş durumlara itiraz ederler. Bu da onları eleştirel ve özgürleştirici bir konuma taşır.
- g) Başta biçimsel kısıtlar (sözcük sınırı gibi) yaratıcı deneyin parçasıdır; bu da küçürek öykülere deneysel nitelik kazandırır.

2.2.3. Bir Deney Sahası: Melezlik

*Deneysellik, yaratıcı yazarlığın en şiddetli tezahürüdür. Melez türler, ara türler, herhangi bir türe girmeyen yazınsal oluşlar onun eseridir.*¹³¹

Türler arasındaki geçişler ya da melezleşme konusunu açarak ilerleyelim. Öyküde deneysellikğin görünümlerinden biri, *türlerarası* ya *türlerötesi* olarak adlandırılan alandır. Bu alanlarda öykünün en çok iç içe geçtiği edebî türler ise deneme ve şiirdir. Kısa öykünün kurucu isimlerinden biri olan Çehov, döneminde bir “denemeci” olarak görülüyordu.¹³² Ya da, ün kazanmış çağdaş Amerikan kısa öykü yazarlarının birçoğu, bir dönem gazetecilikle uğraşmıştı.¹³³ Türk edebiyatında da, üslubu denemeye yakın öykü yazarlarının, genellikle gazete ve dergilerde köşe

¹³¹ Necip Tosun, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 100.

¹³² Bates, **a.g.e.**, s. 22.

¹³³ **A.e.**, s. 36.

yazarlığı yaptığını ya da yayıncılıkla uğraştığını görürüz. Ayrıca, ben-anlatım’la kurgulanan öykülerin, denemeye yaklaştığı anlar mevcuttur. Deneme ve öykü arasındaki bu doğal yakınlığın sebeplerini ve onları birbirinden ayrı noktalara konumlandıran farklılıkları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Deneme, düşünsel bir arayışın yazıya dökülmesidir. Hatta kimi zaman yazıya dökülen metin, arayışın kendisidir. Deneme yazarı, bir şeyi kanıtlama iddiasında değildir, gözlemlerini aktarır, sezgilerinin ve düşünsel faaliyetinin sonunda elde ettiklerini paylaşır ama bir yandan da, ileri sürdüğü düşünceyi sağlam temellere dayandırmaya çalışır. Kanıtlama iddiası taşımasa da, okuru ikna etmeye çalışır. Soru sorar, cevap arar. Okurla diyalog hâlinindedir. Aktardıklarını sanatkârane bir üslupla kaleme aldığında, okurla iletişimi, birinci tekil şahıs kullanımı onu öyküye yaklaştırır. Öykü ise kurmacadır; öykü yazarı bir olay, durum ya da atmosfer yaratır. Ben-anlatım’ı tercih etse dahi, anlatıcı olan “ben” ile yazar aynı kişi değildir. Kurmacanın doğası gereği, aktarılanlarda okuru yönlendirme amacı yoktur. Oysa denemedeki *ben*, bizzat yazarın kendisidir.

Deneme-öykü arasında duran anlatım biçimine Oktay Akbal’ın metinleri örnek gösterilebilir. Hatta Akbal, öykü etiketiyle çıkan yazılarının öykü niteliği taşımadığı hususunda eleştirilmiştir de. Aynı zamanda bir köşe yazarı olan Akbal’ın, edebî türler arasındaki keskin sınırlara inanmadığını görürüz:

“Okurlarım bilirler, gazetede yayımlanan yazılarımın büyük bölümü bir çeşit kısa deneme ya da öykücük niteliğindedir. Olabildiği kadar kısa yazmak yanılsıyım. Romanlarımda da öykülerimde de sözü, konuyu uzatmamayı severim.”¹³⁴

“Ben türlerin değişikliğine pek inanmam, demiştim. Roman, anı, öykü, deneme hepsi birinin anlatısına dayanır. Bir yaşam parçasını içerir. Böylece yazarlar, şairler birçok dalda ürün verirler. Dünyada da böyle, bizde de. Bir Anday, bir Cumalı, bir Yaşar Kemal hem roman, hem tiyatro, hem öykü, hem şiir yazmışlardır. Victor Hugo, Andre Gide vd...”¹³⁵

¹³⁴ Oktay Akbal, “Oktay Akbal ile Düünden Bugüne: Bir Öykü Evreni Yazarın Evreninden Bir Parçadır” (Konuşan: Feridun Andaç), *Adam Öykü*, S: 4, 1996, s. 15.

¹³⁵ A.y., s. 16.

Öyküdeki benin hem yazarın kendisi olduğunu hem de olmadığını söyleyen Akbal'ın, öyküyü bugün de türlerarası alanda sıklıkla kullanılan *anlatı* sözcüğüyle tanımlaması da dikkate değerdir.¹³⁶ Akbal, bir yandan bağımsız gördüğü öyküyü, diğer bir yandan şiire yakın görmektedir: “Ben çocuk yaşımdan beri okuluma, mahallemde, çevremde olup bitenlere, insan manzaralarına bir gün öyküde yer alacaklarını sezinlemişim gibi baktım. Gerçek bir yazar öyküyü kurmaz, öykü ona kendiliğinden gelir, ‘yaz beni’ der. Şiir gibi bir şeydir öykü.”¹³⁷

Türk edebiyatının üretken isimlerinden bir diğeri, Ayfer Tunç da, tam 25 sene önce, 2000 yılında gerçekleştirilen soruşturmada melezleşme konusuna değinmiş, öykünün karşılığını aramanın giderek zorlaştığının altını çizmiştir:

“Şiir ile öykü, öykü ile roman, roman ile deneme elbette genel hatlarıyla birbirinden ayrılabilir, ama öyle metinler var ki, bütün bu anlatı türleri bir arada örülmüş. Öylesi metinler ki bunlar, öykünün bittiği yerde roman başlar gibi olurken araya sanki şiir giriyor, tam biterken yeniden öykü boy gösteriyor. Bu nedenle öykünün herhangi bir karşılığını aramak bana giderek zor geliyor.”¹³⁸

Tam burada Ferit Edgü'nün, *Yazmak Eylemi*'ne yazdığı önsözü hatırlayalım. Şöyle demişti Edgü: “Bu alıştırma ya da deneme, gerçekliğin sayısız anlatım yolları olduğunu belgelemeyi amaçlıyor. Söz konusu olayı değişik üslûplarda yazarken, ne kişiler yaratmayı, ne de bir öykü, bir roman yapısı kurdum. Eğer okuyucu kitabı bitirdiğinde böylesi bir duyguya kapılırsa, bu, yazarın amacı dışında gerçekleşmiş demektir.”¹³⁹ Bahsi geçen kitapta yer alan metinler kimi okur tarafından öykü olarak algılanmışsa da, deneme etiketiyle okurla buluşmuştur. Buradaki *deneme*, edebî tür olan denemeden ziyade, Edgü'nün giriştiği deney işiyle (çeşitleme) anlaşılmaktadır.

Vüs'at O. Bener'in kaleminden de deneme-öykü niteliği taşıyan metinler çıkmıştır. Örneğin yazarın deneme üslubuyla yazılan “Sorular” başlıklı öyküsünde,

¹³⁶ A.y., s. 16.

¹³⁷ A.y., s. 18.

¹³⁸ Ayfer Tunç, “Soruşturma”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 613.

¹³⁹ Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, 5. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2005, s. 8.

birçok yazarın adı geçer, anılara ve görüşlere göndermede bulunulur. Bener, adı geçen yazarlarla *gerçekten* yaşanmış paylaşımlarını okuruna aktarır gibidir. Bu yazınsal tavır (anlatıcı tercihi), metni kurgusallıktan uzak bir noktaya konumlandırır, hatta denemenin yanında anı türüne yaklaştırır.

“Şimdi ben ne yapıyorum. Aklıma eseni mi? Çağrıştıran kişiler mi diziliyor karşıma. Onca az ki! Süzdüğüm zaman, kalmıyor tortusu. Oktay Rıfat? Dönüp bakıyorum ona. Bakabiliyorum ya, çok seyrek. Bardakçı’da, Mehmet Ali Aybar, O, biz. Aybar, uyması kesin zorunluluk diyetini biraz aralamış, bizimle içmişti bir duble. Oktay da keyifliydi. Didim’den gelmişler. Demek ikinci kez görüşebilmiştik. İlki evinde. Birlikte oyun yazmayı önermişti bana. Edip Cansever vardı, Cevat Çapan... Hele ki Çapan sağ, gömük, hınzır gözleriyle...”¹⁴⁰

“Sorular”, Vüs’at O. Bener’in öykü anlayışının yalnızca kurgusallığı değil, hayatla iç içeliği de önemsendiğini gösterir. Bir başka deyişle, Bener, yazının olanaklarını yaşamsal deneyimlerini aktarmak için de kullanır; ama bu deneyimleri bire bir aktarmaktansa hikâyeleştirmeyi tercih eder.

Bener’in mensup olduğu kuşaktan bir diğer ismin, Demir Özlü’nün de zaman zaman deneme üslubuna yaklaşan öyküler kaleme aldığı söylenebilir. Özellikle *Bunalıtı*’da yer alan metinler, düşünsel ürünlerdir ve kurmacadan iyiden iyiye uzaklaştıkları kesitler barındırırlar.

Deneme-öykü tadında metinler kaleme alan isimlerden biri de Mehmet Zaman Saçlıoğlu’dur. Ahmet Sait Akçay, bu *yeniliğin* 90 kuşağında sıkça görüldüğünü tespit eder ve 2000 yılında yayımlanan yazısında, deneme-öykünün 2000’li yıllarda daha da rağbet göreceğini öngörür.¹⁴¹

Denemenin yanı sıra mektup ve günlük türleri de, öykülerde sıklıkla bir teknik olarak kullanıldığından, zaman zaman öyküye yaklaşırlar. Mektup formu, mevcut anlatıcının duygularını ve düşüncelerini sansürsüz, içten ve doğrudan dile getirmesine olanak tanıdığı için, okur cephesinde samimi bir karşılık bulur. Ayrıca, okur tarafından

¹⁴⁰ Vüs’at O. Bener, “Sorular”, **Kapan**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 2. Basım), Ocak 2024, s. 56.

¹⁴¹ Ahmet Sait Akçay, “Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 337.

gerçek olarak algılanmaya açıktır. Bununla birlikte eğer mektup bir kurmacanın içinde kullanılıyorsa, yazar, mektubu kurmacanın bir parçası olarak sunabilir. Kimi zaman gerçek bir mektup olarak anlatıya dâhil eder, yarattığı karakterin iç dünyasını bizzat onun sözcükleriyle okura aktarır ve kendisi karakter ile okur arasından çekilir; kimi zaman metnin müphemlik ögesini yahut üstkurmacayı besleyen bir unsur olarak kullanır. Ya da bir öykü tamamen mektup formatında kaleme alınabilir; *mektup-öykü* olarak nitelenen öyküler mevcuttur. Leylâ Erbil’in *Gecede*’sinde yer alan öykülerden “Çekmece”de iki mektup ve “Tanrı”da beş mektup bulunmaktadır. Özellikle “Tanrı”da yer alan Zarife karakterinin yazdığı mektuplar, Erbil’in bilinçsiz, farkındalığı düşük bir kadın tipini her detayıyla ortaya döküşünü temsil eder. Bu tavır, mektup türünün öykü türünün içindeki iki işlevinden ilkinde işaret eder; karakteri kendi sözcükleriyle okur karşısına çıkarmak, onu kendi sözleriyle ele vermek, bilinçaltını bilinç düzeyine çıkarmak.

Sevim Burak’ın “Köşe Kapmaca”sı da aynı tavra sahiptir; iki ayrı mektubu içeren bu öyküde, mektupları kaleme alan öykü kişilerinin duygularını kendi ifadeleri üzerinden öğreniriz. Öykü doğrudan mektup tekniğiyle yazılmıştır. İlk paragrafını alıntılalım:

“İki aydır size bir mektup yazarak aramızdaki karanlığı yırtmak arzusuna kapıldım. Fakat görünürde kötü bir mevkie kabil olduğu kadar çekindiğim için susmaya ve itirafıma en yakın bir zaman bırakmaya kadar karar verdim.”¹⁴²

Öyküdeki ilk mektuba gelen yanıtın (öyküdeki ikinci mektubun) açılışı ise şöyledir:

“Gönül hanım,
Mektubunuzu okuyunca hayret etmedim.”¹⁴³

¹⁴² Sevim Burak, “Köşe Kapmaca”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 65.

¹⁴³ **A.y.**, s. 69.

Mektup tekniğiyle yazılmış öykülere bir örnek de Haldun Taner'den verilebilir; Taner'in "Şeytan Tüyü" başlıklı öyküsü, tıpkı Burak'ın öyküsünde olduğu gibi doğrudan mektup cümleleriyle başlar:

"Sevgili biraderim Hidayet Aga.

Evvela selam edip hatırı şerifini istifsar ederim. Ve de iki gözlerinden öperim. Emcemgillere mektup yazarsan onların da mübarek ellerinden öper hayır dualarını beklerim. Beni sual edecek olursan lehülhamd sıhhat ve afiyet üzere olup sıladan gari gederim yoktur."¹⁴⁴

Ve gerçek bir mektup gibi biter:

"Yakında görüşmek üzere çüz.*

Emmin oğlu Ökkeş Topalmusagil

Berlin, 1980"¹⁴⁵

İkinci işleve, yani kurmacanın sınırlarını zorlayıp okurun gerçeklik algısıyla oynama durumuna verilebilecek en uygun örneklerden biri, Murat Gülsoy'un *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* kitabındaki ilk öykü olan "Kıtmiiir Kıtmiiir" başlıklı öyküdür. Gülsoy'un postmodernist bir tavırla kaleme aldığı bu öyküde, kendisine Mehmet isimli kişi tarafından gönderilmiş bir öyküyü değerlendiren öykü kişisi, değerlendirmelerini içeren bir mektup kaleme almaya başlar. Okur, bir mektubun içinde olduğunu henüz ilk cümleden anlar fakat Gülsoy, okura *gerçek* bir mektubu okumadığını hissettirir.

Mektuptan okura geçen samimiyetin bir adım fazlası günlükte mevcuttur çünkü günlük iç dünyanın en açık, en dolaysız şekilde dışavurumudur. Günlük yazarı, kendi kendisiyle konuştuğu için, içtenlik had safhadadır. Günlüğün iki muhatabı vardır; ilki günlük tutanın kendisi, ikincisi ise kurmaca bir metnin içinde kullanılan günlüğün okurudur. Bir öykü günlük formatında kaleme alınırsa, şüphesiz okura yazılmıştır ve

¹⁴⁴ Haldun Taner, "Şeytan Tüyü", **Bütün Hikâyeleri-4: Yalıda Sabah**, 3. Basım, Bilgi Yayınevi, Temmuz 1994, s. 88.

¹⁴⁵ A.e., s. 105.

yine, tıpkı mektup türünde olduğu gibi, metnin kurgusuna ya da gerçeklik algısına katkıda bulunur. Yine, yazarın oyununun bir parçası olarak da kullanılabilir. Bir karakterin sırları, itirafları, kurguda yer alan bir olay üzerine gerçekleri ifşa etmesi söz konusu olabilir. Ben-anlatımın ve duygusal dökümün en iyi örneklerinden olan günlük metinleri, okur tarafından hemen kabul edilir, özümser. Halit Ziya'nın "Bitmemiş Defter" öyküsü, Ayfer Tunç'un "Suzan Defter"i günlüğün öyküde kullanımına örnek verilebilir. Cemal Şakar'ın, "Koku" başlıklı öyküsüyle birlikte okunduğunda ayrıca anlamlanan öyküsü "Babamın Kokusu" ise doğrudan günlük formatında kaleme alınmıştır; 8 Haziran'da başlar, 16 Haziran'da sonlanır. Yine bir örnek olarak, Ferit Edgü'nün "Bozgun" öyküsü günlük tekniğinin kullanıldığı öykülerdendir.

Mektup, günlük ve öykü türleri zaman zaman birbirlerinin alanlarına sızar; bu türlerden birinin bir diğerinin kurgusal alanını bütünüyle işgal etmesi durumunda deneysellik açığa çıkar. Öykü baştan sona mektupla kurulduğunda ya da bir günlük kurmaca gibi kurgulandığında türsel ihlaller söz konusudur. Bu üç türü birbirine yaklaştıran nitelikleri şu şekilde listeleyebiliriz:

- a) Ben-anlatım
- b) İçtenlik, samimiyet
- c) Mahremiyet
- d) Kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşmesi; müphemlik ögesi
- e) Yüzleşme, kendini ifade etme ihtiyacı; savunma mekanizması
- f) Parçalı anlatım; zamansal sapmalar
- g) Deneysellik ve ihlaller

Kanaatimizce, Vüs'at O. Bener'in *Kapan*'da yer alan "Dönüşsüzlüğe Övgü" başlıklı kısa öyküsü, hem deneme hem günlüğe yaklaşan anlatımıyla bu noktada verilebilecek en uygun örneklerden biridir. Şöyle başlar "Dönüşsüzlüğe Övgü":

"*Nietzsche Ağladığında*'yı okuyorum günlerdir. Hâlâ umutsuzluğun doruğunda değilim. Oysa *İpin Ucu*'nda umudun nice soytarı, aldatıcı olduğunu belirtip, oyunun kahramanlarına buluşlarını alkışlatmıştım. Nietzsche ile bunca yakınlaştığımdan önce.

Kendimle savaşıta hep yenilgiye uğradım. Doktor Brauer de sonuçta Sigmund Freud'un uyguladığı hipnoz yöntemi sonunda geriye döndü. (...) Nereye varılacak? Varılamayacak bir yere, demiştim ben de. Yeniden, ta baştan başlansa da, kendi isteğimizle yaşayamayacağımızı ben de iyice biliyorum.”¹⁴⁶

Öyküden birkaç kesitle devam edelim:

“Lucretius: ‘Ölüm ben varken yok. Ben yokken de onun var olması anlamsız,’ demiş galiba. Nasıl inanabilir, bekleyebilirim.”

“Yarın cuma. Cumartesi döneceğim karanlığıma. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, ölümü beklerken, gece gündüz içeceğini yazmışım. Olanakları sınırlı. Bunu da beceremeyeceği doğal.”

“Susayım en iyisi. Uyumaktan başka çarem yok. Uyandığımda acılara katlanmayı sürdüreceğim yaşadıkça.”¹⁴⁷

Vüs'at O. Bener'in günlüğünden alınmış gibi duran bu kesitler, farklı eserlere yapılan göndermeler ve Lucretius alıntısıyla deneme üslubuna yaklaşıp. Tıpkı “Sorular” öyküsünde olduğu gibi, bir iç dökümünü andıran “Dönüşsüzlüğe Övgü”de de *yazarın sesi* duyulmaktadır. Varoluşsal sorgulamadan hesaplaşmaya, itiraflardan farklı isimlerin yâd edilmesine geniş bir yelpazede duyulur bu ses. Yalnızca başka yazarların metinlerine (*Nietzsche Ağladığında*) değil, kendi kitaplarına da atıfta bulunur Bener (*İpin Ucu*, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*). Bener'in metinlerarası göndermeleri birçok öyküsünde göze çarpar; örneğin “Palto” öyküsü, “Gogol'un ünlü öyküsüyle ilgisi yok, deve tüyü, kolunu Nihal'in okşadığı paltomun çalınma öyküsünün” cümlesiyle başlar.¹⁴⁸ “Kapan” öyküsü, “Anlatabilmeliydim” cümlesiyle başlayıp, “Yazık ki deliremeyeceğim” cümlesiyle sona erer.¹⁴⁹ Sait Faik Abasıyanık'ın “Haritada Bir Nokta” başlıklı öyküsünün dillere persenk olmuş finalini hatırlatır (“Yazmasam deli olacaktım”).

¹⁴⁶ Vüs'at O. Bener, “Dönüşsüzlüğe Övgü”, **Kapan**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 2. Basım), Ocak 2024, s. 15.

¹⁴⁷ A.e., s. 16.

¹⁴⁸ Vüs'at O. Bener, “Dönüşsüzlüğe Övgü”, **Kapan**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 2. Basım), Ocak 2024, s. 13.

¹⁴⁹ Vüs'at O. Bener, “Kapan”, **Kapan**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 2. Basım), Ocak 2024, s. 35-36.

Son olarak, şiir ve öykü arasındaki yazınsal akrabalıktan söz edelim. Birçok yazara ve eleştirmene göre, öykünün en yakın olduğu edebî tür şiirdir. Mensur şiir ve manzum hikâye örnekleri, bu yakınlığı kanıtlayan ürünlerdir. Öykü, özellikle de küçürek öykü, düzyazı-şiire benzetilir. Her iki türü kendisi yapan nitelikleri düşündüğümüzde, bu yaygın görüş oldukça anlamlı hâle gelir. İlk, her iki tür de hacimce küçük, biçimce sınırlıdır. Aynı zamanda kısa ve yoğun bir anlatım sunarlar. Bu ekonomiklik, sözcüklerin özenle ve kullanılacağı yerde gerekli etkiyi bırakacak şekilde seçilmesini zorunlu kılar, *az sözle çok şey söyleme* ilkesine hizmet eder. Bu maddeye sözdiziminin ehemmiyetini de ekleyebiliriz. Her iki tür için de, sözcüklerin hangi sırada dizildiği, hem duyuşa hem de etkiye katkı sağlaması bakımından üzerine en çok düşünülen öğelerdendir. İkinci olarak, çağrışımın öneminden bahsedebiliriz. Her iki tür de çağrışımsal anlamda zengindir, metafor ve imge kullanımı yoğun türlerdir. Ayrıca, çok anlamlılığa açık metinler üretirler. Okur, metnin anlamlandırılmasında aktif rol oynar. Ki şiir, yapısı gereği, belki de okurun yorumuna en açık edebî türdür, bir şiiri her okur kendi duygu dünyasında tamamlayabilir. Üçüncü olarak, bu türde yazılmış metinlerin ritmi, ses kullanımını, müzikaliteyi de önemseydiğini söylemek mümkündür. Özellikle deneysel örneklerde bu durum daha da ön plandadır. Dördüncü olarak, anlatıcının konumu ve onun konumunun yarattığı belirsizlik iki türün ortak niteliklerinden biri olarak ele alınabilir. Şiirde anlatıcı genellikle yazarın kendisidir, yani sınırlıdır. Öyküde ise genel eğilim, anlatıcının sezdirme yoluyla aktarmasıdır. Beşinci olarak, nedensellik ve zamansallık ilkelerinin ihlal edilmesinden söz edilebilir. Öykü, doğrusal bir akışa sahip olmak zorunda değildir; şiir ise zaten bir an parçasının, bir hissin, bir duygulanımın dışavurumudur.

Deneysel öykü örnekleri ise şiire daha da yaklaşır; çünkü şiirin biçimsel imkânlarını kullanmaya eğilimlidir (örneğin dize, kırık satır ya da boşluk kullanımı; sayfada uçuşan sözcükler, sembol/simges kullanımı, görsel malzemelerin yerleştirilmesi). Özellikle görsel açıdan şiire benzeyen deneysel öykülerin tasarımında, bu yakınlık iyice belirginleşir, sayfa boyutunda gözlemlenebilir hâle gelir. Böylece öykü, sezdirmenin de ötesine geçerek, *göstermeye* başlar.

Brander Mathews'a göre, "[kısa öykü] lirik şiir kadar bireysel ve en az onun kadar çeşitlidir"; Nadine Gordimer'e göre, "[kısa öykü] şiire daha yakın düşen, büyük

ölçüde özelleştirilmiş ve ustalıklı bir biçimdir”; Thomas A. Gullason’a göre, “modern kısa öykü yazarlarının çoğu, kullandıkları yazınsal aracın romandan çok şiire yakın düştüğünde birleşirler”; Elizabeth Bowen’a göre, “kısa öykü... [deneyime karşı gösterilen duyarlılığın] deneyimin ta kendisini oluşturması açısından şiire yakın düşer”; V S . Pritchett’sa göre, “yanlış (seçilmiş) bir sözcük, yanlış yere yerleştirilmiş bir paragraf, yetersiz bir anlatım ya da gereksiz bir açıklama, biçimsel açıdan şiire çok yakın olan bu yazın türünde öldürücü kaçaklara yol açar. [Kısa öykü] baştan aşağıya damıtılmış olmalıdır”.¹⁵⁰

Leonard Michaels, bir adım daha ileri giderek, bir kısa öykünün değerinin, şiire ne kadar yaklaşırsa o kadar artacağını iddia eder; fakat bir konuda uyarır: Küçürek öykü bir şiir olmadığı hâlde ona şiir izlenimi verilmeye çalışılırken başarısızlığa uğranabilir.¹⁵¹

Cemal Süreya, şiir ile öykü arasındaki yakınlığı oldukça ilginç bir şekilde, “tehlikeli alaka” olarak adlandırır:

“Şiir hikâyeden kaçarken, hikâye de hikâyeden kaçmaya başladı. Bizim yeni bir şiir dili kullanmak için yaslanmış olduğumuz kelimecilik, dilde yaptığımız kasıtlı deformasyonlar hikâyeciler tarafından da tercih edildi. Bu tehlikeli bir alakadır.”¹⁵²

Necati Tosuner, çok kısa öykü için, “Öykünün, romandan çok şiire yakın durduğunun bir kanıtıdır,” der.¹⁵³ Buket Uzuner’in 2003 yılında yayımlanan öykü kitabının adı *Şiirin Kızkardeşi Öykü*’dür. M. Sadık Aslankara, *İmge Öyküler*’in 2. sayısında yayımlanan yazısına “Öykü Şiirin Üvey Kardeşi” başlığını vermiştir. Bu üvey kardeşlik bağını şu cümleleriyle açıklar Aslankara: “Evet ikisi de memeli, omurgalı, şu, bu; ikisi de milyon yıl önceki ortak atadan çıkmış yola, ama artık öyküyle

¹⁵⁰ Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 11.

¹⁵¹ “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 116.

¹⁵² “5 Öykücü Tartışıyor: Tasnifler ve Yönelimler”, **Post Öykü**, S: 61, Kasım-Aralık 2024, s. 102.

¹⁵³ Necati Tosuner, “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 40.

şiiir, öz değil, ikiz hiç değil, yalnızca birer üvey kardeş! İnsanla maymunda görüldüğünce...”¹⁵⁴

Semih Gümüş, öyküyü, “yazılan her cümleinin ardında nedenlerini bıraktığı, has bir tür” olarak tanımlar ve “damıtılmış, durulmuş, hiçbir fazlalığa yer vermeyen doğasıyla” romandan ziyade şiire yakın bulur.¹⁵⁵

Behçet Necatigil, 1955 yılında, yani öykücülüğümüzde yepyeni bir oluşumun baş gösterdiği bir zamanda, Yıldız Teknik Üniversitesi’nde gerçekleşen konuşmasında bir tür “şiir-hikâye”den bahsetmiştir: “Şimdilik edebiyat kitaplarımızda böyle bir tür yok ama ilerde ‘şiir-hikâye’ diye, şiirle hikâye arasında ortak bir türe de yer verileceğine inanıyorum.”¹⁵⁶

Necatigil, bu ortak türün niteliklerini de sıralar:

“1- Şiirde olay anlatılırken her şey ayrıntı olarak verilmez, yerinde boşluklar ve kısaltmalar yapılır.

2- Olaylar yansıtılırken şiir dışı çok basitliklerden, uzatmalardan ve ölçüsüzlüklerden uzak durulur.

3- Olaylar yansıtılırken duygu ve düşünce derinliği sağlanır.

4- Şiirde hikâye eritilir.

5- Hikâyenin verilişinde kuru bir anlatımdan çok lirik bir üslup kullanılır.

6- Olaylar doğrudan doğruya yaşandığı, görüldüğü andakine uygun, henüz sisler gerisine çekilip hareketlerini kaybetmesine imkân verilmemiş bir gerçek anlatılır.”¹⁵⁷

Öyküde şiirsellik bir yana, Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları* eseri, Necatigil’in bahsettiği şiir-hikâyenin ana türü şiir –içinde hikâyeleştirme– olan versiyonu gibidir. Bu tarz örneklerle şiirde hikâyesellik denilebilir.

¹⁵⁴ M. Sadık Aslankara, “Öykü Şiirin Üvey Kardeşi”, *İmge Öyküler*, S: 2, 2005, s. 77.

¹⁵⁵ Semih Gümüş, “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor”, *Adam Öykü*, S: 18, Eylül-Ekim 1998, s. 47.

¹⁵⁶ Mustafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik – Farklı Metinler ve Öyküler*, 1. Basım, Ankara, Kanguru Yayınları, Mart 2010, s. 44.

¹⁵⁷ Aktaran: Hüseyin Peker, “Öyküdeki Şiir ve Şiirsizliğin Arasındakiler”, *Adam Öykü*, S: 35, Temmuz-Ağustos 2001, s. 88.

Öykülerinde şiire yaklaşan isimlerden “şair-yazar” Hulki Aktunç’un imza günü anısı, şiir ve öykü arasındaki yakınlığa vurgusuyla ayrıca dikkat çekicidir: “Şiir ezberlenir, evet, ama bir imza gününde bir okurum ‘Algılar Efendisi’ni ezberinden ‘anlatmıştı’... Heyecanlandım. Daha sonra kıpkısa öykü yazarken, aklımda hep o okurum olacaktı.”¹⁵⁸

Mehmet Can Doğan, “Şiir ve Hikâye” başlıklı yazısında, “Hikâye diye farklı bir formun varlığından haberdar olmayan bilinç, tahkiye ile hikâye ihtiyacına cevap vermiştir. Divan edebiyatında, tahkiyenin şiire yedirildiği ve şiirin tahkiye ile yürüdüğü, kurulduğu biçim **mesnevi** olmakla birlikte diğer biçimler içinde de sembolik veya alegorik anlatımlarda tahkiyenin tercihi söz konusudur,” der ve Türk edebiyatında şiir ile öykünün adım adım yakınlığı, şiirin düzyazıya akraba olduğunu ispatlayan dikkate değer örnekler verir. Hikâyeden öyküye dönüşün ilk örneklerinin ise 1950’lerde başlayan terminoloji sorununda aranması gerektiğini söyler. Doğan’a göre, hikâye daha “gelenekli” bir yapıdadır; öykü, yazarıyla belirginleşen bir kurguya sahiptir.¹⁵⁹

Roberta Allen, “Kısa kısa öyküler şiirin akrabasıdır,” der. Küçürek öykü formunu, *melez bir tür* olarak değerlendirir ve kurmaca ile şiir yazma sanatı arasında durduğunu söyler. Ayrıca, bu türün, düzyazı-şiire minnet borcu taşıdığını iddia eder. Küçürek öyküler de, düzyazı-şiirler de bir hikâye anlatır; her iki tür de serbest çağrışımdan doğar ve müzikal bir dil kullanma ihtimalleri yüksektir; yoğun ve sıkıdırlar. Yalnız, düzyazı-şiirler, küçürek öyküler gibi kurgusal sınırlandırmalara tabi değildir; oysa küçürek öyküler, tıpkı diğer öykü türleri gibi, karakter, ruh hâli, mekân, bakış açısı, durum/olay örgüsü, üslup ve ifade gibi öğeleri kullanmak durumundadırlar.¹⁶⁰

Nedret Tanyolaç Öztokat, “Şiirle Düzyazı Arasında Kısa Kısa Öykü” başlıklı yazısının girişinde, “XIX. yüzyıl ve Çağdaş Fransız yazınına kısaca bir göz attığımızda

¹⁵⁸ Hulki Aktunç, “Soruşturma”, **Hece Öykü**, S: 19 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat-Mart 2007, s. 90.

¹⁵⁹ Mehmet Can Doğan, “Şiir ve Hikâye”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 312-319.

¹⁶⁰ Roberta Allen, “Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi”, Çev. Deniz Gemici, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 105.

en yetkin kısa düzyazı parçalarının yazarlardan çok şairlerin kaleminden çıktığını görüyoruz. Bugün kısa kısa öykünün çağdaş bir anlatı biçimi olarak yazın türleri arasında kendini kabul ettirmesi bir yazınsal olgu. Bununla birlikte Fransız yazınında bu tür kısa öyküsel metinlerin izini sürmeye çalıştığımızda karşımıza hep şiir çıktı. Özellikle geçtiğimiz yüzyılda Baudelaire, Rimbaud, Nerval gibi şairlerde, ‘düzyazı şiir’ düş anlatıları için uygun bir anlarım biçimi olarak beliriyor,” diyerek şiirselliğin sınırlarının yeniden belirlenmesi gerektiğine işaret etmiştir.¹⁶¹

Öyküyü şiire yaklaştıran bir durum da, öykülerde kullanılan dilin gittikçe şiirselleşmesidir. Bu duruma ilk elden Bilge Karasu’nun öyküleri örnek gösterilebilir. *Troya’da Ölüm Vardı* ve özellikle *Kısmet Büfesi*’nde yer alan öykülerde bahsi geçen şiirselliğin yetkin örnekleri bulunmaktadır. Karasu’nun “Beşinci Gün” başlıklı öyküsünden bir kesit:

“Gülümsüyordu, köpeklerle baktı sonra, onlar da kalktı, yerden bir taş alıp çayıra doğru fırlattı, ikisi de taşlar gibi fırladılar taşın ardından, o da koşmağa başladı

tren

bir yıkıntı gürültüsü içinde

tepemden geçmeğe başladı

uzaktan gelişini duymadım

düdüğünü bile

şakaklarım atıyor tekerlerin altında

sustu sonra şakaklarım da

sustu

uzaktalardı şimdi.¹⁶²

Karasu’nun dizeler hâlinde yazılmamış ama satır aralarında şiirsel söylemin hissedildiği öyküleri de mevcuttur. Bu öykülerdeki ahenk ve ritim, ses tekrarlarıyla ve sözdizimsel tercihlerle sağlanır. “Doğum” başlıklı öyküsünden bir kesit Karasu’nun bu tarz öykülerine örnek verilebilir:

¹⁶¹ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Şiirle Düzyazı Arasında Kısa Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 95.

¹⁶² Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 10. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2022, s. 25-26.

“(…)

Sonra bir toz. Toz, güneşin altında. Sıcak. Toz, parıldamalar içinden. Yürümek. Bir - iki - Bir - iki - Bir: Kasılmalar. Sıcak. Kömür sıcaklığı, su sıcaklığı, hava sıcaklığı, ateş sıcaklığı. - iki - Bir - iki - Bir - iki. Tozlu yol bitmez gibi, sıcaktan sığağa koşuşta. Soğuğa doğru bir yol...

Hayvan çılgınlıkla sarsıntıda. Önemsiz - önemsizlik - önemsiz saatler. Sancı. Biraz susmuş, acısız, sakın bulut, tozlu yolun üstünden daha aza, daha az sığağa doğru. Anneliğin bulut rengi. Saadet. Sızıntı saadet. Bir açılma arası yol. Kayganlıkların üzerinden, sessiz ölüm saadeti, sızım sızım.”¹⁶³

Hulki Aktunç’un “Kardaki Güller” başlıklı öyküsü, hem dizelerle hem düzyazı paragraflarla kaleme alınmıştır; bu öykünün bir diğer deneysel niteliği de noktalama işareti kullanılmamasıdır. Öyküden bir kesit:

“Yakın bir yerde
yakın bir yolda
bir haber var
ah bir haber
beni şimdi
kendi uğultularına
alan bu güvercinler
yok mu Meyli bey

Düşünebiliyor musunuz tanıtım kâğıtları broşürleri yeni kurulmuş videokulüplerin listeleri oluyor posta kutusunda ve ben heyecandan öle öle açıyorum kutuyu tabii böyle reklam şeylerini kimse almıyor”¹⁶⁴

Orhan Duru’nun bazı öyküleri, yine sözcüklerin çağrışımsal gücünden yararlanma noktasında şiirsel bir söylemle kurulmuştur. Duru’nun diğerlerinden farkı, sözcüklerin kendi aralarında türlü harf değişimleriyle kurdukları bağın somut dünyaya da yansması, hatta burada yeniden soyutlanmasıdır. Bu yazınsal tavırda bilinç akışının/bilinç çözümlerinin tesiri de büyüktür. Duru’nun öykülerinde simge ve

¹⁶³ Bilge Karasu, **Troya’da Ölüm Vardı**, 10. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2022, s. 9.

¹⁶⁴ Hulki Aktunç, “Kardaki Güller”, **Toplu Öyküler I**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2013, s. 305.

metafora dayalı bir anlatım ön plandadır; onun benzetmelerinde dönemin siyasi ve toplumsal ortamının izleri görülür. Toplu öykülerinin iki cildinin adında da bu yansımayı görürüz: *Sarmal* ve *Boğultu*. “Kent” başlıklı öyküsünde, kenti bir çibana benzetir Duru: “Kent, sanki ortası olgunlaşmış ve patlamış, kıyılarında kokuşma ve yaşama savaşının sürüp gittiği bir çibana benziyordu.”¹⁶⁵ “Napolyon” başlıklı öyküsünde tarih sahnesinden Napolyon kirazına, daha sonra da Çehov’un *Vişne Bahçesi*’ne sıçrar. “Bodrium” başlıklı öyküsünde ise Bodrum, Bodrium hatta Bedroom sözcükleri arasında bağlantı kurulur; bu bağ tekrarlarla desteklenir. Duru’nun öykü evrenindeki bu simgesel ilişkiler, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde görülen alışılmış dışı bağdaştırmalara benzer. Cümle tasarrufuna baktığımızda, devrik cümle kullanımı, eksilteli ifadeler, tekrara dayalı ifadeler vb. unsurlar, Duru’nun anlatımını şiirsel dile yaklaştırır. Yazarın “Komplo ve Komposto” gibi öykü başlıkları da bir o kadar alışılmış dışıdır.

Türk öyküsünün en aykırı isimlerinden Sevim Burak’ın *Afrika Dansı*’nda yer alan birçok öyküsü şiirsel niteliklere sahiptir; bunlardan “Ayakkabıcı Bürjen”, “Terzi Kalivrusi”, “Sainte Pulchérie”, “Bir Evlilik” ve “Ümmü Gülsüm” başlıklı öyküler görsel olarak da şiire yaklaşır – yalnızca dizelerden oluşmaktadırlar. Daha evvel alıntılıdığımız “Bir Evlilik” gibi, “Sainte Pulchérie” de sözcüklerin çağrışımsal gücüne yaslanır:

“(Vaftiz Töreni)
GÖK HAVA BULUT AGAÇ LEYLEK KUŞ KİLİSE ÇANI
SAAT
DAKİKA
ÇAN/KAMPANA
ÇARPI
KAPI
PERHİZ (Allah için yapılan oruç)
(...)
ARI BAL EŞEK SÜTÇÜ SÜT KAZ

¹⁶⁵ Orhan Duru, “Kent”, *Sarmal – Toplu Öyküler*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 1996, s. 159.

ANNE
KORKU
ÖNLÜK
KÜÇÜK KIZ VE DUVAR
ÇİÇEK VE KELEBEK
ERKEK ÇOCUK
KÜÇÜK KÖPEK
TAVUK VE CİVCİVİ (Yeni doğmuş)
(...)”¹⁶⁶

Cemal Şakar’ın “Pencere” adlı öyküsü numaralandırılarak kaleme alınmıştır; öykünün “Giriş” kısmında önce parantez içinde mekân verilir: “Ancak kasabalarda bulunabilecek türden geniş avlulu, iki katlı kâgir bir ev.”¹⁶⁷ Bir oyun metninin girişini andıran bu ilk “bilgi”den sonra, ilk iki numarada hareket söz konusudur:

“1. Kısa boylu, tıknaz biri —Terli. Omzunda büyükçe bir çanta.- iki kanatlı ahşap kapının önünde beklemektedir.

2. Panoramik çekim. Adam kapının önünde durmaktadır. Sırtını sıradağlara vermiş bir kasaba; her taraf zeytin ağacı; yer yer mandalina ve portakal; bir ucu deniz”¹⁶⁸

Üçüncü numarayla birlikte öykü hem oyuna hem şiire benzer bir görünüm sergilemeye başlar. İfadeler eksiltilidir:

“3. Parke taşı döşeli yol
4. 70’li yıllara ait yerli bir otomobil
5. Feraceli iki-üç kadın
6. Az ilerideki kapının önünde oynayan çocuklar
7. Zeytin seleleriyle bir traktör
Adamın beklediği kapının arka planı.

¹⁶⁶ Sevim Burak, **Afrika Dansı**, 7. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2023, s. 73-74.

¹⁶⁷ Cemal Şakar, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, s. 173.

¹⁶⁸ A.e., s. 173.

8. Ev sahibinin lise çağlarındaki oğlu kapıyı açar.”¹⁶⁹

Şakar’ın üç bölümden oluşan öyküsü boyunca her bir hareket, ifade ya da düşünce bir numarayla birlikte verilmiştir. Bazı satırlarda numara vardır ama numaranın yanı boş bırakılmıştır; bu kısımlar durma ve geçiş anlarına işaret eder. Örneğin:

“12. Şaşırır.

13. Fotoğrafların tümü, seyahatleri esnasında dostuna mutlaka her yeni ülkeden, her yeni şehirden sıcak mesajlarla yolladıklarıdır: Yüreği ezilir. Boğazında temizleyemediği bir hıçkık.

14.

15.

16.

17.

18. Yine pencereden. Panoramik.

19. ‘Biz burada kısıldık, kaldık.’ Şimdi ikisi de karenin iki yanındadır.”¹⁷⁰

Şakar’ın *Hayalperdesi* kitabında yer alan “İhtilaç” öyküsünde de şiire yaklaşan ifadeler mevcuttur. “İhtilaç”ta hem dizelerle hem de eğik çizgi kullanımıyla sağlanan şiir-düzyazı görünümü izlenir:

“(…) Sertçe baktım ona, boynunu büküp kapıdan uzaklaştı./ Yokoluvermişti./ Yok, hayır, yok oluvermemişti./ Başımı kaldırmış karşı pencereye bakmış; karşı pencereden onu bana bakar bulmuştum./

Gençtim, o eşikte kalakaldığımda;

bir daha, ne o eşik

bir daha, ne o türbedar;

bir daha, ne o çekim;

ama gençtim dayanma gücüm vardı. Benim için başlamamış ama hiç bitmeyen bir yoldu; kan ter içinde.”¹⁷¹

¹⁶⁹ A.e., s. 173.

¹⁷⁰ A.e., s. 175.

¹⁷¹ A.e., s. 39-40.

Şakar'ın “Çılgılık” başlıklı öyküsü de şiir ve düzyazı arası niteliktedir. Bu öykünün özelliği, büyük harfle yazılmış ve sonunda eğik çizgiyle noktalanmış sözcüklerin birer bölüm başlığı gibi görünmelerine rağmen aslında hemen altlarında yer alan metinlere bağlanmaları üzerinden kazandığı oyunsu yönüdür:

“BİLİYOR/

sun, daha önce de denemiştım, anlatabilmeyi, anlatamamıştım; oysa anlatabilmeliydim; o zaman hükmettim; anlattıklarımızın, anlatabildiklerimizin; sadece bizi incitmeyecek, üzmeyecek; başkalarını üzmeyecek, incitmeyecek ortalama şeyler olduğuna. (...) belki de/ yüreğimizi yakan şeyleri anlatmıyoruz, anlatamıyoruz, anlatılamıyor; yüreğimizi yakmaya devam ediyor, bir anlamda bizi pişiriyor, insan oluyoruz işte;

ya da;

yok yok;

öyle işte!

Boş ver, yüreğimiz...

yansın...”¹⁷²

Türlerin geçişkenliği durumuna son ve farklı bir örnek olarak, Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküsünden bir kesit alıntılalım. Hem şiir görünümündedir hem masal-fabl anlatımına sahiptir “Gerçeği İnciten Papağan”:

“Hayalini ele al benimle gel, dedi Yeşil Gözlü Adam.

Papağan,

Önce yolu betimleyin, dedi.

Adam,

Kuşatmadan mı? diye sordu.

Papağan,

Önce kuşatın sonra betimleyin o halde, dedi.”¹⁷³

¹⁷² A.e., s. 64.

¹⁷³ Sadık Yalsızuçanlar, **Gerçeği İnciten Papağan**, İstanbul, Akçağ Yayınları, 1996, s. 9.

Onat Kutlar'ın "İshak"ı; Erdal Öz'ün "Sular Ne Güzelse"si ve "Babamın Elinde Bıçak"ı, Leylâ Erbil'in "Bilinçli Eğinim II"si ya da daha dışarıda bir örnek olarak Yusuf Atılgan'ın "Bodur Minareden Öte"si yoğunlukları, dilsel tasarruflarıyla yine şiire yaklaşan örneklerdir.

Özcan Karabulut'un öykü yazarken şiire ne kadar yakın durduğunu ve öykünün bir biçim denemesi olduğunu ifade ederken, onu melez bir tür olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu söyler.¹⁷⁴ Sadık Yalsızuçanlar da öykü türünün melezliğine vurgu yapar, hatta öykünün bir tür olmadığını iddia eder: "Öykü'nün bir 'tür' olduğuna da inanmıyorum doğrusu. Her 'öykü' metni ayrı bir tür gibidir. Hangi metnin ne/nereye kadar öykü olduğunun ne önemi var ki! Öykünün bende 'yazınsal' olmaktan çok hayati bir karşılığı olduğunu sanıyorum."¹⁷⁵

Murat Yalçın, Yalsızuçanlar'a benzer bir tavırla, öyküyü yazınsal bir tür olarak değerlendirmekten uzaktır: "(...) anlatmayı seviyorum ve yazdıklarım da 'öykü' diyorlar bugün. Yazınsal sınıflandırmaların dayattığı tanımlar oldum olası tuzağa düşürür insanı."¹⁷⁶

Murat Gülsoy, öykünün "temel bir tür" olduğunu düşünür fakat onu diğer türlerle ilişkilendirerek tanımlar: "Birincisi, öykü, anlatım araçlarının çok dinamik bir şekilde kullanılmasına olanak tanıyan bir tür; ayrıca, mektup, anı, söyleşi, günlük gibi diğer yazı türleri ile doğal bir geçişkenliğe sahip. (...) Bu anlamda şiirin olanakları ve yaratı uzayı ile sık sık karşılaştırıldığı için şaşmamalı."¹⁷⁷ Ayrıca, oyunsu metinleri hakkında da yorum yapar yazar: "Zaman zaman yazdığım oyunlu metinler de kendime açtığım tuzaklarla doludur. Hikâyeyi anlatırken bir yandan da kendime hazırlamış olduğum bu tuzaklara düşmemeye çalışırım."¹⁷⁸

¹⁷⁴ Özcan Karabulut, "Soruşturma", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 605-606.

¹⁷⁵ Sadık Yalsızuçanlar, "Soruşturma", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 609.

¹⁷⁶ Murat Yalçın, "Soruşturma", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 617.

¹⁷⁷ Murat Gülsoy, "Soruşturma", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 619.

¹⁷⁸ A.y., s. 620.

Memet Fuat ise, dilde şiirselliğe varılmadan hiçbir yere varılmayacağını düşünür: “Dilde şiirsellik dediğim şey ise kesinlikle sözcük zııırlıkları değil, öze ulaşma ve arınmadır.”¹⁷⁹

Bu bahsi şiirde baş gösteren deneysel eğilimin, öyküdeki deneyselliği nasıl etkilediğinden bahsederek bitirelim. Bu etkileşim, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, modernist ve postmodernist yönelimlerin edebî türler arasındaki sınırları silikleştirmesiyle artmıştır. Şiirdeki serbest hareket alanı, öykü yazarlarına da ilham vermiştir; öykü yazarları cümle yapısının parçalanması, sayfa düzeninin “yeni düzeni”, sözdizimsel sapmalar gibi özellikleri, şiirden ödünç almışlardır. Özellikle küçürek öykü türünde bu yakınlık belirgin hâle gelmiştir. Deneysel şiirin araçlarından biri olarak sayfada yer alan boşlukların, yani *beyaz alanın* farklı yaratıcılıklara imkân tanınması durumu (örneğin Mallarmé’nin deneyleri), öykü yazarlarının da ilgisini çekmiştir. Bununla birlikte, “şiirsel öykü”, “şiir-hikâye” gibi tanımlamalar, yalnızca türsel değil, aynı zamanda bakış açısındaki yakınlığa da işaret eder. Arif Dino’nun dökülen harfleri, Nâzım Hikmet’in harfleri büyüterek yükselttiği sesi,ERCÜMEND Behzat Lav’ın tek harflik dizeleri, Asaf Halet Çelebi’nin görsel oyunları, İlhan Berk’in grafiksel/kaligrafik tercihleri, Enis Batur’un düzyazı-şiiri, Metin Altıok’un somut şiiri, Enis Akın’ın *anti-estetik* poetikası gibi örnekler; ve elbette İkinci Yeni’nin Türk şiirine getirdiği sayısız yenilik, şüpheşiz dönem öykücöleri üzerinde tesiri olan uygulamalardır.

2000’li yıllarda Türk şiirinin deneysel, görsel, somut, dijital şiir gibi kategorilerinin oluştuğı ve bu kategorilerin şiiri çeşitlendirdiğı söylenebilir. Ömer Şişman ve Ahmet Güntan gibi şairler, dilin görsel ve maddi yönlerinin altını çizen oldukça özgün türlü çalışmalara imza atmıştır. Edebiyat dergilerinin edebî türlerin gelişimine katkısına bir örnek olarak, *Heves* dergisi, ağırlıklı olarak deneysel şiir yayımlayarak bu alanda öne çıkmıştır. Güntan’ın 2005 yılında *Kitap-lık* dergisinde yayımladığı “Parçalı Ham Manifestosu” başlıklı 134 maddelik metin de, kayda değer bir örnektir. Geleneksel şiir unsurlarını reddeden bu metin, Türk şiirine radikal bir yenilik getirmiş, Güntan’ı ise bu alanın öncüsü konumuna taşımıştır. 2010 yılında

¹⁷⁹ Aktaran: Hüseyin Peker, “Öyküdeki Şiir ve Şiirsizliğin Arasındakiler”, *Adam Öykü*, S: 35, Temmuz-Ağustos 2001, s. 90.

kurulan ve günümüzde hâlâ aktif olarak yayıncılık yapan 160. Kilometre Yayınları, deneysel ve somut şiir anlayışına, yayımladıkları kitaplarla katkı sağlamıştır ve sağlamaya devam etmektedir.

Son olarak, şiirde deneyselliğin nasıl yorumlandığına bir örnek teşkil etmesi bakımından Mehmet Sarsmaz'ın yazısına değinelim. Mehmet Sarsmaz, “Deneysel Şiir, Şiirin Ana Yolunun Yan Yollarından Biridir...” başlıklı yazısında, şiirde deneyselliğin üç şekilde görünür olduğunu söyler: 1) somut şiir; 2) görsel şiir; 3) ücra şiiri (harf deformasyonlarından çok sözcük deformasyonlarına ağırlık veren, İkinci Yeni şiirinin “aşırılaştırılmış” örnekleri).¹⁸⁰

2.2.4. Öykünün Deneye Açık Nitelikleri

*Her yapıt olasılıklar bütününe dönüşüme uğratur, her yeni örnek türü değiştirir.*¹⁸¹

Öykünün, bir edebî tür olarak, iktidar alanlarını belirlerken türün kendi içinde akan farklı yataklarını göz önünde bulundurmak ve onu diğer türlerden ayıran unsurları tespit etmek elzemdir. Bu bize türler arasındaki geçişkenliğin, özellikle 2000’li yıllarda belirgin hâle gelen türlerarası/türlerötesi alanın daha derinlikli tespitinde katkı sağlayacaktır. Örneğin, olaya dayalı öykünün dinamikleriyle duruma dayalı öykünün dinamikleri birbirinden farklıdır; yahut küçürek öykünün yapısal nitelikleriyle olaya ya da duruma dayalı *modern* öykünün yapı unsurlarını aynı kefeye koymak mümkün değildir. Bu nedenle önce genel bir çerçeve çizmek, sonra da bu çerçevede yer alan öğelerin, söz konusu öykü türlerindeki karşılıklarına odaklanmak en uygun çalışma yöntemi olacaktır.

Harold Blodgett’e göre, “Öykü, olaylarını bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirir, sanatçının hissettiği ve okur için amaçlanan bir başat etkiyi üretecek

¹⁸⁰ Mehmet Sarsmaz, “Deneysel Şiir, Şiirin Ana Yolunun Yan Yollarından Biridir...”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 167.

¹⁸¹ Tzvetan Todorov, **Fantastik – Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, 1. Basım, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2004, s. 14.

tarzda onları seçer ve düzenler”. “Bir öykü yalnızca bir epizod, bir çizim, ‘dondurulmuş bir an’, bir deneme ya da maskeli balodaki bir senfonik şiir midir diye” endişeye kapılmaya gerek yoktur. “Öykünün, her yerde tek bir merkezi amaca bağlı kalması, etkisi açısından tekil olması, olay, karakter ya da ortamın imgelemsel kavranışında sanatsal açıdan tatmin edici olması” asıl ilgilenilmesi gereken meselelerdir.¹⁸² Kısa öykünün üç temel amacı vardır; bunlar karakter, eylem ve ortamdır.¹⁸³ Bazı kuramcılar bu üçlüye bir dördüncü öge olarak temayı eklerler.¹⁸⁴ “Yalnızca olayların birbiri ardı sıra sıralandığı anlatılardan ayırt etmek amacıyla, dramatik anlatılara kısa öykü adı” verilir.¹⁸⁵ Geleneksel öykünün *başlangıç, orta kısım/ana bölüm ve son*’dan oluşan yapısına uymayan öykülerin, bazı kuramcılarının öykü adını vermeyi kabul etmedikleri türde metinler olduğunu ve bu tarzda yazılmış metinlerin zaman zaman çözümsüzlüğü ve deneyimi kaydetmenin yeterliğini işaret ettiğini söyler Blodgett. Özetlemek gerekirse, öykü bazen yalnızca bunları ima edebilir.

Blodgett, yazma eyleminin bizim de tezimizde değindiğimiz *zanaat* kısmına değinir. Öykünün ilk ve en mühim koşulunun, *okuru ilgilendirmek* olduğunu kaydeder.¹⁸⁶

Norman Friedman, kısa öyküyü kısa öykü yapan nitelikler üzerinde uzun uzadıya durmuştur. Friedman’a göre, bir öykünün kısalığı, sözcük sayısına, konu birliğine ya da gelişimden ziyade sonuç odaklı olmasına bağlanamaz. Onun yazısında öne çıkan nitelikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Bir kısa öyküdeki materyaller ve bunların düzenlemeleri romaninkinden tür olarak değil, derece olarak ayrılır.
- Kısa öykünün karakter gelişimiyle uğraşamayacağını ya da gelişme izleri yerine sonuç üzerine odaklandığını da söyleyemeyiz.

¹⁸² Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, Çev. Kemal Atakay, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 61.

¹⁸³ A.y., s. 62.

¹⁸⁴ A.y., s. 63.

¹⁸⁵ A.y., s. 64.

¹⁸⁶ A.y., s. 82.

- Bir öykü tıpkı bir roman gibi merak ve beklenti, acıma, tiksinti, umut ve korku uyandırabilir ve yine tıpkı bir roman gibi bu duyguları, tatmin edici bir bütünlük içinde çözebilir.

- Şu çok açıktır ki; devingen bir eylem, durağan bir eyleme göre daha fazla nedene dayanır ve daha fazla içlemsel değişiklik içerenler, daha az içlemi olanlara göre daha uzun bir neden zinciri gerektirirler.

- Kısa kurmacada tek bir sahnenin sunulması çok daha uygundur; ama sanılanın tersine, kısa kurmaca bu açıdan da çok az saf örnek sunar.

- Kısa öyküde çok daha sık kullanılan bir büyüklük de epizotlardır; sıklıkla kullanılmaları nedeniyle bunları kısa öykü sanatındaki tipik eylemler olarak adlandırmamız gerekiyor.

- Durağan bir öykünün kahramanı bir ya da iki durumda gösterilir ve okuyucuya bu durumu oluşturan neden ya da nedenler verilir yalnızca, öte yandan devingen bir öyküde, kahraman iki ya da daha fazla durumdan geçer ve okuyucuya bu durumlara neden olan birkaç nedensek basamak da anlatılır. Sonuçta, durağan bir öykü devingen bir öyküden daha kısa olur.

- Çoğu küçük değişiklikler bir epizot içerirken büyük bir değişiklik bütün bir olay örgüsüne sahiptir.

- Basit bir değişiklik, kahramanı fazla dönüşlere girmeden bir durumdan diğerine geçirir ve bu nedenle, yalnızca tek bir neden dizisi kullandığı için, daha küçük bir eylem, kahramanı bir durumdan diğerine getiren ve daha sonra ikincisine zıt olan üçüncü bir duruma geçiren daha karmaşık bir eylemden daha fazla sayıda neden dizisi ortaya koymak zorunda kalır.

- Kısa öykü eğer karakter gelişimini ele alabiliyorsa, karakterin yozlaşmasını da anlatabilir.

- Bir kısa öykü kısa olabilir, çünkü içindeki eylem küçüktür. Ama önce de belirttiğimiz gibi, bir öykü daha büyük bir eylemi anlattığı hâlde kısa olabilir.

- Bir öykünün kısa olmasının nedeni, anlattığı eylemin küçüklüğü değil, fakat yazarının –bir epizot ve olay üzerinde çalışırken– öyküdeki bazı bölümleri atmaya karar vermesidir.¹⁸⁷

Ali İhsan Kolcu, öykünün unsurlarını 8 başlıkta kategorize eder; bu liste kapsamlı ve sınırları belirgin bir listedir:

- 1) Kurgu
- 2) Olay/Olay Örgüsü
- 3) Anlatıcı
- 4) Bakış Açısı
- 5) Mekân
- 6) Zaman
- 7) Şahıs Kadrosu
- 8) Dekoratif Unsurlar¹⁸⁸

Bizim, tezimizin bu noktasına kadar öykünün türsel niteliklerini ve sınırlarını belirlemekte kullandığımız ve kullanmaya devam edeceğimiz; deneysel yazının tavrını yorumladığımız liste önerisi ise şu şekildedir:

- a) Hacim Sınırı
- b) Olay Örgüsü
- c) Zaman-mekân düzlemi
- d) Anlatıcı ve Bakış Açısı
- e) Dil Kullanımı – Tek Etki
- f) Tema ve Anlam Bütünlüğü
- g) Karakter İnşası
- h) Tür Sınırları

¹⁸⁷ Norman Friedman, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, Çev. S. Gökçen Ezber, **Adam Öykü**, S: 18, Eylül-Ekim 1998, ss. 31-44.

¹⁸⁸ Kolcu’nun tasnifi, **Öykü Sanatı** başlıklı çalışmasında yer almaktadır (Salkımsöğüt Yayınları, 5. Basım, 2018).

a) Farklı tanımlarında görüldüğü üzere, öykünün sınırları çizilirken önce kısalığı-uzunluğu dikkate alınmaktadır. Kısa bir anlatı türü olan öykü, hem yazarı hem de okuru belirli bir yoğunluk ve sınırlı anlatım yapısı içinde düşünmeye zorlar. Kısa olması, yazarı, ele aldığı konuyu ya da durumu derinleştirmekten alıkoyabilir ya da öyküde olay çeşitliliğinden feragat etmeyi gerektirebilir. Deneysel öykü ise hacim sınırını bozarak, aşırı kısa (küçürek) ya da gelenekselleşmiş uzunluğu aşan formlarla iktidara karşı gelir.

b) Geleneksel hikâye/modern öykü, belirli bir olay örgüsü etrafında şekillenir ve dolayısıyla serim, düğüm, çözüm bölümlerinden oluşur. Oysa deneysel öykü, yoğunlukla olaya değil, duruma dayalıdır, hatta olayın hiç olmadığı öyküler mümkündür. Bu da bir okurun, bir öyküyü okumak için hazırlanırken, kendisine bir olay anlatılacağına dair beklentisini yıkar.

c) Modernist öyküde zaman genellikle doğrusaldır. Mekân ise düşsel olsa dahi belirli bir mekândır. Deneysel öykü, zamanı dilediğince parçalar, mekânı tamamen ortadan kaldırabilir. Her iki öğenin de bulunmadığı deneysel öyküler mevcuttur.

d) Anlatıcı ve bakış açısı hususunda, otoriter ve her şeyi bilen/hâkim anlatıcıdan uzaklaşmak, anlatıcının tamamen ortadan kaldırılması ya da çoklu bakışın kullanılması gibi deneysel tercihlerle iktidar alanları sarsılabilir. Özellikle güvenilir ya da kolektif anlatıcı gibi seçeneklerle klasikleşmiş yapının dengesi bozulur.

e) Şüphesiz, öykü türünden beklenen niteliklerden biri dilin anlaşılır, yalın kullanımıdır. Deneysel öykü, dili de bir deney sahası olarak görür. Tipografiyle oynamak, sözdizimini bozmak, sözcükleri parçalara ayırmak, ters çevirmek, harflerin yerlerini değiştirmek, atasözü ve deyimleri karıştırarak kullanmak ya da yeni sözcükler uydurarak bunları icat olarak göstermek bu bağlamda deneyseldir ve türün iktidar alanlardan bir diğerine başkaldırı niteliği taşır.

f) Harold Blodgett, “Bir karakter öyküsünün ancak karakteri açığa çıkaran bir diyalogla, bir olay örgüsü öyküsünün bir olayla ve bir atmosfer öyküsünün çevresel

bir ‘parça’yla başlaması gerektiği” iddiasının yanıltıcı olduğunu ileri sürer.¹⁸⁹ Kısa öyküden tek etki kuralına uyması; öykü boyunca okuru o şaşırtıcı âna hazırlaması beklenir. Oysa öykünün böyle bir zorunluluğu yoktur. Hazırlık yapmadan, henüz ilk cümleyle, okuru bir olayın ya da durumun içine çekme hakkı vardır. Deneysel öykülerde tek etki kuralı daha farklı işler. Örneğin belirli sayıda sözcükten oluşan bir küçürek öyküde, “o an” genellikle finalde yer alır fakat okuru finale hazırlayacak yeterli alan zaten yoktur; her bir sözcük seçilmiştir ve anlam yoğunluğuna hizmet eder.

g) Geleneksel hikâye/modern öykünün belirli bir teması, genellikle iletmek istediği bir mesaj vardır. Deneysel öykülerde biçim, içeriğe hizmet etmeye devam eder fakat anlam bütünlüğü ya da tematik bütünlük bozuma uğrayabilir, hatta anlam tamamen askıya alınıp içeriğin sunulduğu zarf öne çıkabilir. Okurun tek, sabit, dolaysız bir anlam arayışına girmesini engellemek için kurulan açık uçlu, karmaşık, çok sesli ve çok anlamlı yapılarla iktidar alanı yıkılır.

h) Modern öyküde öykü kişilerinin gelişimi, geçmişi ve bugünü, karakter özellikleri gibi unsurlar belirgindir. Karakteri figüratif, anonim, kolektif ya da tamamen silik hâle getirmek ise öyküde deneysel bir tutumdur.

i) Öykünün şiir, deneme, mektup, günlük gibi türlerden belirli sınırlarla ayrıldığı düşünülür. Deneysel öykü, bu tanımlanmış sınırları silikleştirerek türlerarası geçişi sağlar. Bu da, türün tüm sınırlarını ve iktidar alanlarını bütünüyle sorgulamak demektir.

Öykünün gelişim çizgisine baktığımızda, yüzyıllar boyunca sözlü gelenekten yazılı kültüre, eğitici anlatılardan estetik deneyime, tek anlamlılıktan çok anlamlılığa, merkezî anlatılardan parçalı ve açık yapılara doğru evrildiğini görürüz. Bir edebî tür olarak öykü, her dönemde çağın düşünsel atmosferine göre yeniden şekillenmiştir. Modern kısa öykü, tek etki kuralına yaslanmıştır; Gogol, Çehov, Maupassant gibi kurucu isimler kendi öykü anlayışlarını yaratmıştır. 20. yüzyılda öyküde biçimsel ve anlatımsal çeşitlilik kayda değer oranda artar; Woolf, Joyce, Kafka, Mansfield gibi isimler öyküyü âdeta dönüştürür. Zaman, bilinç, gerçeklik gibi kategoriler sorgulanır. Modernist öyküyü takip eden postmodernist öyküyle ise, kurmacanın da kurmacası

¹⁸⁹ Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, Çev. Kemal Atakay, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 59-60.

yapılır; öykü türü Borges, Barth, Calvino, Barthelme gibi isimler tarafından parçalanmaya başlar. Türlerarası bir alan doğar, öyküler oynusulaşır, referanslarla dolup taşar. Minimalizm, öyküde de bir eğilim hâline gelir. Parodi, pastiş, üstkurmaca gibi terimler metinlerarasılığın araçları olarak öykü türünde de etkili anlatım yöntemleridir. 21. yüzyıla gelindiğinde, dijitalleşmenin etkisiyle, melezleşme başlar ve öyküde deneysellik artar. Öykü türü, geleneğin sınırlarından dışarı taşar. Artık bir *tweet* uzunluğunda öyküler mevcuttur; interaktif dijital öyküler, hatta podcast öyküler öne çıkar. Görsel kültürün sektörü domine etmesiyle öyküler daha kısa, yoğun ve çok katmanlı hâle gelir. Bu kısa özetin ardından şunu belirtmekte fayda vardır: Modern kısa öykünün tarihi, sıradan insanı konu etmesiyle başlar. Bu yaklaşım, romantik kahraman modelinden kopuş ve burjuva bireyin dünyasına odaklanma hâline işaret eder.

H. E. Bates, kısa öykünün unsurlarından ikisini öne çıkarır: atmosfer ve kesinlik. Bir “deneme yazarı” olarak görülen Çehov’u, gerçek bir “kesinlik ustası” olarak niteler. Atmosfer ve kesinliğin, neredeyse her kısa öykü tarafından öykünün unsurları olarak görülmesi dikkate değerdir.¹⁹⁰ Bates’e göre, kısa öykünün, etik değerlerden, sözde-Gotik yazılardan ve sosyal sınıfların çerçevelerine bağlı yazarlardan kurtulup gelişme göstermeye başlaması ancak 1890’lı yıllarda mümkün olmuştur.¹⁹¹ Gogol ve Poe, kısa öykünün doğduğu nehrin kaynaklarıdır.¹⁹² Bierce, kısa öyküyü *kısaltmaya* başlar. Bu da öykülerinin daha keskin ve yoğun bir yapıya bürünmesini sağlar. Bates, “Owl Deresi Köprüsü’nde Bir Olay”ın (“An Occurance At Owl Creek Bridge”) giriş cümlelerini alıntılar ve bu girişte hiçbir hazırlık olmadığına dikkat çeker.¹⁹³ Okur, daha pozisyonu kavrayamadan, birdenbire inanılmaz gergin bir ortama düşmektedir. Buradan şunu anlıyoruz ki, artık çağlar boyunca uygulanan yöntemlerden uzaklaşmıştır; sözü asıl konuya getirmek için başka sularda gezinmeye gerek yoktur, kısa öykü aniden başlar ve biter. Okur kendini daha ilk cümlede olayın ortasında bulur. Bates, şaşırtıcı sonların da öykünün unsurlarından biri olduğundan bahseder fakat bunun “yeni” bir şey olmadığına altını çizer. Yine de bu yöntem, O.

¹⁹⁰ Bates, **a.g.e.**, s. 22.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 31.

¹⁹² **A.e.**, s. 17.

¹⁹³ **A.e.**, s. 39.

Henry tarafından kullanıldığında daha popüler olmuş, takip eden yazarları etkilemiştir. Oysa zaten, “Gerdanlık” (“The Necklace”) öyküsünde Maupassant’ın bu yöntemi “olağanüstü” kullandığını söyler.¹⁹⁴ Bates’e göre, kısa öykü, Katherine Mansfield’in ellerinde *yeni* ve popüler bir güç kazanmış, Hemingway’in ellerinde ise tamamen parçalanıp yeniden biçimlenmiştir.¹⁹⁵ Katherine Mansfield, İngiliz kısa öyküsünde daha önce denenmemiş iki yeniliği Çehov’dan edinmiştir. Bu yenilikler, *rastlantısal anlatım* ve *dolaylı anlatım*dır. Canlı renklerin kalemli Mansfield, gri tonlu öykülerin yazarı Çehov gibi, bir öyküyü anlatırken içeride kalanlar kadar, dışarıda bırakılanları da kullanmıştır. “Görünürde belli bir olaya gönderme yaparken, gerçekte tamamen başka ayrıntılar üzerinde bilgiler ver[miştir].”¹⁹⁶ Mansfield’in başarısının sırrı, kendi kendine söylenen karakterler yaratarak, en sıradan insanları yakalaması ve onları taze ve renkli bir yöntemle sunmasıdır.

Bates, bugün iki ayrı tarzın babası kabul edilen Çehov ve Maupassant’ın öykü anlayışını karşılaştırmalı şekilde ele alır. Kimilerinin Maupassant’ın yöntemini kusursuz bulduğunu; kimilerinin Çehov’dan başka usta tanımadığını belirtir. Bates der ki, “(...) bence Çehov ve Maupassant arasındaki ayrımlar üzerinde gereğinden fazla durulmuştur ve yapılan bu ayrımlar da teknikten yoksundur”.¹⁹⁷ Bu iki yazar elbette benzerlikler göstermektedir fakat bu benzerlikler aynı zamanda aralarındaki farkı işaret eder.

Bates’in yorumlarından önce, literatüre “Maupassant tarzı” ve “Çehov tarzı” adıyla giren ve kabul gören öykü anlayışlarının genel kabullerine göz atalım. “Maupassant tarzı” öykülerin, giriş-gelişme-sonuç akışı takip edilebilen, belli bir açılışa ve kapanışa sahip, olay ögesini merkeze alan öyküler olduğu söylenir. Genellikle kronolojik akışın takip edilebildiği ve ayrıntılı mekân tasvirleriyle örülü metinlerdir. Kişiler de bu mekânlarla birlikte var olurlar, karakter-mekân ilişkisi belirgin ve inceliklidir. Anlatıcı, bu anlayışa paralel şekilde, öykü kişilerinin mensup olduğu çevreyi de detaylı şekilde anlatır. Şahıs kadrosunun kalabalık olup olmaması yazarın tercihi olmak beraber, çoğu örnekte bir başkişiye eşlik eden

¹⁹⁴ A.e., s. 45.

¹⁹⁵ A.e., s. 53.

¹⁹⁶ A.e., s. 101.

¹⁹⁷ A.e., s. 57.

yardımcı/destekleyici öykü kişileri yer alır. Bu tarz öykülerde içerik öncelenir; merkezi işgal eden konu, birden fazla perspektiften ele alınır.

Literatüre “Çehov tarzı” olarak giren *durum* öykülerinde ise yukarıda söz edilen geleneksel yapı, birçok açıdan bozuma uğrar. Bir olaya değil, bir âna odaklanan durum öykülerinde zaman ve mekân algısı baskın öge konumunda değildir, dolayısıyla tasvirler de çoğunlukla ayrıntılı yapılmaz. Benzer şekilde, öykünün giriş kısmı ve finali keskin sınırlarla çevrelenmez, öyküde belirsizlikler bulunur ve bu, bilinçli bir durumdur. Tıpkı zaman ve mekân öğelerinde olduğu gibi, öykü kişileri hakkında da gerekli görülmeyen ayrıntılara yer verilmez. Yazar; gösterme, işaret etme, dikkat çekme eğilimindedir. Tabiatı itibarıyla bu tarz öyküler, olay öykülerine kıyasla, okur merkezli yaklaşımlara daha açık metinlerdir.

Şimdi de Bates’in ortaya koyduğu ayrımlara bakalım. Maupassant’ın köylüleri paracı, sert, mantıklı, tutkulu ve kuşkucuyken; Çehov’un köylüleri iyi huylu bir uyusukluk ve düşsel bir aldırılmazlık içinde, kendi yazgılarının kurbanlarıdır. Her ikisi de, masum bir adamın, güçlü ve acımasız karakterli bir kadın tarafından sömürülmesi temasını yazmıştır; Maupassant’ta bu kadın acımasızca çizilir; Çehov’da ise bu kadın kalpsiz değildir. Maupassant, kendi karakterlerine güler, bazen onlardan hoşlanmaz; Çehov ise kendini karakterleriyle fazla özdeşleştirmez, kimi zaman sorumluluğu kendi üzerine alır. Maupassant daha doğrudan yazar, metinde boşluklar bırakmaz; Çehov ise okurun zekâsına daha çok güvenir ve ona düşünmesi için alan tanır. İşte bu sebeple Çehov’un öyküleri, bittiğinde de devam eder, olaylar nasıl sezdirme yoluyla aktarıldıysa, öykünün finali de okurun sezgisine teslim edilir. Çehov’un öykülerinde olaya dair pek bir şey olmadığı hissi de bu durumun yarattığı bir yanılgıdır. Eğer hiçbir şey olmadığını düşünüyorsa, okur yeterince sezmemiş, kafa yormamıştır. Maupassant doğrudan söyler; Çehov ise karmaşık ve örtülü bir anlamın peşindedir.¹⁹⁸

Bates, okurun beklenti ufkunu da hesaba katar. Örneğin Sherwood Anderson’ın bir kırılma noktası olduğunu düşünme sebebi, o güne değin basmakalıp karakterlerin (ya salt iyi ya salt kötü), tekdüze kalıplarla örülü insan ilişkilerinin hâkimiyeti altındaki kısa öyküye yeni bir soluk getirmesidir. Anderson, çevresindeki yaşam ona ne kadar

¹⁹⁸ A.e., ss. 54-72.

renksiz, aptal, acımasız, yoksul ya da karmaşık görünse de, onu anlatmayı hedeflemiştir. Anderson, anlattığı insanların yaşamlarına romantik bir bakışla değil, “melankolik bir yürekle” yaklaşmıştır.¹⁹⁹ Anderson’ın tavrı, takipçilerini “doğallığa” yönlendirmiştir. Onun ardından Hemingway, bir adım daha öteye giderek, Amerikan kısa öyküsünün kalıplarını, kurallarını yıkmış, *yeniliği klasikleştirmeyi* başarmıştır. Bates, Hemingway için, “Kendisinden önceki tüm yazınsal geleneklere bir darbe indirmiştir,” der.²⁰⁰ Onun özellikle, olağanüstülükten ve karmaşıklıktan uzak durduğunu söyler. Bates, yalnızca okurun beklenti ufkunu değil, aynı zamanda okur kitlesinin yeniliğe hazır olup olmama hâlini de hesaba katar. Bir yenilikçi, put kırıcı olarak gördüğü Hemingway’in yayıncı bulmakta ne kadar zorlandığından bahsederken, onun kendisine bir kitle istediğini kaydeder. Hemingway, yazdıklarını Stein’in dramatik ritimlerine uygun şekilde okuyacak bir kitle yoktu ve uzun süre de olmayacaktı; Hemingway bunun farkındaydı. Stein’in yöntemine sağduyuyu ekledi ve onu okuyan kitlenin kendisini de okumasına imkân sağladı.

Bates’e göre, Hemingway’in kısa öyküye getirdiği yeniliklerden biri de, karakterin söylediği sözlere kendi duygularını katan yazar tavrını bir kenara atmasıydı. Karakterin söylediği sözü hangi duygu içinde söylediğini yazmaya gerek duymadı; bunun yerine, karakterin hislerini sözcüklerin dizilimiyle, tonlamasıyla, hızıyla aktardı. Sonra da, okurdan bu vurguları yakalamasını bekledi. Okurun çıkarımlarını etkileyecek girişimlerde bulunmadı; yani, metinle okur arasına giren yazarlardan olmadı. Nihayetinde, kısa öykü türü üzerindeki etkileri bugün hâlâ sürdüğüne göre, Hemingway öykünün iktidar alanlarına açtığı savaşta başarılı oldu.

Bates’in çalışması *Kısa Öykü – Yazınsal Bir Tür Olarak*, literatürdeki sayılı çalışmalardan olduğu için, kısa öykünün bu kitapta sıralanan nitelikleri dikkate değerdir. Bates, usta öykücülerin öykü anlayışını analiz ederken, satır aralarında kısa öykünün gelenekselleşmiş niteliklerini ve bu nitelikleri kıran, dönüştüren isimlerin bu başkaldırıyı hangi biçimlerde yaptığını ortaya koyar. Kısa öyküyü, bir edebî tür olarak daha çok, tiyatro oyununa yakın bulur: “(...) zaman, yer ve hareket gibi unsurları zorunlu olarak sınırlıdır ve tıpkı drama gibi, anıştırmalara, dolaylı anlatıma ve

¹⁹⁹ A.e., s. 131.

²⁰⁰ A.e., s. 132.

sembolizme dayanmaktadır.”²⁰¹ Bates’e göre, kısa öykü tiyatroya göre daha özgürdür çünkü sahnede olabilecek olayları uzun uzun betimleyebilir. Fakat bir yandan da, Hemingway’in yaptığı gibi, yalnızca karakterlerin diyaloglarından oluşabilir, betimleme yapma koşulu yoktur. Böylesi öykülerde atmosfer ve mekâna dair ayrıntılar okurun muhayyilesine bırakılır. Öte yandan, tam tersi, bir öyküde konuşmaya hiç yer verilmeyebilir. Öyleyse kısa öykü, hacim sınırlaması dışında, herhangi bir kısıtlamaya dâhil değildir. Öykünün gelişimini sağlayan da bu özgürlüğün fark edilmesi olmuştur.

Bates, öykünün sınırları üzerine çalışan araştırmacıları uyarmaktan da geri kalmaz. Ona göre, öykünün biçimsel niteliklerine yönelik çalışmalar yarım kalmaya mahkûmdur çünkü yazılmış her bir öykünün incelemeye tabi tutulması mümkün değildir. Birbirinin bire bir aynısı olan öyküler nasıl mevcut değilse, yöntemler de çeşitlidir. Bu, sonsuz bir kümeye işaret eder. Yine de bazı niteliklerden ve yöntemlerden bahseder Bates:

“Konuları, birer anekdot formatında düzenli bir biçimde özetlenebilecek öyküler vardır; bir anekdottan öteye geçmeyen öyküler vardır; kurgunun anlık eylem, karşı-eylem ve düğüm noktası tarafından durmadan kesildiği öyküler vardır; yaşama teğet açıdan şöyle bir bakıp geçen öyküler vardır; söyleyeceklerini kısa kesen, yalnızca bir epizot olan öyküler vardır; alegorik, serüven dolu, düşünsel, bütünüyle betimleyici, özgün ve psikolojik öyküler vardır; yalnızca röportaj formatında olan öyküler vardır; hiçbir şey söylemiyormuş izlenimi vererek her şeyden söz eden öyküler vardır. Tüm bunlar kabul edilebilir ve hepsi de günümüz kısa öyküsünün gelişimindeki doğal unsurlardır. Eleştirel söylemlerde, bunlar hakkında konuşulacak ve yazılıp çizilecektir, fakat eleştirel söylemde kısa öykünün eşsiz niteliğini yansıtacak bir sözcük bulunmamaktadır.”²⁰²

Bates, bir kısa öykünün sınamadan geçmesi gerektiğini düşünür. Parçalar yerine otururken öyküde tek bir gereksiz sözcüğe dahi yer yoktur. Bunu yapacak olan, yazardır. Okurdan öyküye sanatsal açıdan yaklaşmasını beklemek beyhudedir. Bates, bunu, “ölümü beklemeye” benzetir.²⁰³ Okurların, kütüphanede ellerine aldıkları kitapların roman değil de öykü olduğunu gördüklerinde hayal kırıklığına uğradıklarını söyler. Ayrıca, öykü kitabı satmamaktadır. Dolayısıyla, öykü yazarları başka alanlara

²⁰¹ A.e., s. 171.

²⁰² A.e., s. 174.

²⁰³ A.e., s. 175.

yönelmektedir; gazetecilik, dergicilik, reklamcılık, sinema sektörü gibi. Bates'in bu sözlerinin bugün de geçerli olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür.

Bir öykünün deneysel olduğunu ileri sürebilmek için de önce öykü türünü kendisi yapan nitelikleri tartışmak elzemdir. Bu nedenle, tezimizin bu bölümünde öykünün türsel kısıtlarını sorgulamaya çalıştık. Sonuç olarak, öyküyü öykü yapan en baskın unsurun hacim olduğunu ve birçok tanımın hacim üzerinden yapıldığını söylemek mümkündür. Bu anlayışı tek yönlü bir bakıştan uzaklaştırmaya çalışsak da, söz konusu deneysel öykü olduğunda dönüp dolaşıp varacağımız nokta yine belirli kısıtlardır. Çağımızda kısa öykünün en usta isimlerinden biri olan Lydia Davis'in, deneyseli *kısıt dâhilinde yazmak* olarak değerlendirmesi, görüşlerimizi destekler:

“Kelimenin tam anlamıyla deneysel yazmayı düşündüğümde, aklıma suni olarak empoze edilen bir kısıt dâhilinde yazmak geliyor. Bir nedenle ilk akla gelen alfabetik kısıtlar oluyor ve Kenneth Gangemi'nin kitabı da bunlara dâhil edilebilir ama kısıt çok katı değil, bölümlerin herhangi bir uzunlukta olmasına ve her harfin altında herhangi bir sayıda giriş olmasına izin veriyor.

Alfabetik kısıt kullanan bir başka kitapsa, Walter Abish'in çok daha katı sınırlama uygulayan *Alphabetical Africa*'sı [Alfabetik Afrika]: Birinci bölümde yalnızca *a* harfiyle başlayan sözcükler kullanılabiliyor; ikinci bölüm *b* harfiyle başlayan sözcükleri ekliyor; üçüncü bölüm *c* harfiyle başlayan sözcükleri ekliyor ve bu şekilde devam ediyor. Yirmi altıncı bölümde, yani kitabın ilk yarısının son bölümünde Abish alfabenin herhangi bir harfiyle başlayan sözcükleri kullanabiliyor. Kitabın ikinci yarısında süreci tersine işletiyor ve sondan başa doğru ilerleyerek son bölümde yalnızca *a* harfiyle başlayan sözcükler kullanıyor.

Bir de benim neslimden, New York City'de yaşayan şair David Lehman'ın alfabetik şiiri var. Lehman genellikle bir kısıt altında çalışıyor – örneğin, kendini her gün bir şiir yazmaya zorlamasının sonucu olarak ortaya çıkan bir kitabı, *Daily Mirror* [Günlük Ayna] bulunuyor. Bu zorlama hepimizin çok üretken olmasını sağlayabilir.”²⁰⁴

Her kısıt, bir iddiadır. Yani: Test edilebilir. Amacı baştan bellidir, yolun sonuna gelindiğinde başarılı olmak istenir. Öyleyse, deneye aynı doğrultuda işler. Her kısıt, bir iddiadır düşüncesi, deneysel öykünün doğasını anlamak için bir anahtar işlevi görebilir; çünkü her türsel sınır, aynı zamanda aşılmayı bekleyen bir eşiği temsil eder. Öykünün türsel nitelikleri, başkaldırıldığında anlam kazanacak bir başka düzenin habercisidir. Bu bağlamda, deneysel öykü, öykünün türsel iktidarlarına karşı duran, bir

²⁰⁴ Lydia Davis, **Denemeler 1**, 1. Basım, Çev. Can Sezer, İstanbul, Everest Yayınları, 2024, s. 64.

tür yazınsal hamledir, hatta karşı-hamle olarak adlandırılabilir. Bu karşı-hamle, yalnızca biçimsel deneyselliği hedeflemez ve onu yıkarak özgürleşmez; aynı zamanda kısıtlarla çevrenmiş alanda da özgürlüğün peşindedir. Kısıt, öyküyü yalnızca yapıbozumuna değil, aynı zamanda yeni yapılara da açık hâle getirir.

Tezimiz boyunca öykünün iktidar alanları ve deneysel biçimlerinin hem sunduğu imkânlar hem başkaldırdığı yapılar tartışılırken, öykü türünün kendisini var eden başlıca unsurlar (hacim, olay örgüsü, zaman-mekân ilişkisi, anlatıcı tipi, karakter inşası vb.) üzerine düşünmek kaçınılmaz hâle gelmiştir. Bu unsurların her birinin, deneysel metinlerde ya yok sayıldığı ya da yeniden biçimlendirildiği görülmüştür. Böylece, deneysel öykünün, bir türe dâhil olmanın getirdiği beklentileri yıkarak var olduğu söylenebilir. Fakat şu unutulmamalıdır ki, bir türün sınırlarına yöneltilen eleştiri, ancak ve önce bu sınırların tanınmasıyla mümkündür.

Sonuç olarak, deneysel öykü, yalnızca anlatı normlarını değil, aynı zamanda okurluk, yazarlık ve anlam üretimiyle ilgili yerleşik kabulleri de sorgulayan bir söylem üretir. Her kısıt, metne yüklenen yeni bir görev, her sınır aşımı ise bir anlatı politikası olarak tanımlanabilir. Deneysellik, bu yönüyle, mevcut sınırlar dâhilinde sınırlar hakkında düşünmeyi değil, doğrudan sınırın varlığını düşünmeyi teklif eden yazınsal bir tavidir.

2.3. Postsanatta Deneyin İmkân Alanları

*Huzursuz ve sabırsız modern bilincin her tür buluştan bıkmış usandığını belki de en iyi sanatta görürüz.*²⁰⁵

En temel anlamda, sanatta biçimciliğin had safhada olduğu modern sanatın sonunu, sanatsal bağlamda oldukça kaygan ve parçalı bir zeminde yükselen postmodern sanatın başlangıcını işaret eden *sanatın sonu* ifadesi, birçok edebiyat eleştirmeninin gündeminde yer almış (başta Arthur Danto ve Donald Kuspit), özellikle

²⁰⁵ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 5. Basım, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, Eylül 2022, s. 69.

sanatın gitgide estetik kaygıdan uzaklaşması (*postestetik*), Donald Kuspit'in iddiasıyla bilindişından sıyrılması, tamamen gündelik yaşama indirgenmesi, ticaretin biricik nesnesi konumuna gelmesi ve postmodernizmin çelişkileri/yanılsamaları birçok isim tarafından tartışılmıştır. Kuspit'in *postsanat* kavramıyla kastettiği dönem, postmodern sanatla kısmen çakışsa da, postmodern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen 1960'lı yıllardan daha geniş bir zaman dilimini işaret eder, bu nedenle biz de bu kavramın deneysellik odağında çalışırken daha işe yarar sonuçlar elde etmemizi sağlayacağına inanmaktayız ve bu bölümde "postsanat" terimini, Donald Kuspit'in "postestetik" bağlamındaki kullanımına yaklaştırarak, Danto'nun "sanatın sonu" tezindeki tarihsel anlatının tükenişi ile Kuspit'in estetik/ruhsal kopuş ve gündelikleşme vurgusunu birbirine karıştırmadan kullanmaktayız.

Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm – Edebiyatın Dünyü ve Yarını* başlıklı kitabında, "1980'lerden sonra yeni kuşaklar ile eski kuşakların arasına giren kopukluğun, bir tür yazınsal özgürleşme biçiminde yaşandığını saptayabiliriz. Dolayısıyla bu dönemde yeni yazılanların edebiyatımızın ana gövdesine bağlanma zorunluluğunu terk etmesi, onlara egemen anlayışın dışında yeni arayışlar ve yenilikçi, deneysel biçimler içinde kendilerini gerçekleştirme fırsatı tanıdı," der.²⁰⁶ İşte bu kopukluğu anlamak ve Türk öyküsünde gerçekleştirilen deneylerin modern ve postmodern dönemdeki imkânlarını tespit edebilmek için önce modern ve postmodern sanatın doğasını ifşa etmek gerekmektedir.

Deneysel kavramını, söz konusu edebiyat olduğunda, sözcüğün temel anlamından çok da uzağa düşmeden konumlandırırız. Edebî bağlamda deneysel/deneyselliğin bir yöntem olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir çünkü yazarın, edebiyat eserini kurarken kullandığı yenilikçi/alışılmış dışı/kendine has yöntemler bütünüdür deneysel olan. Dolayısıyla deneysellik, eseri meydana getiren sanatçının yaratıcılığıyla/yaratım gücüyle ve vizyonu ile doğrudan ilişkilidir. Edebî metin, yazarı için bir deney alanıdır; bu alandaki her hareket denemeye dayanır ve mühim olan, ortaya çıkan sonuçtan ziyade denemiş olma fikrinin kendisidir. Bu durumda, her metin kendi sınırları içinde deneysel değil midir sorusu bir kez daha

²⁰⁶ Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm – Edebiyatın Dünyü ve Yarını*, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran 2010, s. 95.

zihnimizi kurcalayabilir. Yeni bir söz söyleme dürtüsü, var olana katkı sunma isteği, keşfe vurgu yapmak gibi nitelikleri yazarların ortak niteliklerinden saymak elbette mümkündür fakat geleneksel hikâye anlatma tekniklerini, anlatı yapılarını ve dil normlarını bilinçli bir şekilde bozmaya çalışan, hatta metni yalnızca bu amaca hizmet etsin diye var eden yazarları ayrı bir yere konumlandırmak da bu farkındalığın getirisi değil midir?

Edebiyatta deneyselliğin yeterince tartışılmamasının sebeplerinden biri –belki de en mühimi–, modernist ve postmodernist metinlerin yazarlara sağladığı geniş imkânlardır. Biçimi önceleyen, sanatın kendisini metnin öznesi hâline getiren, parçalı, çok anlamlı, çok anlatıcılı, çok mekânlı, çok zamanlı ve çok kahramanlı anlatılarla; bilinç akışı tekniğine teslim edilmiş, karakter gelişiminin arka planda bırakıldığı, tür sınırlamasına girmeyen, metinlerarası bağlantılarla ya da kolaj tekniğiyle örülmüş oyunsu metinlerle karşılaştığımızda onları deneysel başlığı altında değerlendirmektense modernist yahut postmodernist başlığı altında ele almayı tercih etmekteyiz – bu eğilim uzun zamandır devam etmektedir ve sebebi alışkanlık mıdır, yoksa deneysel kavramını yeterince tanımamak mıdır, elbette tartışılır. Fakat kesin olan bir şey var ki, postsanat, metin yazarlarına olduğu kadar, edebiyat araştırmacılarına da geniş imkânlar sağlamaktadır; postmodernizmin çoğulculuk ilkesi, her türden bakış açısına izin vermekte ve hepsine eşit mesafede durmaktadır çünkü postmodernizmde bir yoktur, her şey ikiden başlar. Postmodern düşünce, sanatsal olanla olmayan arasındaki sınırı dahi belirsizleştirir; her türlü deneye kucak açtığından, bir sanat eserinin sanat eseri olarak değerlendirilmesini sağlayan geleneksel ilkelerin/ölçütlerin de yok olmasına sebep olur. Kurguda sonsuz olasılıklar barındırdığı gibi, biçimde de sonsuz olasılıklara gebedir; bu, eldeki metni sanat eseri olarak değerlendirmek için okurun sonsuz sebep bulabileceği (hatta bir sebep göstermek zorunda olmadığı) anlamına da gelir.

Yıldız Ecevit, 20. yüzyıl yeni romanının deneysel biçimcilikten geçtiğini söyler. Aydınlanmacı modernizm ve estetik modernizm ayrımını roman türü odağında tartışırken Türk edebiyatındaki kavram karmaşasını da sonlandırmaya niyetli gibidir:

“Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, *birey-insanın* ve *aklının* odağa taşındığı bir dönemdir. *Rasyonalist bilincin* dorukta yaşandığı bu zaman kesiti, toplumsal/ekonomik/siyasal içerikli gelişmelere damgasını vurur. Akıl ve bilim, kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini, giderek öğretilerini ortaya koyar modernizmde. Postmodernist düşünür Lyotard’ın *meta-anlatılar* dediği efsaneleşmiş öğretilerdir bunlar, köklerini 17. yüzyılın kartezyen geleneğinden alırlar; materyalist düşünceyle bütünleşen Marksizm bu öğretilerin en güçlülerinden biri olur. Modernizm, her bilgiyi sistematize etmek ister, kendi doğrularının üstünlüğünde hiyerarşi yaratır, kuralcıdır. Aklın güdümündeki Batı düşüncesinin doruğudur modernizm.

Oysa 20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle tümenden çatışan bir tutum içine girer. Romanda Kafka neden-sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de, Broch da, Proust da, Joyce da modernizmin rasyonalist/marksist/faşist *meta-anlatılarını* romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedirler. Modernist yaşam bilincinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten/öğreten/yönlendiren yansıtmacı yapısına karşı gerçekleştirilmiş sanatsal bir devrimdir söz konusu olan.”²⁰⁷

Modernist sözcüğünün kullanımı bir tür kafa karışıklığı yaratınca çözüm, modernizmi iki ayrı kategoride değerlendirmede bulunur: Rönesans/Aydınlanma ile başlayan gelişmeler *modernite*; sanatta görülen avangard hareketler, yani modernizmin estetik kanadı ise *modernizm* sözcüğüyle karşılanmaya çalışılır (bkz. Scott Lash). Modernist edebiyat, yıkıcı, biçimci, avangardist, hatta devrimci bir tutumla, o güne değin hüküm sürmüş geleneksel anlatı kurallarını yok sayar; bir tür içe yönelim söz konusudur. Yıldız Ecevit, modernist edebiyatın deneysel biçimciliği tercih etmekten ziyade ona mecbur kaldığını işaret eder ve bunun sebebini şöyle açıklar:

“Modernist yazarı deneysel biçimciliğe iten ana nedenlerden biri; yazarın nasıl biçimlendireceğini/kurgulayacağını tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanın/bilincin/bilinç altının kurgunun odağına gelip yerleşmesidir. Geleneksel estetikte, somut yaşamda geçen bir öykünün ana kurgu şablonu bellidir: Yazar, dün-bugün-yarın zincirinin akışına oturtacaktır öyküsünü. Oysa iç dünya ile dış dünya arasındaki sınırların silindiği bu yeni kurmaca yaşam biçiminde yazar, soyut dünyanın/bilincin *zamamını* nasıl kurgulayacaktır? Modernist romanın en önemli kurgu sorunlarından biridir bu. Çünkü insanın beyninin içindeki zaman çizgisel akmamaktadır; bilinç de, bilinçaltı da inanılmaz zaman sıçramaları yapabilmektedir.”²⁰⁸

²⁰⁷ Ecevit, *a.g.e.*, s. 43.

²⁰⁸ *A.e.*, s. 45.

Estetik modernizmde kurmacanın kendi serüveni başlar; artık kurmaca kendi kendisini yazmakta, kendisini sunacağı uygun bir biçim aramaktadır. Metindir aslolan. Öyleyse denilebilir ki bu biçim arayışları, deneyselliğe muazzam bir alan açar. Ecevit, modernizmin yabancılaştırma estetiği başlığı altında iki farklı deneysel biçimci teknikten söz eder örneğin: anlamı/gerçeği parçalayıp ondan karmaşık bir doku içinde yüzen metin adacıkları üretme ya da onu çarpıtarak groteskleştirme.²⁰⁹

Modernist sanatçılar için sanattan daha mühim hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla, bu dönemde sanatta seçkinci/elistist bir tavrın ortaya çıktığı söylenebilir. “Geleneksel edebiyatın rahat okunan kurgusuna alışmış okur, modernist edebiyatın katıksız yaratıcılık anlayışının avangardist biçim oyunları içinde kendini yitirir ve anlamadığı bu metinlerden giderek uzaklaşır. Modernist edebiyat ise bundan pek etkileniyor görünmemektedir; seçkincidir; kendisini anlayan, onunla bütünleşen az sayıda okur ona yetmektedir.”²¹⁰

Bauman, modernist sanat anlayışının gelenekle ilişkisini, hem modernizmin tarihsel ve toplumsal koşulları hem de onun ideolojik altyapısı bağlamında eleştirel bir biçimde çözümler. Bu satırlar, modernistlerin tutumunu anlamak için kayda değer ipuçları taşıyan bir öze sahiptir:

“Modernizm kırılan ümitler ve gerçekleş(tiril)meyen vaatler karşısındaki bir protesto olduğu gibi, aynı zamanda bu vaat ve ümitlerin ne derece ciddiyetle ele alındığı konusunda bir tanıklıktı. Modernistler, modern zihniyetin kutsadığı ve modern toplumun hizmet yemini ettiği değerleri olduğu gibi –ve belki de diğer modern insanların tamamından daha fazla bir iştahla– yuttu. Aynı şekilde zamanın vektörel bir doğasının olduğuna ve bir istikamete doğru aktığına içtenlikle inandılar. Buna göre, sonradan ortaya çıkan şey ne olursa olsun daha iyidir (olmalıdır, olmak zorundadır); geçmişe doğru uzanan şey de daha kötü –geri, gerilemiş, aşağı– olan şey demektir. (...) Bu kesimlerin tamamı geçmişle ve geçmişin yücelttiği kurallarla alay ediyordu. (...) Sanatın kabul gören anlamının çok ötesine geçerek sanatı ve sanatçıları ilerleme ordusunun öncü kıtaları olarak, gelecek zamanlardan haber veren kolektif bir müjdeci olarak, yarının evrensel kalıbının bir öncü kılavuzu olarak –ve bazen de tarihin yolunun önüne dikilmiş engelleri ufalayan bir mengene olarak– görüyorlardı. (...) geleneğin tek

²⁰⁹ A.e., s. 51.

²¹⁰ A.e., s. 58.

faidasının insanın neyi kıracağını bilmesine yaraması olduğuna sınırların ihlal edilmek için var olduğuna inanıyorlardı.”²¹¹

Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*’nda şöyle der: “Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir.”²¹²

Bu yoksunluk, zamanla işlerin değişmesine sebep olur ve modern sanatın sonuyla birlikte yeni bir felsefenin ayak seslerini duyuran sanat eserleri sergilenmeye başlar. Kuspit’in *postestetik modern sanat* dediği budur; güzelliğe karşı kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması, estetik açıdan yetersiz bir sanat anlayışını doğurur.²¹³ Kimisi bunu *anti-estetik* olarak da adlandırır. Peki, deney bu düşünsel ve yazınsal sürecin neresindedir? Kuspit’e göre, modern akımların buluşları, kısa süreli buluşlardır. Bunun sebebini saptamak ise oldukça kolaydır: *Modernlik*, durmadan yeniyi, daha yeniyi arzuladığı için, buluşlarda/deneylerde de sürekli bir devinim söz konusudur. Kuspit, “Doğar doğmaz ölüyormuş gibidirler,” der modern akımlar için.²¹⁴ “Deney”i bilgiyle ilişkilendirerek yaptığı –sanatsal deneyler odağındaki– tespitleri ise oldukça ilgi çekicidir:

“Bunlar, bilimsel deneylerden elde edilen bilgi göz önünde bulundurularak (sanat bir zamanlar dine ve inançlarına şükran borçluyken şimdi çoğunlukla bilime ve yöntemlerine minnet duyuyor), daha önce de söylendiği gibi, heyecan verici deneyler olabilirler, ama sonuçları çoğunlukla nihai değildir. Bize bilgi verdikleri şüphelidir, en azından bilimsel bilgi ile aynı düzeyde bilgi vermedikleri açık. Bu nedenle daima yeni sanatsal deneyler yapılmaktadır ve yine bu nedenle bazı düşünörlere, örneğin E. H. Gombrich’ göre modern sanat ‘deneysel’ konumda kalmıştır. (Picasso deneylerle değil, sonuçlarla ilgilendiğini söylemiş, ama deney yapmaktan asla vazgeçmemiştir; bu da bize sonuçlardan memnun olmadığını, yaptığı deneylerin öneminden kuşku duyduğunu gösterir.)”²¹⁵

²¹¹ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, ss. 142-144.

²¹² Kuspit, **a.g.e.**, s. 18.

²¹³ **A.e.**, s. 47.

²¹⁴ **A.e.**, s. 68.

²¹⁵ **A.e.**, s. 68.

Postsanatta güzelliğin yerini çirkinliğin, groteskin, rahatsız edici olanın ya da doğrudan provokasyonun aldığı görülür. Kuspit'in üzerinde durduğu dönüşüm, aynı zamanda duysal ve ruhsal kriz olarak okunabilir. Bununla birlikte, modern sanat, sürekli yenilik peşinde koştuğu için deneysel kalmaya mahkûmdur; fakat bu deneyler, bilimdeki gibi epistemolojik temellere dayanmadığı gibi, epistemolojik düzlemde bir sonuca varmak zorunda değildi. Dolayısıyla bir süreklilik ve istikrar kazanadılar, Kuspit'in deyişiyle *doğar doğmaz öldüler*. Modern sanatı deneme-yanılma sürecine indirgeyen bu fikir, onun arayışlardan ibaret kaldığını da iddia eder. Denilebilir ki deneysel sanat, bir yandan modernliğin yenilik tutkusunu özünde taşımış, diğer yandan içerdiği belirsizlik sebebiyle kendi meşruiyetini de sorgulatmıştır. Kuspit, hem izleyicinin hem sanatçının bu buluşlar karnavalı içindeki konumunu da değerlendirir: “İzleyiciler kendilerini yeniliğe karşı bir tür *déjà vu* anlayışıyla korurlar – bu buluşlar birbirinden beslenip eleştirel yanlarını kaybederek daha büyük bir gayeleri olmadığını açıkça sergilerken niye insanlar kendilerini bütün buluşlara yetişmek için zorlasınlar ki? Sanatçıysa sanatını daha da görülmeye değer hale getirerek geçmişte kalmaktan kurtardığını sanır, oysa bu kendini kandırmaktan başka bir şey değildir, çünkü ancak geçmişte kalan şeyler sergilerde nihai yerlerini bulur. (Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder. [...])”²¹⁶

Modern sanata nasıl buluş ve deney yapma duygusu enerji verdiyse, postmodern sanat modern sanatın bitip tükenmiş hâlini temsil etmektedir. Postmodern sanatçının atölyesi, sokaklardır. Kalabalığın içinde herhangi biridir artık sanatçı; merkezden uzaktır. Postmodern sanatçılar, simyasal deneylerle ilgilenmezler çünkü sanat eserlerinin bu türden mucizeler yaratacağına inanmazlar. Onların gayesi, popüler işler ortaya koyarak hak ettiklerini düşündükleri üne kavuşmaktır.²¹⁷ Okurun konumu ise *yine* değişmiştir. Yıldız Ecevit, üstkurmaca metinlerin belirgin özelliklerini sıralarken, anlatıcının metnin içinden okurla söyleşmesinden bahseder. Ecevit'e göre,

²¹⁶ A.e., s. 69.

²¹⁷ A.e., s. 71.

bu tarz metinlerde yazar-anlatıcı metnin kurgulanış sürecini metnin içine yerleştirirken aslında okura, örtük biçimde ya da doğrudan, metni nasıl okuması gerektiğine dair ipuçları verir. Yani okura bir “doğru okuma yönergesi” hazırlar: “Bu bir bağlamda da –Umberto Eco’nun deyişiyle– yazarın, ondan istediklerini anlayacak *kendi örnek okurunu* yaratma çabasının göstergesidir.”²¹⁸

Yıldız Ecevit’in söyleyişiyle *High-Tech* çağının kültürüne, Lyotard’ın söyleyişiyle *postmodern durum* denen olağanüstü hâl sirayet eder. Teknoloji almış başını yürümüşken, tüketici kitlesi tektipleşir. “Önceleri, karşıtlıklardan pozitivist/yasallaşmış olanlarının üstünlüklerini sürdürme çabası içinde şiddetle karşı çıkılan alternatif değerler, bir süre sonra yerleşik kültürel düzende onay bulmuş olan saygınlığı tartışılmaz disiplinler tarafından da kullanılmaya başlanır.”²¹⁹ Müzikten resme, mimariden edebiyata tüm sanat dalları bu fırtınanın savurduğu tozun altında kalır. Ecevit, dinsel öğretilerin dahi bu tozdan nasibini aldığını yerinde bir örnekle ifade eder: “İlahiyat profesörü Yaşar Nuri Öztürk’ün, popülist bir tavırla her TV kanalında boy gösterip namaz sırasında dua okumanın koşul olmadığını, insanların içlerinden olumlu düşünceler geçirerek Tanrıya yönelmelerinin yeterli olduğunu söylemesi, bir din adamı için aydınlanmacı bir yaklaşım sayılabileceği kadar postmoderndir de.”²²⁰ İlkesizlik, ülküsüzlük; beraberinde nitelikli ile niteliksizin, popülist ile elitistin, saygın olan ile *kitsch*’in yan yana durduğu bir düzen getirir.

Edebiyat camiasındaki duruma bakıldığında, değişmez kabul edilen kaidelere savaş açıldığı, hedef kitle olarak her okura hitap etmek istendiği görülür. Bir başkaldırı söz konusudur fakat bu başkaldırı, geleneksel yöntemlerin tamamen reddine dayanmaz; bu yöntemler dışında bir seçenek yokmuş gibi davranılmasına başkaldırılır. Yıldız Ecevit, karşı çıkılan şeyi “alternatifsizlik” olarak tanımlar.²²¹

Edebiyat araştırmalarında sınıflandırmalar, tür tanımları/ayrımları/sınırları, sabit kuramlar ve tarihsel bakış gelenekselleşmişken, çoğulculuk, bu türden mutlak bakış açılarını bozuma uğratmış, alışılmış araçları bir dereceye kadar işlevsiz kılmıştır.

²¹⁸ Aktaran: Ecevit, **a.g.e.**, s. 128; Bkz. Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995.

²¹⁹ Ecevit, **a.g.e.**, s. 61.

²²⁰ **A.e.**, s. 61.

²²¹ **A.e.**, s. 70.

Dolayısıyla, içinde sonsuz olasılıklar barındıran bu yeni yapı dizginlenemez bir görüntü sergiler. Yalnızca yazarlar için değil, edebiyat araştırmacıları için de yepyeni imkânlar söz konusudur artık. Fakat Ecevit, edebiyatta postmodern eğilimleri kategorilere ayırmayı dener, bu ayırmda *deney*in de rolü vardır:

“Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır (...). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında yaşam bulur (...). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (...). Dördüncü eğilim ise; –modernist gözlüklerle bakıldığında– estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. (...)”²²²

Her ne kadar belirli eğilimlerden söz edilebilse de, postsanatın deneye yaklaşımının, modern sanatın deneysel biçimciliğinden farklı hedeflerle ilerlediği açıktır, ki bu ayrımlar, eserlerinde genel olarak belli bir eğilime sahip sanatçıların tüm eserleri için geçerli de değildir.

2.3.1. Karnaval ve Deney

Daha evvel deneysellik ile avangardizmi karşılaştırmalı şekilde incelemiştik. Postsanatta deneyselliği tartışırken, bir yandan avangardın görünümünü de hesaba katmak gerekir, bu sebeple Bauman’a başvuracağız. Fakat önce, postmodern eserlerin, daha en başında, moderne göre daha *avangard* bulunduğunu belirterek başlayalım. Gencay Şaylan’ın belirttiği üzere, postmodern sözcüğünü ilk kez kullananlardan John Watkins Chapman, 1870’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkan izlenimci resim akımından daha modern, avangard konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir.²²³

²²² A.e., s. 72.

²²³ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, Genişletilmiş 4. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, Ekim 2009, s. 36.

Postmodern, klasik modernizme karşı duran bir tür avangard sanat hareketi olarak değerlendirilse de, Bauman, rastgele ve dağınık hareketin hüküm sürdüğü, kesin istikametlerden yoksun postmodern dünyada avangarddan söz etmenin anlamlı olmadığını söyler. Çünkü böyle bir ortamda neyin ileride, neyin geride olduğunu belirlemek neredeyse imkânsızdır. Bu durumda hangi hareketin ilerici, hangisinin gerici olduğunu belirlemek de aynı derecede zordur. Artık düzenli ordular yerine gerilla birimlerinin “orada burada” muharebeler yaptığını söyleyen Bauman, genel bir hedeften yoksun bu hareketleri “arbede” olarak tanımlar. Her şeyin iç içe geçtiği ve tam anlamıyla “merkezsiz düşünce biçimi”nin hâkim olduğu postmodern dünyada yol göstericiler yoktur artık.²²⁴ Biz bu kaotik muharebe alanına *karnaval* kavramıyla birlikte bakmayı deneyeceğiz.

Bu noktada, Mikhail Bakhtin’e ve onun literatüre kazandırdığı *karnavalesk* kavramına başvuracağız. Bakhtin, gülme ile karnaval kavramını ilişkilendirerek, toplumsal ve edebî düzlemde otoritenin geçici olarak yıkıldığı, normların askıya alındığı, bireylerin daha özgürce ve eşitlikçi bir şekilde etkileşime girdiği bir atmosferi tanımlar. Bu karnaval ruhu, ciddi ve hiyerarşik olanın karşısında komik, parodik ve *halkça* bir eleştiriyi simgeler. Orta Çağ’ın sonunda, “gülme kültürü şenliklerin dar surlarını yıkmaya ve ideolojik yaşamın tüm alanlarına sızmaya başlar. Resmi ciddiyet ve korku, gündelik yaşamda bile terk edilebilir bir hâle gelir.”²²⁵ Dönem pratiklerinin işleyişinden yola çıkan Bakhtin’in kuramı, postmodernizmde eleştirinin yapısını çözümleme noktasında önemli bir referans olmuştur. Bu kavramın köklerini, Avrupa Orta Çağ ve Rönesans dönemi halk kültüründe aramak mümkündür; halk karnavalları, festivalleri ve Orta Çağ toplumsal pratikleri doğru adrestir ancak kavramın tarihsel kökenleri daha eskidir ve karnavalların kültürel rolü çok eskiye, özellikle antik festivallere kadar uzanır.

Orta Çağ ve Rönesans döneminde Avrupa’da karnavallar, halkın katılımıyla, resmî düzenin ve hiyerarşilerin tersyüz edildiği, geçici bir *anarşi* hayalinin hâkim

²²⁴ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 141-142.

²²⁵ Mikhail Bakhtin, **Karnavaladan Romana – Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, 1. Basım, Çev. Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 117.

olduğu etkinliklerdi. Özellikle Paskalya öncesi dönemde yapılan karnavallar, sınıfların eşitlendiği bir görünüm sergiliyordu; en kaba tabirle, soytarılar kralla alay edebiliyordu. Bakhtin, karnaval coşkusu kavramını daha da geriye götürerek, Orta Çağ'da da yaşamaya devam eden Roma *Saturnalia* festivalleri gibi ritüellere bağlar. Bununla birlikte, gülmenin kökenlerinin asıl yerel folklorda olduğunun altını çizer. Bakhtin, karnavalı, yalnızca bir festival/etkinlik/şenlik olarak değil, aynı zamanda alternatif bir toplumsal gerçeklik olarak değerlendirir. Karnaval kültürü, otoritenin dışında gelişen, iktidar ilişkilerine meydan okuyan ve insanların kendilerini yeniden ifade etme fırsatı bulduğu bir alan yaratmıştır kuşkusuz. Tam da bu nedenle karnaval coşkusu, eğlencenin yanında eleştirel ve yaratıcı bir toplumsal yapılanmayı da temsil eder.

“Ortaçağda resmi ideoloji ve bu ideolojinin dili ile karnaval dili arasında kesin bir ayrım vardı. Resmi ortaçağ yazınında kutsal metinlerde ve dini ayinlerde kullanılan dil, beklenene üzere, son derece kuralcı, ciddi bir dildi; insanın bu dünyadaki varoluşuna ilişkin bir söylemi yoktu. Tersine bu söylemin bütün öğeleri uhrevi ya da manevi bir dünyada varoluşa yönelikti. Buna karşılık halk mizahı dünyevi, hatta biraz da zındıktı. Bu dile kilise yalnızca karnaval ve festivallerde göz yumuyordu. Bakhtin'e göre, Rabelais o güne dek yalnızca halka ait olduğu düşünülen ve ciddiye alınmayan karnaval dilini ilk kez ciddi bir eserde, *Gargantua ve Pantagruel*'de kullanıyordu.

Gene Bakhtin'in Rabelais çalışmasından özetlersek, bu halk söyleminin ana eksenini, grotesk gerçekçilik diyebileceğimiz bir anlatı tarzı oluşturuyordu. Bu anlatıda vücut imgeleri, resmi, ahlâki ve siyasi düzeni ters yüz ediyordu. Başı ayak, ayağı baş yapıyor, keşişliğe dayalı bir yoksulluk felsefesinin karşısına yiyip içmeyi ve yaşamın coşkusunu dikiyordu. Bu coşkunun elinden hiçbir şey kurtulamıyordu.”²²⁶

Bakhtin karnavalın kendisi edebî bir olgu olmasa da, onu edebiyat ve kültür teorisinde eleştirel bir araç olarak kullanmıştır. Ritüel tarzında *bağdaştırmacı bir debdebeli gösteri* olan karnaval, kitlesel eylemlerden tekil gösterilere kadar çeşitlilik arz eden, somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır.²²⁷ Bu dilin sanatsal imgeler aracılığıyla edebiyatın diline aktarımı ise, edebiyatın karnavallaşması denilen olgusunun ta kendisidir.

²²⁶ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 11. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 60.

²²⁷ Bakhtin, **a.g.e.**, s. 237.

Karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece, insanlar *sıcak temas* hâlinde, karnavalesk bir yaşam sürerler. Yalnızca otoriterler ve halk arasındaki sınırlar değil, halkın kendi arasında ayırıştırıcı etiketler de (yaş dahi dâhil olmak üzere) ortadan kalkar. Böyle bir ortam her türden kaosa gebe, ki Bakhtin bu atmosferin doğurabileceği saygısızlıktan da söz eder. *Karnavaleski* ise, “uygunsuz birleşmeler” olarak tanımlar.²²⁸

Bu uygunsuz birleşmelerin edebiyattaki tezahürü için ne söylenebilir? Modernist metinler, modernist yazarlar genellikle toplumsal normları ve gerçeklik algısını sorgularken, karnaval coşkusunun eleştirel ve dönüşümsel gücünü sınırlı bir şekilde kullanırlar. Yani bu dönemde karnavalesk atmosfer, Rönesans’taki veya postmodernizmin parodik ve oyunbaz anlatılarındaki gibi değil, daha çok bireyin yabancılaşması, toplumsal düzenin anlamsızlığı ve modern yaşamın ironisi üzerinden şekillenir. *Ulysses* örneğin; dil oyunları, grotesk betimlemeler, toplumsal normların ironik bir şekilde tersyüz edilmesi gibi karnavalvari özellikler taşır. Ya da Woolf’un *Mrs. Dalloway*’inin, bilinç akışı tekniğinin uygulandığı en yetkin örneklerden biri olmasının yanında, merkezinde yer alan parti sahnesi üzerinden sosyal etiketlerin sergilendiği fakat aynı zamanda maskelerin takıldığı bir yapıyı işaret ettiği söylenebilir – bu durumda metaforik bağlamda karnavalı çağrıştırır (burada sosyal performans, yabancılaşma ve bastırılmışlık duygusu üzerinden yorum yapıldığı unutulmamalıdır). Denilebilir ki, modernist karnaval, genellikle özgürleştirici değil, saçma bir düzene karşı direnen, umutsuz ve yalnız bireyi dünyadan/toplumdan yabancılaştıran bir etki yaratır. Yani, karnaval coşkusunun özgürleştirici ama geçici doğasını vurgulamak yerine, bu geçiciliğin ardındaki belirsizlik ve kaos üzerinde durur.

Postmodern sanatta daha özgür, deneysel ve parodik bir yaklaşım hâkimdir; dil, kimlik ve gerçeklik gibi alanların bizzat kendilerinin oyun hâline getirildiği bir atmosfer söz konusudur. Örneğin Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler*’de yaptığı budur; öyküleri sabit anlamdan yoksun, akışkan ve oynak hâle getirir. Salman Rushdie ise *Geceyarısı Çocukları*’nda, tarih ile miti, siyaset ile masalı, beden ile toplumu aynı potada eriterek karnavalesk bir metin ortaya koymuştur; bu metin Bakhtin’in kuramı

²²⁸ A.e., s. 238-239.

üzerinden yapılacak okumalara açıktır. Türk edebiyatından da bir örnek verelim: Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, karnavalesk olarak nitelenen romanlardandır.

Postmodern edebiyatın katmanlı felsefi düzlemi, çok sesli atmosferi ve kullandığı anlatım teknikleri; metinlerarasılık, üstkurmaca ve özellikle parodi ile pastiş, toplumsal ve kültürel normları alaya alarak, anlamın ve kimliklerin çözüldüğü bir gerçeklik evreni yaratarak karnaval coşkusu yeniden canlandırır. Anlatı kişilerinin kimlikleri belirsizleşir, olay örgüsü parçalanır; oyunsuluk, karnavaleskin özgürleştirici ve eleştirel doğasının bir tezahürüdür. Bu doğrultuda, karnavaleskin yalnızca konu/içerik düzeyinde değil, dil ve anlatım düzleminde ya da teknik anlamda kullanıldığı deneysel metinlerden söz edilebilir. Deneysel metinlerde karnaval coşkusu yansıtan dil oyunları, sözdizimsel sapmalar öne çıkar. İlk elden akla gelecek örneklerden Cortázar'ın *Seksek* adlı romanı, roman bölümlerinin farklı sıralarda okunmasına imkân sağlayan oyunbaz düzeniyle; farklı bakış açılarını, entelektüel üslupları, kolajları, şiirsel anlatıları, aforizmaları vs. iç içe geçiren yazınsal tavrıyla deneyseldir.

Öykünün sunduğu imkânlarla baktığımızda, kısa formun doğası gereği anlatı, dil ve yapı açısından farklı deneylere açık olduğunu söyleyebiliriz. Karnaval coşkusu öykü türünde görmek; dilin ve anlamın sabitlenemezliği fikrinin, karakterlerin olağan dışı etkileşimlerinin, absürt olayların, alışılmışın dışında bir akışın ya da çok sesliliğin çok kısa kurmacalara sığdırılmasıyla mümkün hâle gelmektedir. Örneğin Borges, *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* kitabındaki “Babil Kitaplığı” adlı öyküsünde, dilin ve anlamın sonsuz kombinasyonlarla var olduğu devasa bir kitaplık tasvir eder. Bu öyküde, her bir kitabın rastgele harf ve sözcük dizilimlerinden oluştuğu bir kütüphaneyi betimlerken açığa çıkan, dilsel düzlemde bir karnaval coşkusu olarak yorumlanabilir. Fakat unutulmamalıdır ki, Borges'in kurduğu oyunda kakhaha, bedensel düzey, iktidarın geçici yıkımı gibi karnavalesk öğelerden bahsetmek zordur. Robert Coover'ın “Babysitter”ı ise, aynı olayı farklı varyasyonlarla yeniden-yeniden anlatan, kurmaca ile gerçekliğin sınırlarını bu şekilde bulanıklaştıran, fanteziler, ihtimaller, sapmalar, seçimler üzerine bina edilmiş bir çeşitlemedir. Dolayısıyla,

karnavaleske yakın bir yapıda inşa edilmiştir ve aynı eylemi 101 farklı metinde yazmaya girişen Ferit Edgü'yü akıllara getirmektedir.

Tüm bu tartışmalar, karnavaleskin yalnızca içeriksel değil, biçimsel ve yapısal düzlemde de edebiyata sirayet ettiğini göstermektedir. Bakhtin'in ortaya koyduğu kavram, postmodern edebiyatın çok sesli, parodik, oyunbaz doğasında yeni bir form kazanmış; sabit kimliklerin, anlamların ve dil yapılarının çözülmesine katkı sağlamıştır. Deneysel ürünler ise, tarihsel süreçte diğer düşünce sistemlerinin içinde nasıl işlev kazandıysa, bu düşünce sistemi içinde de bir işleve sahiptir; dönüşümü en radikal biçimde yansıtan somut örneklerdendir.

2.3.2. Kurationsızlığın Çelişkileri ve Metinlerarasılıkta Özgünlük Problemi

Buraya kadarki tartışmalarımızdan yola çıkarak, geleneksel, modernist ve postmodernist öykünün niteliklerini karşılaştırabilir ve ardından, postmodernizmin çelişkili söylemleri odağında deneyin konumunu ele alabiliriz. Modern ve postmodern sözcükleri yerine modernist ve postmodernist sözcüklerini tercih etmemizin sebebi, modern ve postmodern sözcüklerinin belirli bir tarihsel süreç içinde verilmiş tüm örnekleri kapsayıcı nitelikte olmasıdır. Modernist ve postmodernist sözcükleri ise, bir metnin –bilinçli– estetik duruşuna gönderme yapar. Deneysel öykünün de bir kategori olduğunu hesaba katarak, en basit hâliyle, şöyle bir sınıflandırma yapmak mümkündür:

	Geleneksel Öykü	Modernist Öykü	Postmodernist Öykü	Deneysel Öykü
Olay Örgüsü	Belirli, doğrusal, neden–sonuç ilişkisine dayalı	Doğrusal olmak zorunda değil; bilinç akışlarıyla bölünebilir	Parçalı, rastlantısal ya da döngüsel	Eksiltili ya da tamamen askıya alınmış
Anlatıcı	Güvenilir, hâkim, otoriter; Tanrısal bakış açısı	Güvenilir olmak zorunda değil; yazar-anlatıcı olabilir; öznel (ben-anlatıcı)	Çok sesli; yazarın kendisi olabilir (üstkurmaca)	Belirsiz olabilir; metin kendisini anlatabilir
Zaman ve Mekân	Gerçekçi, ayrıntılı; gözleme dayalı ve detaylı tasvir	Sembolik veya simgesel olabilir; akışkan zaman	Genellikle belirsiz	Metinsel boşluklarla kurulur
Karakter	Detaylı ruh çözümlemeleri; tipik örnekler	Yabancılaşmış, toplumdan kopuk	Çoğul benlikler; değişken ve sorgulayıcı	Anonimleşmiş ya da silinmiş; küçürek öyküde bulunmayabilir
Tema	Öğretici; ahlaki mesaj veya ders verme	Varoluşsal kriz, çatışma, yabancılaşma, arayış	Anlamsızlık; anlamın çoğulluğu; gerçeklik sorgusu	Tema yerine biçim veya dil öne çıkar
Okurun Konumu	Pasif; iletilen mesajı çözümlemekle yükümlü	Boşlukları dolduran, katılımcı	Oyuna dâhil edilen	Aktif ve kurucu
Dil	Açık, doğrudan, geleneksel	Çağrışımsal, imge yüklü	Parodik, ironik, taklitçi	Eksiltili, görsel nitelikli, yoğun; sözdizimsel boşluklar; sapmalar; yeniden-üretim, icat

Yazınsal bir tür olarak öyküde, anlatının birçok ögesi zaman içinde değişime uğramıştır. Söz konusu deneysellik olduğunda ise, her bir öge ayrı ayrı değişime uğrayabilir yahut yalnızca tek bir öge üzerinden deney yapılabilir – sınırlandırıcı herhangi bir kural yoktur.

Güncel araştırmalarda, deneysel edebiyatın –diğer seçeneklere nazaran açık ara farkla– postmodernizm çatısı altında ve en çok da oyunsu metinleri kapsayan bir alt dal olarak değerlendirildiği görülmektedir fakat bu kendi içinde çelişkili bir durumdur; çünkü postmodernizmin deneyselliğe at koşturacak bir alan açtığını söylemek, yalnız belirli bir zaman dilimi işaret edilirse mümkün görünmektedir. Felsefi ve edebî akımların öğretilerini, farklı sanat anlayışlarının doğuşunu ve ilkelerini gerçek ve gerçeklik kavramlarına nasıl yaklaştıklarını merkeze alarak anlamak mümkünse, postmodernizmin gerçeklikle bağından yola çıkarak kurmaca dünyanın nasıl oyun sahasına dönüştüğünü anlamak da mümkündür. Hiçbir şeyin mutlak gerçek/doğru olarak kabul edilmediği postmodern edebiyat, okura her zaman birden fazla seçenek sunar –ki çoğunlukla birbirinin zıddı yollardır bunlar–; okura dilediği seçeneğe yönelme, dilediği zaman ondan vazgeçme ve yoldan sapma şansı tanır. Bu durum, yazarların anlatının kendisini bir oyun hâline getirmesine, okura bilmecelerin, bulmacaların ve ipuçlarının kol gezdiği *yapbozumsu* metinler teslim etmesine sebep olmuştur. Bilinçli okur, bu bilmecelerin altından kalkabileceği, şifreleri çözebileceği gibi, oyunun bir parçası olmayı esas gaye olarak görüp karnavalın içinde kaybolmayı da tercih edebilir; edebî hazzı pekâlâ bilinmezlik ya da belirsizlikten alabilir; sonsuz gerçeklik tasavvurundan bulanık olanı seçip ona anlam yükleyebilir.

Oluşan yeni metinsel ontolojide, sanatçı, odağına sanatsal yaratıcılığı almıştır.²²⁹ Postmodern sanatın çelişkili söylemlerinde deneyi nasıl konumlandırabiliriz? Postmodernizmin, başlangıçta tüm dışlayıcı sistemlere karşı çıktığı doğrudur; fakat zamanla kendi içinde bir normlar dizisi üretmeye başlamıştır. Konuyu açmak gerekirse, 1960’lardan itibaren postmodernizm, büyük anlatıların çöküşü, kimliklerin parçalanması, türlerarası alanın doğuşu, türsel adlandırmalarda ayırma gitmek yerine *anlatı* sözcüğünün tercih edilmesi, metinlerarasılık, üstkurmaca, oyun, ironi, merkezin kaybı, çoğulculuk gibi yaklaşımlarla modernizmin seçkinci ve sanatı ciddiye alan anlayışını reddetti. Her fikre kucak açan, her türde zıtlığa birlikte var olma şansı tanıyan doğası ve “Her şey kabul edilebilirdir”, “Doğru ya da yanlış yoktur” önermeleriyle, daha önce edebiyatın dışında tutulan biçimlere alan açtı; dolayısıyla deneysel yaklaşımlara özgürleştirici bir zemin sundu. Feminist, queer ya

²²⁹ Ecevit, **a.g.e.**, s. 104.

da postkolonyal eleştirinin postmodern dönemde zirveye ulaşması, bu durumun en iyi örneklerindendir. Fakat belirli bir süre sonra kuralsızlık kurala dönüşmeye başladı. Postmodernist metinlerde belirli şablonlar oluştu; anlatıcının oyunu bozması, içerikten çok söylem üzerine düşünmek, büyük anlatılara karşı güvensizlik, parodi ve pastiş kullanımı, hiçbir meseleyi ciddiye almama durumu, üstkurmaca ve metinlerarasılık kullanımının neredeyse bir zorunluluk hâlini alması gibi. Yani, en başında sınırsız bir özgürlük alanı olarak algılanan postmodernizm, sonra sonra yeniden kodlandı ve kuralsızlığı bir çeşit stile dönüştürdü. Öyleyse denilebilir ki, postmodernizm “Tüm kuralları yıkıyorum,” demiş ama bu yıkımın kendisini bir kural olarak dayatmıştır. “Her şey mümkün,” demiş ama sonunda yalnızca bazı niteliklere sahip metinleri postmodernist saymıştır.

Postmodernizmin Yanılsamaları başlıklı kitabında postmodernizmin barındırdığı müphemliklere ve çelişkilere yer veren ve çalışmamızda bizim için farklı bir ufuk açan Terry Eagleton, postmodernizmi, “modernliğin olumsuz hakikati” olarak tanımlar.²³⁰ Postmodernizmin farklılığa ve “özdeşsizliğe” yaklaşımının vardığı noktayı değerlendirir:

“Farklılık ve özdeşsizlik şeylerin varoluş tarzıysa (ki bu da belirlenmişliğin söz konusu olmadığını söylemek demektir) ve bu ancak homojenleştirici kavramlarımızdan ve her şeyi aynı seviyeye getiren öte-dillerimizden soyunup kurtulabilmemiz koşuluyla kavrayabileceğimiz bir hakikatse eğer, bu durumda şeylerin var olma tarzından kopup, olması gereken yaşam tarzlarımıza geçmenin, betimlemeden çıkıp kural koymaya adım atmanın bir yolu olduğunu savunan doğalcı yanılmanın başka bir uyarlamasına gerisin geri dönmüş olmuyor muyuz? Postmodernizm politik açıdan farklılık, çoğulluk ve kültürümüzün alacalı bulacalı doğasını hoşnutlukla karşılamamız gerektiğine inanır ve bazı postmodernistler de dünyanın belirli bir varoluş tarzına sahip olmayışını tüm bunların ‘ontolojik’ gerekçesi olarak sunar. Daha sonra bu ontoloji, dünyanın var olma tarzına uygun olarak yaşamamız gerektiğini ileri sürerek ettiğiniz veya politikanızın temellendirilmesini önerir -kendisi temellendirilemeyecek etik bir buyruktur bu. Sonuçta, gerçeklikte tahminen hiçbir birliğin ya da özdeşliğin olmayışı, bizim davranışlarımız üzerinde niçin bir etki yaratsın ki? Olgular -daha kesin söylenirse, kuşku duyulamayacak hiçbir olgunun olmadığı olgusu- niçin değer haline gelmeli ki? Her şeye rağmen, kendilerinin gördüğü şekliyle dünyanın var olma tarzının tersi yönde eylememiz gerektiğine inanan birçok ahlâkçı vardır.”²³¹

²³⁰ Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, 2. Basım, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 45.

²³¹ A.e., s. 47-48.

Kuspit der ki, “Postmodern dönemde artık tabloyu görmeyiz, yalnızca röprodüksiyonunu ya da en iyi olasılıkla tabloyu röprodüksiyon aracılığıyla görürüz; böylece tablo ile röprodüksiyon özdeş hale gelir ve popüler(leştirici) göze neredeyse aynı gibi görünür. Yeniden üretilerek evcilleştirilmesi nedeniyle röprodüksiyon, gerçek olandan daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelir, yani daha anlaşılabilir ve tanıdaktır: Artık sorumluluk sanatçıda değil, izleyicideymiş gibi görünmektedir.”²³² Bu söylem, edebiyatta yeniden-yazım kavramını getirir akıllara, diğer yandan Jean Baudrillard’ın *hipergerçeklik* kavramını çağırıştırır. Röprodüksiyonlar daha parlak, daha temiz, daha erişilebilir ve daha anlaşılır görünür; orijinal eser karmaşık ya da sarsıcı olabilirken, kopya tanıdık ve daha kabul edilebilirdir. İnsanların kopyayla daha çok bağ kurma sebebi budur. Postmodern dönemde sanatçının ne anlatmak istediğinden ziyade, izleyicinin/okurun ne anladığı önem kazanır. Bir diğer söyleyişle, eseri anlamak ve değerlendirmekten doğan *yük*, sanatçının üzerinden alınıp izleyiciye/okura verilir. Fakat bu yükün ağır bir yük olduğu söylenemez. Postmodernist metinlerde *oyun*, popülist metinlerin çoğalmasına hizmet ederken bir yandan da okurunu eğlendirmek üzere kullanılan araçlardandır. Dolayısıyla bu metnin okuru, modernist metnin okuruna kıyasla birçok sorumluluktan arınmıştır, daha *rahattir*.

Böyle bir ortamda deneyden ne dereceye kadar söz edilebilir? Başta her türden deneye kucak açan postmodernist yazın, zaman içinde deneylerin sıradanlaştığı bir alana dönüşmüştür. Her ürünün kopya, taklit ya da önceden yazılmış bir metnin devamı sayıldığı, metinlerarasılığın esas olduğu bu alanda *yeniden*, *orijinalden* bahsetmek çok zordur. Ayrıca, yazarın ölümüyle birlikte özel söyleyişler de ortadan kalkmıştır; üslup farklılığı gündemde değildir artık. Bu bağlamda montaj, kolaj, parodi, pastiş, ironi, metinlerarasılık ve *palemspsest* kavramları üzerinden, deney ve özgünlük hakkında çıkarımlar yapmayı deneyelim.

İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat* kitabında, “(...) modern eserde bulunmayan pastiş, ironi, kitsche ve parodi gibi unsurlar postmodern metnin

²³² Kuspit, *a.g.e.*, s. 25.

vazgeçilmezleri olurken, modern eserde de yer alan dil mekanizması, oyun, nesne karşısında bireyin konumu, montaj gibi unsurlar postmodern metinde kendine özgü üslupla karşımıza çıkarlar,” der.²³³ Fakat özellikle ironinin modern eserde bulunmadığını söylemek, fazla genelleştirici bir tavidir. İroni, pastiş, hatta montaj gibi birçok teknik postmodernizme özgü değildir; fakat elbette postmodernizmde yoğun, bilinçli ve katmanlı bir şekilde kullanılırlar. Bu teknikler arasından özellikle pastiş, özgünlüğü yok ettiği için postmodernizmle ilişkilendirilir. Parodi, hem modernist hem postmodernist anlatılarda görülür; aradaki fark, modernist parodinin çoğu zaman eleştiri içerirken parodisini yaptığı şeyden uzak durması, postmodernist parodinin ise eleştiriyle hayranlığı karıştırıp, ironik şekilde sahiplenmesidir. Montaj ve oyun da ortak tekniklerdendir; modernizmde montaj ve kolaj, genellikle parçalanmış bilinci yansıtmak için kullanılır, oyun ise hâlâ ciddiyet taşır; postmodernizmde ise bu ciddiyet de oyunlaştırılır.

İsmet Emre’nin aktardığına göre, Dilek Doltaş, bir metnin postmodernist olmasını o metinde parodi ve pastişin kullanılıp kullanılmamasına bağlar.²³⁴ Oysa Yıldız Ecevit der ki, “Kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik üretmeyen postmodernizmin biçimsel düzlemdeki ana özellikleri genelde avangard modernizmden alınmıştır. Postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini düşündüğümüz yaklaşım olan *oyunsuluk* da kaynağını yine modernizmden alır.”²³⁵ Denilebilir ki edebiyat, farklı akımların tesiri altında, farklı tarihsel ve düşünsel süreçler esnasında ortak yöntemler kullanmıştır; buradaki özgünlük, bu yöntemlerin kullanım amaçları ve biçimlerindedir.

Cem Akaş, hem postmodernist metinlerin doğrudan deneysel olarak etiketlendirilmesi hem de pastiş ve parodinin *yeni* teknikler olmaması meselelerini gündeme getirmiştir:

“(…) Postmodernist yazını da bu bağlamda ele alabiliriz – postmodernist romanların birçoğuna ezberden ‘deneysel yazın’ yaftası vurulmasının nedeni, geleneksel anlatı biçimlerine benzemeyen, yeni bir anlayışın ürünü yapıtlar ortaya konduğu sanısı. Oysa çoğu örnekte daha eski bir ya da birkaç yapıtın, pastiş ve parodi

²³³ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. Baskı, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006, s. 102.

²³⁴ A.e., s. 157.

²³⁵ Ecevit, a.g.e., s. 73-74.

yoluyla yeniden ele alınmasıyla karşı karşıyayız: kaldı ki pastiş ve parodi yöntemlerinin kendisi de yeni değil – Swift’i anımsamak yeter. Metnin kendi metinselliğinin farkında olması da postmodernizm için ayırıcı bir özellik sayılmaz ayrıca – Sterne’ün *Tristram Shandy*’si bunun klasik örneği. Bu anlamda, gerici bir yanı olduğu bile söylenebilir postmodernist yazının, ‘yeni’yi, yeninin olabilirliğini *zaten* reddetmesinden ötürü. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki dadaist, nihilist, avant-gardist yaklaşımların da postmodernizme yataklık ettiği söylenebilir.”²³⁶

Kubilây Aktulum, parodiyi, “en geniş anlamıyla ele alınan parodi (yansılama) yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi” olarak tanımlar. Rus Biçimcilerinin parodi ile pastişin aynı anlamda kullandığını ekler.²³⁷ Parodinin “yansıtma” ya da “yansılama”, pastişin ise “öykünme” olarak adlandırıldığı da görülür.²³⁸ Aktulum, parodi ve alaycı dönüştürümden şu cümlelerle ayırır pastiş:

“Yansılama, özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarlamanın gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasına; alaycı dönüştürüm ise eylemi, yani içeriği (konuyu), adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metnin biçimi yerine sıradan bir biçim kullanarak değiştirmeye dayanırlar. Her iki yöntemde yazarlar, bir oyun düzeninde, kimi zaman eğlendirmek kimi zaman da yermek amacıyla başka bir metni biçimsel ya da anlamsal zorunluluğa göre dönüştürür, bir başka biçimde yeniden yazarlar. Oysa bir diğer metinlerarası yöntem olan öykünme, yansılama çok, alaycı dönüştürüm gibi yine bir metnin biçimini hedef seçer. Bir yazar bu biçimden yola çıkarak kendi metnini yazar. Ancak öykünme, alaycı dönüştürüm gibi, bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz; yalnızca metnin biçimini ‘taklit’ eder.”²³⁹

Tüm bunların ışığında, zihnimizi en az postmodernizmin kendisi kadar çelişkili sorular kurcalamaktadır: Parodi ve pastiş deney sayılır mı? Her ikisi de taklide dayalı teknikler olduğu için ortada bir iddia olduğu kesindir, fakat deneyin bir başka koşulu olan özgünlükten bahsedilebilir mi? Harold Bloom gibi bazı eleştirmenler, metinlerarasılığın özgünlüğü zedelediğini ve katmanlı anlam iddialarının fazla indirgemeci olduğunu savunurlar. Tam aksi yönde çıkarımlar da yapılamaz mı?

²³⁶ Cem Akış, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitap-lık**, S: 60, Dosya: Deneysel Edebiyat, Nisan 2003, s. 45.

²³⁷ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. Basım, Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 22.

²³⁸ **A.e.**, s. 44.

²³⁹ **A.e.**, s. 133.

Metinlerarasılık düzlemi bir açıdan daha meşakkatli bir yol değil midir? Postmodernizmin çok sesli ortamında, bunca çeşitliliğin ortasında, özgün olabilmek, özgün bir deney ortaya koyabilmek için apayrı bir zekâ ve yetenek gerekmez mi?

Parodi de, pastiş de deneysel olabilir; parodi, anlatım biçimlerine dışarıdan bakıp yazarı hem içeride hem dışarıda konumlandırır, pastiş ise bir üslubu ya da biçimi eleştirmeden taklit eder, kendi söylemsel alanını yaratmak yerine bir başkasınınkini yüzeye taşıyarak bozabilir. Pastic, parodiden daha mesafesizdir, bu da okur deneyimini farklılaştırır. Her iki teknik de biçimle, temsille, metinle oynar. Bu anlamda yeniden-yazım çerçevesinde deney sayılabilirler. Bu iki teknik taklit edebileceği iddiasıyla yola çıkar fakat asıl mesele, taklit aracılığıyla nasıl bir farklılık yaratıldığıdır. Deney, her zaman özgünlük üretmeyebilir; önemli olan, sonucu öngörülemeyen bir deneye girişmek, yani risk alınmasıdır. Taklit burada amaç değil, araçtır. Harold Bloom'un etkilenme endişesine dayalı özgünlük anlayışı, geçmiş metinlerle kavga ederek kendi yaratıcı evrenini kurmayı işaret ediyordu; oysa postmodernist söylem, özgünlük arzusundan ziyade, metinlerarasılığın sunduğu sonsuz olanaklar içindeki farklılıkları önemser. Bu açıdan bakıldığında, metni doğrudan, baştan kurmak yerine onu yeniden yazmak ve yine de şaşırtıcı olmak, yani var olan ve aslında *işe yaramış* tüm seslerin içinde yeni bir tını yaratmak, postmodern bir özgünlük biçimi olarak görülebilir. Bu durumda aslolan, mutlak yenilik değil, ustalıkla gerçekleştirilmiş yer değiştirmelerdir.

“Genette, eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkilerin kafada yarattığı düşünceyi, ‘eski bir imge’ olan ‘palempsest’ sözcüğüyle belirtir. Palempsest, üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da ‘aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği’ bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır. Genette gibi Borges de, bir metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerle olan ilişkisini *Fictions*’da palempsest olarak adlandırır.”²⁴⁰

Palempsest kavramı, “kopya” metinleri işaret etmektedir. Kopyalamak bir deney sayılabilir mi? Bu sorunun yanıtı hem evet hem de hayırdır: Deneysel sayılabilmesi için, kopyaladığı metnin yapısını bozmalı, onunla yeni bir ilişki kurmalı,

²⁴⁰ A.e., s. 216.

dolayısıyla okuruna *yeni* bir okuma deneyimi vaat etmelidir. Tematik/biçimsel benzerlik tek başına deneysel olmaya yetmez. Diğer yandan, her palimpsest deneysel değildir çünkü bazı yeniden-yazımlar yalnızca ustalara saygı duruşu niteliği taşır. Bu tarz metinlerde alınmış herhangi bir riskten söz edilemez.

Bauman'ın daha evvel değindiğimiz fikirlerini hatırlayacak olursak: Geleceğe güvensizlik, daha fazla farklılık/avangartlık çabasını doğurur ve bu çaba da yazarı deneye iter. Bauman'ın, modernist avangard ile postmodernist avangardı kıyaslayan değerlendirmesi de önemlidir: “Eğer modernist avangard, ‘yeni ve ileri’ bir konsensüse giden bir yolun izini sürmekle uğraşıyorduyorsa, postmodern avangardizm, sadece mevcut ve geçiciliği kabul edilen konsensüs biçimine meydan okumak ve bunun kökünü kazımakla kalmıyor, aynı zamanda da gelecekte evrensel ve dolayısıyla da boğucu herhangi bir ittifakın/anlaşmanın olabilirliğini ortadan kaldırıyor.”²⁴¹ Bu reddedişin kendisi, postmodernist yazarı deneye yöneltten içtepidir. Bu bağlamda yeniden-yazım da geçmişe dair uzlaşılar üzerine yeniden düşünmeyi sağlayan bir yazınsal eylem hâline gelir.

Sonuç olarak: Deneysel öykü ile postmodernist öykü; yapıbozum, oyun, ironi, çok seslilik, geleneksel olanı dönüştürme, biçim üretme vb. yazınsal tercihlerde birleşir. Özellikle dili yersizyurtsuzlaştırma gayesiyle hem anlamı hem sözdizimini bozmaları, benzer tavrılardır. Ancak deneysel öyküler, özellikle klasik anlatı yapısına müdahale ve risk alma konusunda daha ileri gider. Tüm bu tartışmalar, deneysel öykünün postmodernist öyküyle ortak nokatalarda buluştuğunu, fakat bugün kolayca yapıldığı gibi yalnızca postmodern çerçeveye indirgenemeyeceğini göstermektedir. Postmodernizm, başlangıçta sunduğu özgürlükçü zemine rağmen zamanla kendi yapısal kodlarını ve tekrar eden tekniklerini üretmiştir; bu da, deneyselliğin başlangıçtaki radikal etkisini sıradanlaştırma riski taşıdığı anlamına gelir. Parodi, pastiş, palempsest gibi teknikler, postmodern estetiğin araçları olmakla birlikte, özgün bir müdahaleyle, anlamı dönüştüren ve okuru aktif katılıma zorlayan bir stratejiye evrildiklerinde deneysel olarak değerlendirilebilirler. Öyleyse denilebilir ki, deney, hem bir arayış hem de yerleşik anlatı kalıplarının, otoriter söylem biçimlerinin ve

²⁴¹ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 163.

estetik uzlaşların sorgulanması şeklinde tezahür eder. Deneysel öykü, postmodernizmin çoğulcu ortamında kendine özgü bir pozisyon alır; hem postmodernist metinlerle iç içedir hem de zaman zaman onların *kurallaşan kuralsızlığına* karşı durarak kendi üretim alanını yaratır ve genişletir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLER VE TEKNİKLER IŞIĞINDA TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSEL ÖYKÜ

3.1. Türk Öyküsünde Başkaldıran Yazar Figürünün Tarihî Gelişimi

*Her kuşak, bir yerde babalarının
ölçütlerine başkaldırır.¹*

*Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd
nâkâfî²*

*Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheyeye
davet edecektir.³*

Şiir anayasaya aykırıdır.⁴

*1950'lerin biz genç yazarlarını, şairlerini
birleştiren neydi?
Tek bir sözcükle: Başkaldırı.⁵*

*BEN HÜRÜM
BENİ KÂĞIDA
İĞNELEYEMEZSİNİZ⁶*

Deney ve başkaldırı kavramları, ilk bakışta farklı alanlara ait gibi görünse de, söz konusu yaratıcı yazın olduğunda bu iki kavram arasında dönüştürücü ve katmanlı bir ilişki olduğu açıktır. Başkaldırı, var olana karşı çıkmak; deney ise henüz var olmayanı tasarlamak, ölçmek anlamına gelir. İkisi de değişimi çağırır, sınırları aşmak ister. Bu açıdan bakıldığında, deneysel edebiyatın hem bireysel bir yaratım yöntemi

¹ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 16. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 9.

² Abdülhak Hâmid'in "Nâkâfî" şiirinin ilk dizesi.

³ 1941'de yayımlanan *Garip*, üstünde "Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheyeye davet edecektir" yazılı bir kapak kuşağıyla çıkmıştı.

⁴ Cemal Süreya'nın 1961 yılında kaleme aldığı metni.

⁵ Ferit Edgü, "Demir Özlü'nün Seçme Öyküleri Üzerine Birkaç Sözcük", **Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz**, Demir Özlü, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2003, s. 15.

⁶ Sevim Burak'ın "Afrika Dansı" başlıklı öyküsünden.

hem de kolektif bir başkaldırı biçimi olduğu söylenebilir. Edebiyatta deney, yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda var olan yapının taşlarını yeni bir düzene sokma, farklı inşalar üretme sürecidir. Bu süreç, iktidar eleştirisini de içinde barındırır.

Edebiyat tarihi boyunca biçimsel dönüşümler, genellikle içerik düzeyinde yaşanan toplumsal ya da düşünsel kırılmalarla paralel bir şekilde gerçekleşmiştir. Yeni biçimler, çoğu zaman yeni fikirlerin ifadesine olanak sağlar. Bu noktada biçimi dönüştürmek, aynı zamanda düşünme biçimini dönüştürmek anlamına gelir. Deneysel metin ise, bu bağlamda, dilin kullanımı, zaman algısı, karakter inşası, anlam süreçleriyle de klasik/geleneksel yapıya itiraz eder. Bu itirazın özünde, yalnızca başka bir biçim arayışı değil, aynı zamanda başka bir okuma, başka bir yazma, başka bir düşünme arayışı yer alır.

Başkaldırı, geleneksel ya da alışılmış olanla, o güne dek süregelenle hesaplaşmayı zorunlu kılar. Deneysel edebiyat, tam da bu hesaplaşmanın ürünüdür. Her deneysel metin, bir anlamda kendinden önce gelen anlatı biçimlerine, hatta onların sunduğu konfor alanına/güvenli zemine ve elbette okuma/alımlama alışkanlıklarına karşı sessiz ya da apaçık bir karşı duruş içerir. Doğrusal akışı bozmak, anlatıyı parçalamak, olay örgüsünü yok saymak, anlatıcıyı işlevsizleştirmek, mekândan vazgeçmek gibi teknik tercihler, yalnızca biçimsel oyunlar değildir; türsel ilkelere doğrudan müdahalelerdir. Deneysel metinler, bir anlamda bu türsel ilkeleri ifşa ederler, alışlagelmiş de ortaya koyarlar. Yani, geleneğe başkaldırırken aslında geleneği tanırlar da.

Deneysel metinler çoğunlukla kesinlikten, sabit yapılardan uzak durur. Bu uzaklık, Roland Barthes'ın *yazarın ölümü* tezine koşut şekilde, otoritenin –ister yazar, ister anlatıcı, ister anlam olsun– çözüldüğü *anlatılara*, edebiyatta iktidar niteliği atfedilmiş yapıların dağılmasıyla gerçekleşecek hem biçimsel hem içeriksel bir çözülmeyi işaret eder. Bu anlamda deney, bir mesafenin ürünüdür. Tahakküm kuran yapılardan uzaklaşmak, mevzubahis başkaldırı hareketini doğurur.

Türk öyküsünde de bu başkaldırının izleri sürülebilir. Sevim Burak'ın havada süzülen harflerle, sözcüklerle, edebî metnin görünümüyle oynaması, Bilge Karasu'nun öyküyü bir felsefî fragmana dönüştürmesi, Leylâ Erbil'in sözdizimini hedef alması,

Ferit Edgü'nün metni âdeta bir nefeslik anlatıya dönüştürmesi; İsmail Pelit'in, Ersin Tezcan'ın harf tasarrufu, Tuncer Erdem'in sözcüklerle resim çizmesi, Orhan Duru'nun bilimkurgu denemeleri, Gökdemir İhsan'ın kurmaca alıştırmaları, Aykut Ertuğrul'un yeniden-yazım girişimleri, İlker Aslan'ın metni çoktan seçmeli bir sınav kâğıdına dönüştürmesi, Cemal Şakar'ın yan yataklarda akan metinleri tek bir kaynaktan buluşturması gibi örnekler, yalnızca deneysel bir tavrı değil, aynı zamanda edebiyatın merkezî söylemlerine karşı bir konumlanışı da temsil eder.

Her yeni deney, alternatif düşünme ve yazma alanlarını genişletir. Deneysellik, bu nedenle yüzünü yıkıma değil, dönüşüme döner. Deneyselliğin doğasındaki başkaldırı, yıkıcı değil, yapıcıdır: Yeni olanaklara, yeni evrenlere, yeni okurluk pratiklerine çağrıdır. Aynı zamanda cesur bir adımdır; çünkü yenilik, kalıcılığı garanti etmez, denemek ise çoğu zaman iz bırakamamayı göze almaktır. Bununla birlikte, bazı yazarların, deneysel biçimlerin prestijinden ya da marjinal görünümünden faydalanma ihtimali olduğu da göz ardı edilmemelidir. Deneysel metinler de her halükârda edebî niteliği ölçülebilir metinlerdir.

Edebiyat tarihine baktığımızda, her kuşağın önceki dönemlerin yerleşik anlayışlarıyla hesaplaştığını, kendi zamanının ruhuna uygun yeni ifade biçimleri geliştirmeye çabaladığını görürüz. Bu çaba bireysel düzeyde kalmaz; belli dönemlerde, kolektif ve köklü dönüşümler yaşanır. Yeni yollar açma kudretine sahip sanatçıların ortaya koyduğu ilkler, yeni bir düşünce biçiminin ya da duyuş tarzının nüvesini oluşturur. Ancak bir anlayışın “edebî akım” olarak tanımlanabilmesi için, bu bireysel çıkışların çoğalması, ortak/çoğunluğun benimsediği bir anlayış hâline gelmesi ve dönemin kültürel ortamında karşılık bulması gerekir. Yeni, eskiyi tamamen silip atmaz; aksine kaideleri yeniden yorumlayarak sürdürür ya da bazılarını tamamen vazgeçer. Her yönelim, ancak çağın estetik ve düşünsel ihtiyaçlarıyla örtüştüğünde kabul görür ve etkili bir harekete dönüşebilir. Fakat tüm bunların yanında, ana akım hâline gelmiş belirli edebî anlayışların, sonraki kuşaklar üzerinde sınırlayıcı ya da baskı kuran bir kuvvete dönüşebileceği de unutulmamalıdır.

Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*'da şöyle der: “Başkaldırıyorum, öyleyse varız.”⁷ “Düşünüyorum, o hâlde varım”ın hem cümle boyutunda hem felsefî boyutta dönüştürümüdür bu. Başkaldıran insanı, “hayır diyen biri”⁸; insanı ise, “ne ise o olmaya yanaşmayan tek yaratık”⁹ olarak tanımlar. Ayaklanma, kıyam, isyan, kalkışma, itaatsizlik gibi birçok kavramla eş ya da yakın anlamlı olan başkaldırı, temelde mevcut düzene karşı gelme anlamını taşır ve tarih sahnesinde, politika ve siyaset başta olmak üzere, birçok alanla ilişkili şekilde kullanılmıştır. Biz başkaldırının kurulu düzene/otoriteye karşı gelme anlamını esas alarak, onun edebiyat sahasındaki görünümüne, dolayısıyla edebî otoritelerle ilişkisine odaklanacağız.

Sanat ve iktidar ilişkisi dendiğinde bugün iki ayrı kanalın işaret edildiğini anlıyoruz. Bunlardan ilki siyasi/ideolojik iktidarlar, ikincisiye dildeki/içerikteki/biçimdeki iktidarlar. İkinci kanalı *edebî iktidarlar* ya da doğrudan *gelenek* diye adlandırabiliriz.

“Sanat her zaman gelenek çerçevesinde sürdürülebilir, diye bağırarak pek kolay iştir. Gel gör ki fırçası ya da kalemi elinde, somut bir esin bekleyen sanatçıya bu rahatlatıcı sözlerin hiç mi hiç yararı olmuyor,” der Gasset.¹⁰ Gelenekle sanatçı arasındaki ilişki her zaman gerilimlidir. Bir yandan yeni bir söz söylemek ister sanatçı, çağın gerisinde kalmaktan korkar; diğer yandan gelenekle bağını kopardığı anda otoriter bir grubun dışında kalması muhtemeldir, hatta ihanet etmekle suçlanma tehlikesi ihtimal dâhilindedir. Köklerini unutmadan, onları dönüştürerek ve günü geldiğinde yeniden yaratımın malzemesi hâline getirerek *yeniye* doğru adım atmak, eski ile yeniye aynı potada eritmek kolay iş değildir kuşkusuz. Günümüzde, her bir sanat eserinin, kendisinden önceki üretimlerin devamı, benzeri yahut karşıtı olduğu öne sürülüyor. Sanat durmaksızın hareket etmekte, değişmektedir elbette; fakat bu, sürekli *daha iyiye* gidildiğini/*daha niteliklinin* üretildiğini göstermez. Yine de diyebiliriz ki, sanatçıların yaratım motivasyonlarından biri, kendisinden evvelki kuşaklara nazaran ileride olduklarını hissetmeleridir. İster onu devam ettirmek istesinler ister tam karşısında dursunlar, sanatçıların gelenekle muhakkak bir ilişkisi

⁷ Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, s. 29.

⁸ “Kimdir başkaldıran insan? Hayır diyen biri.” *A.e.*, s. 28.

⁹ “İnsan, ne ise o olmaya yanaşmayan tek yaratıktır.” *A.e.*, s. 20.

¹⁰ Gasset, *a.g.e.*, s. 56.

vardır. Örneğin, Bauman’a göre modernistler, “geleneğin tek faydasının insanın neyi kıracağını bilmesine yaraması olduğuna sınırların ihlal edilmek için var olduğuna inanıyorlardı”.¹¹

Türk edebiyatı tarihinde *başkaldıran yazar* figürünün görünüp kaybolduğu dönemlere baktığımızda, başkaldırının *geleneğin reddiyle* yahut *güdümlü sanatın ölümüyle* ilişkisi olduğunu görürüz. Sanat ve ideolojinin birbirinden bağımsız alanlar olması gerektiği fikri güncelliğini koruyan bir tartışma konusudur; bununla birlikte edebiyat topluluklarının –probleme politik yaklaşanlar tarafından– belirli siyasi ortamların/ideolojilerin ürünü olduğunu savunanlar her zaman var olmuştur. Örneğin İkinci Yeni şiiri 1950’lerdeki siyasi ortamın sonucu olarak yorumlanmıştı. Attilâ İlhan, daha da ileri giderek, Garip’in İnönü diktasının, İkinci Yeni’nin ise Menderes diktasının şiiri olduğunu söylemişti. Asım Bezirci de politik ve subjektif bir noktadan yaklaşmıştı İkinci Yeni şiirine; oysa Mehmet H. Doğan, İkinci Yeni şiirinin doğuşunu yalnızca ve doğrudan Demokrat Parti baskısıyla ve toplumsal buhranla ilişkilendiren görüşleri reddetmişti. İkinci Yeni’nin isim babası Muzaffer Erdost, bu hareketin “dilde” bir arayışa dayandığının altını çizmişti. Özdemir İnce’ye göre ise İkinci Yeni bir kaçış değil, bunalıma, yozlaşmaya, kapkaççı ekonomik düzene, toplumsal çelişkilere *başkaldırı* anlamını taşımaktaydı.¹²

İkinci Yeni kendisinden evvelki şiiri *yıkma*k istemiş miydi? Belki tam olarak “yıkma” arzusu diye adlandırmak mümkün değildir ideallerini; fakat İkinci Yeni şairlerinin eski şiiri *güdümlü* buldukları aşikârdır. Şairin sözcü, şiirin bildiri olduğu düzene karşıdır İkinci Yeni şairleri. Yani edebî metnin bağımsız olmadığını/olamadığını düşünürler. Bu bağımsızlığı sağlayacak yegâne değişim muhakkak ki dil algısında meydana gelecektir çünkü otoritenin aygıtlarından en mühimi, verili gerçeğe dayalı dildir. Bu noktada *düzene aykırılık* fikri mühimdir. Cemal Süreya, kurulu düzene aykırılıktan bahsederken apaçık ve anlaşılır bir örnek vermişti:

¹¹ Zygmunt Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 144.

¹² Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2013, s. 132.

“Bugün şiirin bir ucu toplumsal planda insan haklarını kolluyor. Bu şiirin çekirdeğinde ahlaki bir kaygı bulunduğundan değil, belki kurulu düzene aykırılık niteliği ağır bastığından oluyor. Çünkü insan haklarındaki ilkeler daha yürürlükte değil. Çünkü o ilkeler kurulu düzenle daha çatışma halinde. Ama onların bir gün toplumlarda geniş olarak uygulandığını, kurulu düzen içinde kaynaşarak ayrılmaz birer parça olduğunu düşünelim, o zaman şiir kollamayacak artık onları. Karşı çıkacak belki onlara.”¹³

Yalnız, tam bu noktada, 1947 yılında *İstanbul* kitabının yayımlanmasıyla Toplumcu Gerçekçi poetikanın sınırları içine dâhil olan İlhan Berk’in şiir seyrini de unutmamak gerekir. *İstanbul*’un ardından gelen *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955), Berk’in aynı sosyalist çizgide ilerlediğini gösterir. Bu üç kitabının “Marksist kitaplar” olduğunu söyleyen Berk, böylece anlamın iktidarda olduğuna işaret eder.¹⁴ Ayrıca, İkinci Yeni’ye kadarki dönemi için, “gırtlığına kadar anlama boğulduğunu” da ekler.¹⁵

İkinci Yeni şiiri Garip şiiri gibi geleneği bütünüyle reddetmez; aslında gelenekle herhangi bir ilişki kurmaz, geleneği tartışma konusu hâline getirmez, demek daha doğrudur. Divan edebiyatı nazım şekillerini kullanırlar örneğin, fakat ölçü ve kafiye den hazzetmezler. İkinci Yeni’nin sınır çizdiği gelenek, Hececiler ile Yahya Kemal, Haşim ve Nâzım’ların açtıkları çıgırlarla oluşan yeni çizgidir.¹⁶

Garip şiirinde ise durum başlı başına farklıdır. “Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheyeye davet eder” cümlesiyle başlayan hikâye, Cumhuriyet öncesi geleneğe kökten bir *başkaldırı* örneğidir. “Garip, gelenek çatısı altında toplanan tüm edebî iktidarlara karşıdır” demek zannediyoruz ki yanlış olmaz. Mısracı zihniyet ve söz oyunlarını, şiir dilinin ayrı bir dil olarak değerlendirilmesini reddeder Garip şiiri, manaya gereken önemin verilmemesinden şikâyetçidir. Kalıpların ve kurulu düzenin karşısındadır. Bu topyekûn ret fikri, Orhan Okay’ın, Garip önsözünü “pozitivist, fakat negatif bir poetika”¹⁷ şeklinde tarif etmesinin müsebbibidir:

¹³ Cemal Süreya, “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, **Folklor Şiire Düşman**, İstanbul, Can Yayınları, 1992, s. 28.

¹⁴ İlhan Berk, “Yazmak Benim Cehennemim”, **Kanatlı At**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 95; Selahattin Özpalabıyıklar, **A’dan Z’ye İlhan Berk**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 35.

¹⁵ Özpalabıyıklar, **a.g.e.**, s. 18.

¹⁶ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 2. Basım, İstanbul, Su Yayınevi, 1986, s. 12.

¹⁷ M. Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, 3. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, Eylül 2014, s. 31.

“[Orhan Veli] şiirin ne olduğunu değil, ne olmadığını söyler. Ona göre şiirde vezin yoktur, kafiye yoktur, şiirin kendine mahsus bir dili yoktur, şiirde kendine mahsus bir nahiv (cümle yapısı) yoktur, edebî sanatlar yoktur, musiki yoktur, resim-tasvir yoktur. *Garip*’in son bahsinde şairânelik de yoktur diyerek, neredeyse şiir yoktur demek isteyecektir, ama, Bektaşî’nin fıkрасındaki gibi o kadarına da dili varmaz.”¹⁸

Biraz daha geriye gidelim, Türk şiirinin aykırı isimlerinden, “Tanaggum” ile Türk şiirindeki yeniliğin müjdecisi sayılan şair-i azam Abdülhak Hâmid Tarhan’a. Henüz 1883’te, şiir anlayışını ortaya koyan ilk eseri “Bir Şairin Hezeyanı” şiiriyle, Hâmid gramerden, yerleşik kurallardan, dilin insan ruhunu, duygulanımlarını ifade etmekteki sınırlılığından bahsediyordu. Meşcerelerin, bayırların, harabelerin, derelerin şiir olduğunu söylüyordu. “Bana lâzım değil beyân u bedî” diyordu, “Gramer’den de anlamam billâh” diyordu, “Encümenden hiç istemem imdâd” diyordu. Enginün’ün deyişiyle bu mısraları, şairin kurumlaşmış her şeye isyanını haykırıyordu.¹⁹ Bizim deyişimizle bu isyan, modern bir isyandır. 1885’te, *Makber* önsözünde ise, insanların ortak duygularından “Ben, bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım”²⁰ diyecek kadar şüphe ediyor, doğadaki her unsurun şiir olduğuna inandığı gibi, “en güzel, en büyük, en doğru şiirin, bir hakikat-i müdhişenin tazyîki altında hiçbir şey söyleyememek” olduğuna inanıyordu.²¹ “(...) Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de, kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.”²² (Mukaddimenin sonunda kafiyei ölüme benzetmesi de dikkate değerdir.) Bu mukaddimede geçen “nâkâfî” kelimesini, Arapça bir kelimeye Farsça bir ön ek gelemeyeceği odağında hedef alan eleştiriler onu Türk edebiyatının en büyük meydan okumalarından biri olan “Nâkâfî” şiirini yazmaya itti (1886). “Nasıl şerheyleyim ben derdimi, îcâd nâ-kâfî” diyerek dilin kapasitesini tekrar sorguladı Hâmid. *Bilinçli* bir şekilde “tarz-ı kadîm-i şi’ri” (eski şiiri) *bozduklarını*, âdeta hercümerç ettiklerini

¹⁸ Okay, a.g.e., s. 35.

¹⁹ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı – Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, 14. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, Eylül 2019, s. 505.

²⁰ “Makber Mukaddimesi: Birkaç Perişan Söz”, **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV**, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1997, s. 231.

²¹ A.y., s. 232.

²² A.y., s. 232.

söyledi. “Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd” diyerek ise gelecek şairlerin, başkaldırı kültürünü devam ettireceğine inandığını gösterdi.

“[Hâmid] hiçbir kuralla, kurumla kendisini bağlı görmez. Bunlar arasında şiirin malzemesi dil de vardır.”²³

Türk edebiyatındaki ilk poetikaya bakalım bir de: Haşim’in “Şiirde Mâna”sı (1921), daha sonra genişletilmiş ve gözden geçirilmiş versiyonuyla ve “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla Piyale’nin önsözü olarak yayımlanan (1926) meşhur poetikası. Haşim, Dergâh’ın ilk sayısında, 15 Nisan 1921’de yayımlanan “Bir Günü Sonunda Arzu” şiirinin fazla müphem, manasız ve vuzuhsuz bulunması üzerine, bir “reaksiyon poetikası” olarak kaleme almıştır “Şiirde Mâna”yı. Orhan Okay, Haşim’in kimleri hedef almış olabileceğinden söz ederken, İkinci Meşrutiyet’in ilanından 1920’lere değin edebiyatımıza *siyasi ve ideolojik şiirlerin* hâkim olduğunu kaydeder. Dolayısıyla, Haşim, şiirde fikir ve hikâye arandığından şikâyet ederken bu şiirlerin şairlerinin anlatma tarzlarını ve fikirlerini işaret etmektedir.²⁴

“‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve ‘vuzuh’ bunların adi idrâke göre anlaşılması mı demektir?”²⁵ diye soran Haşim, şiirde anlaşılabilirlik, hatta *kolayca* anlaşılabilirlik beklentisi olanlara tepki verir; adi idrak sahiplerini şiirin muhatabı olarak görmez. “Halbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vazı-ı kanundur”²⁶ derken şairin, “Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar kariin zekâ ve ruhuna da aittir”²⁷ derken ise okurun kendince kimliğini ve görevini tanımlar aslında. Şiirde gerçeklik aranmamalıdır Haşim’e göre, şair gerçeklik beklentisini karşılamak zorunda değildir; “mana yoktur” diyemez belki fakat onu birincil kaide olarak görenlerin karşısındadır. Ayrıca şair, kolay anlaşılabilir birini değildir; okur kendi ruhundan bir mana kattığında anlamlanır şiiri. En güzel şiirlerin, manalarını kariin ruhundan aldığını söyleyen Haşim, okurun aldığı edebî

²³ Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı – Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, 14. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, Eylül 2019, s. 504.

²⁴ Okay, **a.g.e.**, s. 97.

²⁵ Okay, **a.g.e.**, s. 92.

²⁶ Okay, **a.g.e.**, s. 94.

²⁷ Okay, **a.g.e.**, s. 104.

zevke odaklanarak ve onu metnin önemli bir parçası, hatta boşlukları dolduran “tamamlayıcısı” konumuna yerleştirerek, okur merkezli kuramların kapılarını aralar.

“Şiirde mânâ bulunabileceğini, fakat bu mânânın her okuyucunun idrak seviyesine göre, hatta zaman ve iklim şartlarına göre farklılaşacağını ileri süren Haşim, şiirin bu mânâlarla zenginleşeceğini inanıyordu. Bu anlayış onu her şiirin, her okuyucu zihninde değişik yorumlara yol açabileceği fikrine götürmüştür.”²⁸

Haşim, “Kelime tahavvülatı ve ahenk endişeleri arasında ‘mana’ küsufa uğrarsa, ‘ruh’ onu ahengin lezzetiyle telafi eder”²⁹ cümlesiyle ise kelimelerin anlaşılabilirliğinin değil, musiki değerinin önemli olduğu açıkça belirtir. Şiirde mana kararabilir fakat bu mühim değildir çünkü okur bu belirsizliğin üstesinden ahengin lezzetiyle gelecektir. Özetle, Haşim’in reaksiyon poetikasının da bir *başkaldırı* örneği olduğunu söyleyebiliriz.

Şiirde son olarak, *sanatı ideolojisinden ayrı düşünülemeyecek* bir ismin *başkaldırısından*, bir *yıkım kampanyasından* bahsedelim. Nâzım Hikmet’in daima bir idealin peşindeki avangardist şiiri, zaman zaman politikliğinden vurulmuştur. 835 *Satır* kitabını hedef alan eleştirilerin dur durak bilmediği 1929 yılı, Nâzım’ın belki de en çok vurulduğu dönemdir. Hem bu eleştirileri yanıtsız bırakmamak hem de *geleneke* hesaplaşmak isteyen Nâzım, *Resimli Ay* dergisinin Haziran 1929 sayısında “Putları Yıkıyoruz!” başlıklı bir yazı yayımlar ve böylece bir yazı dizisinin ilk adımını atar. Peki, kimdir bu putlar? Apaçık bellidir ki Nâzım’ın işaret ettiği putlar geleneğin temsilcileridir ve eğer *yeni* bir söz söylenmek isteniyorsa, önce yeninin önündeki engelleri kaldırmak gerekmektedir. Şair-i azam Abdülhak Hâmid Tarhan’ı toplumdan kopuk olmakla, millî şair Mehmet Emin Yurdakul’u ise Türkçeyi yapaylaştırmakla suçlar Nâzım. Hamdullah Suphi, Ahmet Haşim ve Yakup Kadri’den tepki alıp, geleneği karşısına dikilmiş bulunca bu üç isme de birer şiirle yanıt verir. Onun edebiyat putlarını hedef alan yazılarındaki alışılmış dışı çaba, daha sonra, Necip Fazıl Kısakürek’in *Büyük Doğu*’da kurduğu hayali mahkemelerinde (“Edebiyat

²⁸ Okay, a.g.e., s. 124.

²⁹ Okay, a.g.e., s. 98.

Mahkemeleri” dizisi) karşımıza çıkar. Her iki şairin ortak amacı, *iktidar* olarak görülen isimlerin *tahakkümüne* son vermektir.

Türk romanının ve öyküsünün seyrine baktığımızda, roman ve “hikâye”nin uzun süre birlikte yürüdüğünü görürüz. Roman bizde destan ve hikâye anlatma geleneğinin devamı olarak yorumlanır. Yüzyıllardır var olan masallara, halk hikâyelerine, büyük aşk hikâyelerine, meddahlık ve Karagöz geleneğine ruhunu üfleyen hikâye ise, Türk sözlü kültürünün vazgeçilmez öğelerinin başında gelir. Dede Korkut Hikâyeleri bu bağlamda öncü metinlerdir. Hikâyenin bir edebî tür olarak algılanması ve yazılı kültürde romandan ayrılması kolay olmamıştır; ilk çevirilere ve ilk telif eserlere bakıldığında hem hikâye hem roman özelliği taşıdıkları söylenebilir (Giritli Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ı “yeni bir şey”in ayak seslerini duyuran, Emin Nihat’ın *Müsâmeretnâme*’si ise geçiş dönemini en iyi yansıtan ürünlerdendir). Öyle ki Türk edebiyatında roman teorisi üzerine söz söyleyen ilk eserin adı roman değil, *Hikâye*’dir (1891).

Muhayyelât’ın etkisini şu sözlerle anlatır Selim İleri:

“Aziz Efendi’nin 1796/97’de yazdığı *Muhayyelât*, eski *hikâyemizin* tüm özelliklerini az çok içermektedir. ‘Binbir Gece’ ya da ‘Binbir Gündüz’ türünden masalları benimsemiş bir anlayış benzeş yönsemelerle yapıtta yansır. Cinler, periler, doğaötesi güçler *Muhayyelât*’ı çağımıza etkiyemeyecek kerte eskitmiştir... Aziz Efendi’nin tek ilginç yanı, yeni bir öyküye, evrensel anlamıyla bir öyküye kaynak olabilecek tek özelliği olayları tarihötesi bir zamanda geçirmesine karşın, yer’i İstanbul’un 18. yüzyıl yaşamından seçmiş olmasıdır. *Şark hikayeciliğinin* genelgeçerlerinden böylelikle ayrılır yazar. ‘Hayal’lerini ‘esrar keyfi ile nakletmesi’ Aziz Efendi’yi 18. yüzyıl İstanbul’undan uzaklaştıramamış. Sokak, mahalle adlarına; giyim kuşam tanımlarına, gelenek ve görenek açıklamalarına rastlıyoruz bu yapıtta...

Muhayyelât’ın birçok acıdan Ahmet Mithat’a, Emin Nihat’a yol açtığını söyleyebiliriz: Cinlerden, perilerden biraz arınmış; ama çağına tanık olmaktan hayli uzak bir öykü anlayışı.”³⁰

Müsâmeretnâme ve *Letâif-i Rivâyât*’ın “yüzeyde kalan” örnekler olduğunu ise ayrıca ifade eder. Bu eserlerin, Osmanlı toplumunun bireysel ya da toplumsal sorunlarına eğilmekten uzak olduğunu, hatta tutsaklık kurumunun, cariye yaşamının

³⁰ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili*, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 2-3.

dile getirilmesinin dahi gerçekçi olamadığını söyler. İleri'ye göre *Müsâmeretnâme*, tam bir düş kırıklığıdır.³¹

Feridun Andaç, Doğu hikâye geleneğinin köklerine inip Mustafa Nihat Özön'ün manzum/nesir hikâyeler listesini hatırlattıktan sonra şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Demek ki, öykünün, Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâme*'sine (1872) gelinceye dek, zengin bir geçmişi var. *Müsâmeretnâme*'de yer alan yedi öykü bütünüyle geleneksel anlatım özelliklerini içermekle birlikte, öyküleme, kişi/olay, mekân/yer/zaman öğelerini birarada vermesi bakımından, yazınımızda, türün, Batı yazını etkisinde (Boccaccio'nun *Decameron* Hikâyeleri) yazılmış ilk örneğidir.”³²

Türk romanında bireyin tek başına, toplumun içindeki rolüyle değil de varoluşsal düzlemde tüm bunalımıyla ele alındığı metinlerin ancak 1970 sonrasında yazıldığını görürüz. Diyebiliriz ki bu, Türk edebiyatının ilk romanı kabul edilen *Taaşuk-ı Talât ve Fıtnat*'ın yayımlandığı 1872'den ancak 100 sene sonra mümkün olmuştur. Bu zamana dek Türk romanı toplum odaklıdır, gerçekçi çizgidedir, güdümlüdür, eğitici işlevi ön plandadır. Tanzimat edebiyatı iki uca, Doğu'ya ve Batı'ya odaklanır, bunu yaparken örnek/ideal insan tipini müjdelar, aynı zamanda ahlaki açıdan bireyden topluma doğru büyüyen bir kaygı da taşır. Millî mücadele döneminde kürsü görevi görür, direnişin sözcüsü olur. Anadolu'yu büyük şehirlerdeki okura ulaştırır, ona ücralardaki sefaleti anlatır. Edebiyatta biçimin de içerik kadar deneysel bir alan olduğu fikri Türk edebiyatında çok geç kabul görmüştür. *Aşk-ı Memnu* (kitap formunda yayımlanması 1901), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) gibi farklı dönemlerde yeniliğe kapı aralayan örneklerin ardından gerçek anlamda öznelci ve birey eksenli metinler bizim edebiyatımızda 1970 sonrasında kendini gösterir. Diyebiliriz ki biz avangardist örneklerimizi verirken Batı postmodernist sulara yelken açmıştı. Bu nedenledir ki bizim edebiyatımızda birçok öncü metin, hem modernist hem postmodernist nitelikler taşır. Bu iki düzlemi birbirinden keskin sınırlar çizerek ayırmak neredeyse imkânsızdır. Hatta, Yıldız Ecevit, modernist/postmodernist

³¹ A.y., s. 3.

³² Feridun Andaç, “Öykü Derken”, *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 109.

romanlarımızı aynı zamanda Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romantik metinleri olarak da değerlendirmemiz gerektiğini vurgular.

60'lı ve 80'li yıllar arasında Türkiye'deki siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerin bir sonucu olarak politik roman örneklerine rastlarız, bu dönem aralığında Türk romanında toplumcu gerçekçi damarın yanında sosyalist ideolojinin de etkisi görülür. Öyle ki 27 Mayıs ve 12 Mart romanları yalnızca kendilerini kapsayan ayrı birer kategori bile oluşturmuştur. Yaşar Kemal'in, Kemal Tahir'in olumlu ve olumsuz eşkıya tipleri, köy romanlarında yer alan köylü-ağa çatışmaları ile vatandaş-devlet gerilimi, kadının adının yokluğuna ve toplumdaki yerinin silikliğine isyan da, yine kayda değer odaklardır. Fakat bizim odağımız, daha evvel belirttiğimiz gibi, başkaldırının edebî açılımlarıdır. Bu da başımızı, bireyin modern yaşamdaki varoluşsal sancılarından, topluma yabancılaşmasından, ontolojik kaygılarından yana çevirir.

Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'ın "Takib-i macera-i metindir şiir: *Tutunamayanlar*" başlıklı bölümünü şu cümleyle açar: "1972'de yayımlanan *Tutunamayanlar* Türk okurunu sarstı."³³ Gerçekten de böyledir, *Tutunamayanlar*, okuru kaygan bir zeminde bir ileri bir geri, bir sağa bir sola hareket ettirir, afallatır. *Tutunamayanlar*'ın yalnızca roman kişileri değil, okuru da tutunamayandır; Türk romanının en aykırı isimlerinden Atay, okura tutunabileceği bir alan tanımaz, onu romanın ilk sayfasından son sayfasına dek süren bir anlam mücadelesine ortak eder. Henüz çift önsöz olarak yorumlayabileceğimiz "Sonun Başlangıcı" ve "Yayımlayıcının Açıklaması" adını verdiği, aralarında parodi ilişkisini bulunan bölümlerde başlar bu mücadele. Daha evvel böyle bir kurmacayla karşılaşmamış okur, ne yapacağını, neye inanacağını bilemez hâlde sayfalar arasında savrulur.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ve *Tehlikeli Oyunlar*'ı kuşkusuz birer *başkaldırı* örneğidir ve Türk okuru için alışılmadıktır; burjuvaziye, kapitalist sisteme *başkaldırı* olarak da okunabilirler. Bu örnekler, Atay'ın Türk romanıyla hesaplaşmasıdır aynı zamanda: "Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavrayamamış olmasıdır. Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu[dur]. Bunun için romanımız

³³ Parla, a.g.e., s. 204.

düzmedir.”³⁴ Diğer yandan, edebiyatın güdümlü olmasının, ideolojinin sanata alet edilmesinin de karşısında durur Atay.

Henüz *Tutunamayanlar*’ı ya da 1973’te gelen bir diğer müjdeciyi, Berna Moran’ın “(...) haksız düzenden, sömürüden, ezilenlerden söz etmezse de (...) bir tür başkaldırı romanıdır”³⁵ diye bahsettiği ve Yusuf Atılgan’ın bir anlamda *Aylak Adam*’ı yeni tekniklerle bir kez daha kaleme aldığını düşündürten *Anayurt Otel*i’ni tam anlamıyla kavrayamamış Türk okuru benzer bir düzlemde Ferit Edgü’yle tanışır, gerçek ile düşün ayrılabilir derecede birbirine bağlandığı *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*’i okur. Minimal öyküleriyle, *deneyerek* ortaya koyduğu metinleriyle, yöntem arayışıyla, biçimci tavrıyla o yılların en uç isimlerindendir Edgü. Ardından, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölümü*’yle yine ve yeni bir biçimcilik girer Türk edebiyatına. Fantastik unsurlar ile gündelik yaşam, olağan ile olağanüstü, alışılmış ile alışılmamış dışı bir aradadır artık. Tıpkı Tekin gibi Nazlı Eray da fantastiğin kol gezdiği metinlerle karşımıza çıkar. Düşü ve gerçeği aynı potada eritir, mizahi ve ironik bir anlatımı tercih eder. Bu isimler geleneği bükerek, geleneksel romancının tek boyutlu ve sınırlı perspektifini ucu bucağı ölçülemez ufuklara doğru genişletir, aynı zamanda okuru eğlenceye davet ettikleri bir karnaval atmosferi oluştururlar. Artık anlam değişmez değildir, edebiyat verili gerçeğe dayalı değildir, edebiyatçı ideolojinin temsilcisi ya da taşıyıcısı değildir. Bilge Karasu’nun distopik *Gece*’sini hatırlayalım: Anlam arayışının ötesinde, çok ötesinde, elle tutulur bir hadise aramak bile çok zordur bu modernist evrende. Neden-sonuç ilişkisine dayanan, takip edilebilen bir olay örgüsü ya da klasik anlamda zaman-mekân algısı yoktur. Onun evreni hem modernisttir hem modernizmin eleştirisi hem de kapana kısılmış bireyin resmî ideolojiye, kapana kısılmış yazarın ise otoriteye *başkaldırısı*dır.

Türk öyküsündeki durumda da pek farklı değildir; ki öykümüzü, romanımızın gelişim çizgisinden ayrı bir yere konumlandırmak başlı başına bir meseledir. Türk öyküsünde deneysel örnekler 1940’lı yıllardan itibaren rastlanır. Sait Faik Abasıyanık’ın ya da Memduh Şevket Esenal’ın Türk öykücülüğüne deneysel pencereler açtığını söylemek mümkündür. Onların açtığı yolda ilerleyen ve “50

³⁴ Oğuz Atay, *Günlük*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987, s. 222.

³⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 291.

Kuşağı” olarak adlandırılan döneme dek Türk öyküsünde kayda değer kırılmalar yaşanmamıştır. Gelenekle hesaplaşma yahut bu bölümde sıkça tekrarladığımız başkaldırı ancak 50 Kuşağı’yla kendini baskın ve tekrarlayan şekilde gösterir. Hatta bu döneme dek edebiyat ortamlarında öykünün tek başına, yalnızca kendisi olarak değerlendirilen, üzerine söz söylenen bir edebî tür olarak ele alınmadığını söylemek de –üzücü olmakla birlikte– pekâlâ mümkündür. 1950’lerin ardından kayda değer iki kırılma “onyılından” daha bahsedilebilir: 1970’ler ve 1980’ler. Biz bu dönemlere bir de 2010 sonrası Türk öyküsünü dâhil etmeyi uygun bulmaktayız çünkü bugün genç kuşak olarak adlandırılan ve 80’lerin ortası ile 90’ların sonu arasında doğmuş isimlerden oluşan bu kuşağın, şiirde yaşanan hareketliliğin de tesiriyle, yüzünü yeniden 50’ye, 70’e döndüğü, bu dönemleri yeniden okuyup yorumladığı gözlenmektedir.

Hikâye ve hikâyecilik geleneğinin köklerinin muazzam derecede sağlam olduğu Türk toplumunun, sözlü hikâye-yazılı hikâye ayrımını yapması ve hikâyeyi/öyküyü kadim türlerden biri sayması kolay olmamıştır kuşkusuz. Edebî tür olarak öyküye, kısa öyküye, küçürek öyküye ya da deneysel öyküye geç kalmış olmamız da bundandır. Bugün hâlâ İngilizce *short story* teriminin “kısa hikâye” mi, yoksa doğrudan “hikâye”nin kendisi mi olduğu konusunda bile yazı dilinde birlik sağlayamamış durumdayız. Hikâyeyi uzunluğu-kısalığı yahut kurgusal hacmiyle değerlendirme, bunu terimlerle ifade etme, hatta *short-short story*’i (kısa kısa öykü/küçürek öykü/minimal öykü vs.) Türk literatürüne nasıl kazandırmamız gerektiği konuları da aynı kafa karışıklığına teslimdir. Konunun fikir birliği sağlanan keskin bir tasnifle kapanması pek de mümkün görünmemektedir.

Tüm boşluklara rağmen, Türk hikâyecilik geleneğinin modern öykünün geçtiği duraklardan geçtiğini, öykünün diğer coğrafyalardaki serüvenini takip ettiğini söylemek mümkündür. Daha evvel Türk toplumunda hikâye geleneğinin ne denli mühim olduğundan bahsetmiştik. Doğu kültüründe hikâye toplumsal bir rol üstlenir, kolektif hafızanın bir parçasıdır. Nesilden nesle aktarım hikâyeleştirerek gerçekleşir, tahkiye üslubu Türk kültürü için vazgeçilmez unsurlardan biridir. Görülür ki halk hikâyelerinde yalnızca ahlaki öğretiler, öğütler ya da ders niteliğinde hadiseler değil, aynı zamanda toplum hafızasında yer edinen zaferler, yenilgiler, mutluluklar ve acılar

da vardır. Yani hikâye bizim için yalnızca bir edebî tür değildir, tam anlamıyla deneyimleme ve aktarma biçimidir. İlk hikâye ve roman örneklerini birlikte ele almamız gerektiğinden bahsederken adını andığımız Emin Nihat, ortak kanaate göre, hikâyenin bir edebî tür olarak edebiyatımıza girişinin ilk örneğini vermiştir. Onun ardından Ahmet Midhat Efendi'den bahsetmek gerekir. Ahmet Midhat Efendi, edebiyatımızda bugün hâlâ kullanılan birçok temayı hikâyeleştiren ilk isimlerdendir. Öyle ki onun hikâyelerinde okurun da kurguya dâhil edildiğini dahi görürüz. Anlaşılan o ki bugün modernizm ve postmodernizmle ilişkilendirilen anlatım yöntemlerinin bazılarını hikâyeyi bir edebî tür olarak algıladığımız ilk zamanlarda da rastlıyoruz. Ahmet Midhat Efendi'nin vizyoner bakışı, yalnızca okuru kurguya dâhil etmesinde değil, aynı zamanda üstkurmaca örneklerini başka şekillerde vermesinde de kendini gösterir. Fakat Ahmet Midhat Efendi'nin özellikle *Letâif-i Rivâyât* dizisinde yer alan hikâyelerinde meddah geleneğine yakın bir üslup kullandığı görülür, bu da yazarın bazı geleneksel anlatı niteliklerini –tam anlamıyla– terk edemediği anlamına gelir. Fatih Altuğ'un, Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât*'ta ortaya koyduğu dâhil etme ve dönüştürme pratiklerini Mihail Bahtin'in söylem türleri teorisiyle ilişkilendirirken, onun tavrının meddah hikâyeleri söz konusuysen de geçerli olduğu sonucuna varması dikkate değerdir:

“Bahtin’e göre, birincil söylem türleri ikincil söylem türlerine dâhil edilirken, doğrudanlıklarını kaybederler. Örneğin konuşmanın, konuşmacı ve muhatap rollerinin sürekli değiştiği, muhatapın sözlü ya da davranışsal karşılıklarının konuşmacının sözcesini belirlediği münavebeli ve sayısız potansiyele açık dinamiği, romana aktarıldığında aynı zamanda nispeten kapalı bir mekana aktarılmış olur. Fiili bir açık konuşmanın yerine hayali ve daha az açık bir roman konuşması geçer. Ahmet Midhat, kullandığı içerme ve dönüştürme teknikleri ile bu kaybı en aza indirmeye çalışır, söylem türlerini hikâyesinde dolaylandırırken sözcenin yalnızca izleğini değil, tamamını metne yedirmeye çalışan bir yaklaşım izler. Bu bakımdan Ahmet Midhat, bir konuşmanın ne hakkında olduğunu değil, konuşma sürecinin nasıl bir şey olduğunu hikâyesinde icra ve temsil etmeyi amaçlar. Bu, meddah hikâyesi söz konusu olduğunda da geçerlidir. Meddah hikâyelerinin konularına benzer konular da ele alabilir ama onun için aslolan kendi hikâyesini meddahın icrasını tamamen kapsayabilecek bir alan olarak tasarlayabilmektir. *Letaif-i Rivayat*’taki hikâyelere oluşum sıralarına dikkat ederek baktığımızda Ahmet Midhat’ın diğer söylem türlerini içerme ve dönüştürme noktasında belirli bir yönde gelişme kaydettiğini söyleyebiliriz.”³⁶

³⁶ Fatih Altuğ, “Letaif-i Rivayat’ın Hayali Cemiyeti”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt/Sayı: 47, 2012, s. 48-49.

Gelenek ile modern sınırında gezinen, modernin eşiğine bir adımlık mesafede kalan ya da çoğunlukla geleneği terk edemeyen örneklerin ardından Sami Paşazâde Sezai, *Küçük Şeyler* (1891) eseriyle –ve özellikle, öne çıkan öyküsü “Pandomima”yla– henüz eserine verdiği isimden başlayarak (!) bugün anladığımız anlamıyla modern öyküye en yakın örnekleri vereceğini müjdeler. *Küçük Şeyler*, tanımında ve mahiyetinde bir “hacim problemi” olan hikâyeyi/öyküyü, birkaç sayfaya indirerek küçültür. “Pandomima”nın yazar-anlatıcısı, bir hikâyede mekâna ne denli önem verdiğini açıkça belli eder; gerçekçi çevre tasvirlerinin yanında *konuşmayan* bir karakterin dış sesi olur (Sami Paşazâde Sezai’nin böyle bir karakter için pandomima sanatçılığı mesleğini seçmesi takdire şayandır), onun bilincini okurla paylaşarak iç dünyayı ihmal etmediğini gösterir. Mehmet Kaplan, edebiyat araştırmacıları için kaynak kitap niteliğindeki eserlerinden *Hikâye Tahlilleri*’nde, Paskal adlı sakat bir pandomimacının, seyircileri arasındaki bir genç kıza platonik aşkını anlatan “Pandomima”nın başarısını vurgularken aksayan yönlerinin de altını çizer:

“Türk edebiyatında Sami Paşazâde’den önce Namık Kemal, Şemseddin Sami, Ahmed Midhat, uzun hikâye ve romanlarıyla yolu açmaya çalışmışlardır. İlk güzel küçük hikâyeyi Sezai yazmıştır. ‘Pandomima’ hikâyesinin başlıca meziyeti, her şeyin anafikre ve unsurların birbirine sımsıkı bağlı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşu, gerçeklik duygusu ile şiir duygusunu birleştirmesidir. Yalnız yazarın üslûbu, gerçeği şiir duygusu katmak isterken yapmacığa kaçır ve hantallaşır. Sami Paşazâde Sezâi, Namık Kemal’in sanatkârâne üslûbu ile Midhat Efendi’nin günlük sohbet üslûbunun gevşekliğinden uzaklaşmaya çalışırken, kendine göre yeni bir üslûp yaratmıştır. Gerçek ile şiir arasında denge kurmak pek kolay değildir.”³⁷

Selim İleri’nin *Küçük Şeyler*’i değerlendirirken özellikle değindiği “Pandomima” ile ilgili görüşleri, Sezai’nin “öykünün ne olup ne olamayacağı” üzerine düşünmüş olduğunun altını çizer:

“*Muhayyelât*’ta İstanbul yansımaları, öykücülüğümüzde gerçeğe, gerçekçi kavrayışa ilk yaklaşımlar sayılabilir. Ahmet Mithat’ın ürünlerinde, *Müsâmeretnâme*’de,

³⁷ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, 16. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, Temmuz 2011, s. 26.

meddah öykücülüğünde de birtakım gerçekçi kavrayışlar bulabiliriz. Ancak gerçeklik özlemi henüz doğmamıştır öyküde. (...)

1892’de Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler*’iyle öyküyü andıran ustalıklı ürünler verir. Bu yapıtın ürünlerinden ‘Pandomima’, benim o güne kadar görebildiğim örneklerin hepsinden üstün. Artık doğaötesi güçler, rastlantılar ayıklanmıştır öyküden. ‘Pandomima’ yalın bir çizgide gelişir, karşılıksız kalan bir aşkı anlatır yalnızca. Uzaktan uzağa ruhsal sarsıntılara, kişilik çözümlemesine rastlarız bu öyküde.”³⁸

Firdevs Canbaz, “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler” başlıklı yazısında, Sezai’nin eserine yazdığı mukaddimedeki fikirleriyle bizzat kendisinin çeliştiğini kaydeder. *Küçük Şeyler*’deki cümleler uzundur ve Farsça tamlamalarla örülüdür. Fakat bununla birlikte, öykülerdeki insanlar sıradan insanlardır, insan ve mekân tasvirleri gerçekçidir, bazı öykülerde geriye dönüş tekniği kullanılmıştır, diyaloglar bulunur, sonlar genellikle şaşırtıcıdır.³⁹ Canbaz, şu sonuca varır:

“Sami Paşazade Sezaî, Servet-i Fünûn yazarlarına özellikle de Halit Ziya’ya örnek olmuştur. Onun başlattığı gerçekçi çizgi özellikle üslûpta Halit Ziya’da daha da olgunlaşır. Tam olarak öykü denilemeyecek iki anlatıyı (‘Bir Kitabe-i Seng-Mezar’, ‘İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır’) ve çeviri öyküyü (‘Arlezyalı’) dışarıda tutacak olursak diğer beş öyküsü ile *Küçük Şeyler* modern Türk öyküsünün ilk örneğidir. Kimi zaman öykünün içinden okuyucuya seslenen yazarın sesi duyulsa da, Sezai’yi kendinden önceki öykü yazarlarından ayıran ve onu modern Türk öyküsünün öncüsü yapan bu öyküler, Poe’nun öykü için vzgeçilmez olduğunu düşündüğü noktalarda örneğin uzunluk, tek bir etki yaratacak başarılı bir kurgu, şiirsel üslûba yakınlaşma ve özellikle modern öykü için ayırt edici bir özellik olan ayrıntıların yani ‘küçük şeyler’in yakalanıp konu edilmesi noktasında Türk öykü tarihinde bir ilk, büyük bir adımdır.”⁴⁰

Necip Tosun, Sami Paşazâde’nin hikâyelerinde okuru sarsmanın amaçlandığını söyler: “Öykülerin çarpıcı, tuhaf ve garip olması hedeflenir ve okuru ‘sarsmak’ amaçlanır. Çarpıcı olaylar, tesadüfler, mucizevi karşılaşmalar sona saklanırken, olayların düzenlenişi, dış aksiyonlar, sona göre tasarlanır.”⁴¹ Avangardist metinlerin okuru kışkırtmayı ve sarsmayı amaçladığını hesaba kattığımızda, Sezai’nin modern

³⁸ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 4.

³⁹ Firdevs Canbaz, “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 110-121.

⁴⁰ A.y., s. 120-121.

⁴¹ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2018, s. 39.

öykücülüğümüzün öncü isimlerinden biri olduğu bir kez daha kanıtlanır. Onunla birlikte, öykümüzde mitolojiyi kullanım şekli ve hem arı hem ağdalı Türkçesiyle birden çok adım atmayı mümkün kılan, denediği bu tutumundan belli olan diğer isim, Nabizâde Nâzım, gerçeğe sıkı sıkıya bağlı ve natüralist çizgiye konumlandığı metinleriyle dikkat çeker.

Öykümüzü modern öyküye yaklaştıran bu adımların ardından söz konusu yakınlığı tamamına erdiren, yani bugün geçerliğini koruyan nitelikleriyle modern öykünün ilk örneklerini veren isim, birçok araştırmacının ortak fikrine göre, Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Uşaklıgil, Türk modern Türk edebiyatının en yaratıcı, en öngörü sahibi isimlerindendir. *Hikâye* adlı eseriyle roman teorimizin kurucu adımını atmış olmasının yanında, kalabalık mekânlarda kamerayı bireye ve onun bu kalabalık içindeki yalnızlığına çevirme işini öyle ustaca yapmıştır ki, bugün hâlâ aynayı alelade bir nesne olmaktan çıkarıp bireyin benlik keşfini sağlayan bir araç olarak kullanmadaki başarısından söz edilmektedir. Mehmet Kaplan, onun “Ferhunde Kalfa” hikâyesini incelerken, bu hikâyenin âdeta küçültülmüş bir romana benzediğini söyler.⁴² Kaplan'ın bu görüşü, o dönemki hikâye-roman birlikteliğini, türlerin henüz keskin sınırlarla ayrılmadığını kanıtlar niteliktedir. Tüm bunların yanında, Ziyagil'in öykülerinde realizm ve natüralizme yönelim olduğu kadar, romantizmin de etkisini muhafaza ettiği söylenebilir. Mehmet Rauf'un metinleri ise gerçeğin daha da uzağındadır; toplumdan soyutlanmış bireylerin hikâyeleridir daha çok. Dolayısıyla, bu öykülerde bir tür “serzeniş” tonu, dram yapısı belirgindir.

Tam burada, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*'ını hatırlamakta fayda vardır. Bu eserin, “uzun öykü” niteliği taşıdığını söyler Selim İleri.⁴³

Ömer Seyfettin, Türk öyküsünde bir merhaledir. Onun öyküleri daha çok toplumsal hafızanın temalarıyla örülmüştür; ortak zaferler ve yenilgiler, hayal kırıklığı ve toplum bilinci onun öykülerinde bir arada ve vazgeçilmez şekilde yer alır. Fakat öykülerini politik tondan arındırmayı başarmıştır Ömer Seyfettin; arı dil bilinciyle, gündelik meseleleri konu etmesiyle bugünkü kısa öykü anlayışına uygun metinler

⁴² Kaplan, **a.g.e.**, s. 43.

⁴³ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 8.

kaleme almıştır. Onun tutumu, öykü türüne ayrıca ihtimam gösterdiğini kanıtlar niteliktedir. Feridun Andaç, birçok araştırmacının Türk edebiyatındaki kısa öykünün kurucusu olarak nitelendirdiği Seyfettin'in Yeni Lisan yazısıyla başlayan atılımın, Türk öykücülüğünün gelişiminde çağdaşlaşmaya dönük ilk örnekleri getirdiğini düşünür.⁴⁴

Söz konusu vatan olduğunda, Ömer Seyfettin'le birlikte Refik Halid Karay akıllara gelir; ona ün kazandıran unutulmaz eserleri *Memleket Hikâyeleri* (1919; gözden geçirilmiş baskısı 1947) ve *Gurbet Hikâyeleri*'nin (1940) içeriği henüz kitap başlıklarından bellidir. Bu isimlerin öykülerinin, klasik öykü anlayışının iktidar alanlarında gezindiklerini söylemek de mümkündür; zira zaman, mekân ve olay örgüsü öğelerine baktığımızda, onların öykülerine klasik bir anlayışın hâkim olduğunu görürüz. Selim İleri, Millî Edebiyat döneminde bu isimler dışında kalanları şu sözleriyle değerlendirir: “Ömer Seyfettin dışında, Millî Edebiyat akımının yazarları öyküyü vazgeçilmez, yazarlık yaşamının bir can damarı biçiminde görmemişlerdir. Öykü, neredeyse, romandan arta kalan zamanlarda yazılacak bir türdür...”⁴⁵

Geleneksel anlayışı, bütünüyle olmasa da belirli hususlarda kıran isimlerden biri, çağdaş Türk öyküsünün kurucuları arasında yer alan Memduh Şevket Esendal'dır; onun öyküleri bütüne değil, parçaya odaklanır, an parçalarına dayanır; sıradan, basit, gündelik zaman parçaları Esendal'ın öykülerinin zeminini oluşturur. Ömer Seyfettin'e kıyasla, Esendal'ın öyküsü *yenidir*. Esendal, öykülerinin “andalığına” uygun yalın bir dil kullanmış, içeriği ona uygun bir zarfla okura sunmuştur. İyi bir gözlemcidir, toplumun yiten değerlerini, çürüyen kurumlarını da taşımıştır öykülerine. Yazarlığının yanında siyasi kimliğiyle de öne çıkmasına rağmen yaklaşık elli sene boyunca yazmayı sürdüren Esendal, 1908'de *Tanin*'de yayımlanan ilk öyküsünden son öyküsüne değin, duru ve konuşma diline dayanan Türkçeyle yazma hususunda çağdaşı yazarlara öncülük etmiştir. Türk öyküsüne hem söyleyiş yeniliği getirmiş hem de farklı bir dünya görüşü tesis ederek ardıllarına bu perspektifi sunmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı şüphesiz öykü türünde sayısız çeşitlilik göstermiştir. Nahid Sırrı Örik, Abdülhak Şinasi Hisar gibi klasikleşmiş fakat romancı

⁴⁴ Feridun Andaç, “Öykü Derken”, *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 110.

⁴⁵ A.y., s. 11.

mı, yoksa öykücü mü olarak ele alacağımızı kestiremediğimiz isimlerin yanında Halikarnas Balıkcısı gibi çok renkli isimler de öykü türünde eser vermiştir. Ya da Ahmet Hamdi Tanpınar, içe, öze yönelmiş, ağdalı bir dille ruhsal karanlığı dışavuran, sanrılı öyküler yazmıştır. Biz, konumuz gereği, *yenilik* müjdeleyen seslere değinerek devam edelim.

Çağdaş Türk öyküsünün kurucu isimlerinden Sait Faik Abasıyanık, – tabiricaizse– “en öykücü” ismimizdir, diyebiliriz çünkü o, ısrarla ve inatla öykü yazmıştır. Toplumdaki her bir insana, her bir okura hitap etme kudretine sahiptir Sait Faik’in üslubu; bilinçli ya da bilinçsiz, eğitilmiş ya da eğitimsiz, her bir okurun kucaklayacağı, anlayacağı türdendir. Sait Faik, sıradanlığı, yalınlığı, incelikli bakışı ve evrensel boyuttaki insan sevgisini bambaşka bir seviyeye taşımıştır fakat bu, onun gözlem yeteneğini ve detaycılığını göz ardı etmek gibi bir hataya düşmemize sebep olmamalıdır. Sait Faik’in bakışı çok az sanatçıya nasip olacak türden inceliklidir. Sait Faik’in ayrıca, başta 50 Kuşağı olmak üzere, öykü yazan herkes için bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Onun insanı yücelten tavrı, Türk öyküsüne, içine istediği her fotoğrafı yerleştirebileceği bir çerçeve çizmiştir kuşkusuz. Ölümünden aylar önce yayımlanan son öykü kitabı *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954), somuttan soyuta, yer yer fantastiğe yönelen yapısıyla, öykücülüğümüzde varoluşçuluk ve sürrealizmin tesiri altında farklı bir dil anlayışını işaret etmesiyle, toplumdan ayrı düşmüş bireyin sesine odaklanmasıyla, bugün hâlâ, geleneksel öykü biçiminden uzakta yazan, kendini modern damara eklemleyen öykü yazarlarının başvuru kitabı niteliğindedir. Öykü yazarlarıyla yapılan ve günümüz süreli yayınlarında yer alan röportajlara bakıldığında, Sait Faik’in ve özellikle *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ın adını zikretmeyen isim yok denilecek kadar azdır. Yayın yılını hesaba kattığımızda, bu eserin, 50 Kuşağı’nın gerçeküstücü, bireyci ve dile yaslanan öykü anlayışında büyük tesiri olduğu da aşîkârdır.

Sait Faik’le birlikte Sabahattin Ali’yi de anmak gerekir. Bu iki isim, yazdıkları dönemde Türk öyküsünü başka bir kulvara taşımıştır. Sabahattin Ali, yüksek bir toplumsal duyarlığa sahiptir; onun öykülerinde daima düzen eleştirisi vardır. Toplumsal meselelerin içini oyar, ezilen ve dışnana bireylerin yaşamlarına eğilir, aydın çevresine duyduğu güvensizliği açıkça dile getirir. Selim İleri, “Sabahattin Ali

daha ilk yapıtı *Değirmen*'de 'Kanal' öyküsüyle tutumunu belirler: Ülkeyi, ekonomik yapısı içinde kavrama ve yansıma tutkusu. Giderek hırçınlaşan, coşan bir anlatımla tutumunu sürdürür Sabahattin Ali. Yapıtlarına dönüp baktığımızda, yazarın ülke gerçeklerini, ne pahasına olursa olsun, korkusuzca haykırdığını görürüz," der onun için.⁴⁶

Türk öyküsünde başkaldırıdan bahsetmek, şiirde olduğu kadar kolay değildir; Türk öyküsündeki yan yollar, sapmalar ya da farklı yataklar Türk şiirindeki kadar belirgin değildir fakat öykümüzün en asi, en aykırı kuşağı olarak anılan 50 Kuşağı'ndan evvel bir ismin daha başkaldırıya yaklaştığını söylemek, zannediyoruz ki yanlış olmaz. O isim, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar soyutlayıcı, psikolojiyi önemseyen, zaman ve mekân algısını derinleştiren, imgeyi ve çağrışımı öne çıkaran anlatımıyla Türk öyküsünün estetiğine başka bir perspektif kazandırmıştır. Tanpınar edebiyatında anahtar kelime görevi üstlenen *rüya*, onun öykülerinde bu perspektifi en iyi anlatan kavramdır şüphesiz. Hatta rüyanın, zamanın yahut müziğin, onun edebiyatında birer *leitmotiv*'e dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bununla birlikte, onun hikâyelerinde, romanlarında, hatta günlüklerinde kişilerin tamamlanmamış şeyleri tamamlananlara göre daha kolaylıkla hatırladığını ifade eden psikolojik bir kavram olan Zeigarnik Etkisi'nin incelemeye değer bir odak olduğu da söylenebilir; Tanpınar'ın metinleri, okura yüklenen boşlukları tamamlama görevine oldukça açık, müphemliğin baskın bir öge olarak konumlandığı metinlerdir.

"Bazen bir sanat eseri, söylediğinden ziyade söylemediği ile şayan-ı dikkattir. Servet-i Fünun romanını asıl boşlukları yapar."⁴⁷

Tanpınar'ın başkaldırısının biçimsel düzlemde değil, içeriksel düzlemde gerçekleştiğini eklemekte fayda vardır. M. Orhan Okay, Tanpınar için hikâye tekniğinin büyük bir mesele olmadığını söyler:

⁴⁶ A.y., s. 16.

⁴⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hep Aynı Boşluk**, Haz. Erol Gökşen, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 471.

“Tanpınar için hikâye tekniğinin o kadar büyük bir problem olmadığı yahut hiç değilse her zaman için bir problem olmadığı görülüyor. Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de kuralcı bir tekniğe bağlı değil. Bununla beraber onda, her şiirin kendi formunu araması gibi her hikâyenin gerektirdiği, kendiliğinden oluşan farklı teknikler bahis konusudur. Bir defa hikâye türünün kendi döneminde yaygın olduğu hacim, yani küçük hikâye kalıbı Tanpınar’ın hikâyelerine uygun değildir.”⁴⁸

Ve *humorla*, ironiyle *başkaldıran*, bir deney kuşağı: 50 Kuşağı. Jale Özata Dirlikyapan’ın da belirttiği gibi, 1950 Kuşağı, “daha önce denenmemiş bazı teknikleri” denemiştir.⁴⁹ Türk edebiyatının modernist öykü yazarları Vüs’at O. Bener, Ferit Edgü, Demir Özlü, Onat Kutlar, Bilge Karasu, Özcan Ergüder, Adnan Özyalçın, Orhan Duru, Erdal Öz, Feyyaz Kayacan, Nezihe Meriç ve Leylâ Erbil şiirde İkinci Yeni’nin yaptığını öyküde gerçekleştirmiş; imgeyi, simgeyi, soyutlamayı, bireyi, metaforu, biçimi öne çıkarmıştır. Bazı araştırmacılar Haldun Taner, Tahsin Yücel, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Demirtaş Ceyhun, Muzaffer Buyrukçu, Tarık Dursun K. gibi isimleri de bu kuşak öykücüler arasında sayarlar. Tarihsel açıdan bu elbette doğrudur fakat aynı gayede buluşma noktasında bu isimlerin edebiyatı ilk elden saydığımız isimlerden farklı bir çizgide ilerlemiştir.

Ömer Lekesiz ise Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü’nü 6 döneme ayırır; 4. dönemde yan yana ele aldığı isimler şunlardır: Feyyaz Kayacan, Yusuf Atılgan, Sezai Karakoç, Demir Özlü, Orhan Duru, Onat Kutlar, Ferit Edgü, Erdal Öz, Adnan Özyalçın, Sevgi Soysal, Kâmuran Şipal, Afet Ilgaz, Sevim Burak, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Mübeccel İzmirli, Rasim Özdenören ve Bekir Yıldız.⁵⁰

Metinlerinde biçimsel denemelere de rastladığımız Nezihe Meriç, Feridun Andaç’ın 1996 yılında sorduğu soruyu (*Sonra, 1950 Kuşağı’nın oluştuğu dönemde yer aldınız. O günkü yazın ortamından, sizi öyküde karar kıldıran yanlardan söz eder misiniz?*) şöyle yanıtlar:

⁴⁸ M. Orhan Okay, “Tanpınar’ın Hikâyeleri Üzerine Notlar”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 458-459.

⁴⁹ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2017, s. 63.

⁵⁰ Ömer Lekesiz, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 29.

“Bilirsiniz 50’li yıllardan öykünün altın yılları diye söz edilir. Ben zaten yeni başlamıştım. Coşkulu bir çocukluk dönemim vardı: Doğu Anadolu’yu, Orta Anadolu’yu, oraların doğasını, insanını, kültürünü içeren bir birikim. Öyküyle başlamıştım, onunla sürdürüyordum. Nedeni bu olabilir. Pek karar kılmış da sayılmam. Biliyorsunuz roman ve oyun geldi arkasından.”⁵¹

50 Kuşağı’nın öyküsünü “coşkulu zaman öykücülüğü” olarak tanımlar Meriç. Bu dönemde “çağdaş, modern öyküye geçildiğini” söyler.⁵²

Varoluşçuluk ve gerçeküstücülük, 50 Kuşağı öykülerini ayakta tutan kolonlardır. Joyce, Beckett, Kafka, Faulkner, Camus gibi isimlerin öykü çizgisinde yürüyen 50 Kuşağı’nda *başkaldırı* toplumsal boyuttadır çünkü onlar yüzlerini toplumdan bireye dönerler fakat özgürlüğü hem bireysel hem toplumsal bağlamda ele alırlar. Onların öykücülüğü yenilikçidir; 50 Kuşağı yazarlarının birçoğu, klasik tarzda kaleme alınan dönem öyküsünün iktidar alanlarından, birey-toplum çatışmasından doğan bunalımı aktarmada yetersiz kaldığı için uzaklaşmıştır. İçerikte Anadolu’yu, köyü, sosyal meseleleri tek başlarına, bağlamsız ve yalnızca yücelten anlayışla ele almayı geride bırakmış, bireyin buhranına ve isyanına odaklanmış, edebî iktidar olarak adlandırdığımız geleneksel yapıya –geleneksel içerik unsurlarının yanında– bu anlamda da *başkaldırmıştır*. Öykülerini, Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ünün, Oktay Akbal’ın deneme-öyküye yaklaşan metinlerinin, Orhan Kemal-Fakir Baykurt-Yaşar Kemal çizgisinin temsil ettiği öykü anlayışının, Haldun Taner ve Sait Faik’in yayımlanan öykülerinin ve elbette diğer bir yanda filizlenip büyüyen köy romanlarının gölgesinde, farklı bir aydınlığa işaret ederek yazmışlardır. Çağın deney odaklı edebiyatı esas alındığında, geri planda görünen temaları işleyen yazarlar da vardır elbette. Örneğin Adnan Özyalçiner’in öykülerinde toplumsal ve sosyal meseleler, bireyin toplum içindeki konumu ve çağın yarattığı çelişkiler ön plandadır; gerçekçi bir tutum sergileyen Özyalçiner, gerçeği boyutlandırmak, farklı katmanlarda çeşitlendirmek için imge dünyasına başvursa da, diğer isimler kadar biçimci bir tavır sergilememiştir; kendi deyişiyle, “varoluşçuluğun toplumsal uçlarını kurcalayarak”⁵³

⁵¹ “Nezihe Meriç ile Düünden Bugüne”, Konuşan: Feridun Andaç, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 19.

⁵² **A.y.**, s. 24.

⁵³ Edebiyattan Sayfalar, 20. Bölüm, Son erişim tarihi: 26.11.2024.

Çevrimiçi Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=1MuOo8yzUv8>

yazmıştır. Erdal Öz'ün 1970 sonrası öyküleri de bu bağlamda dikkate değerdir; bu dönemde daha açık, daha yalın bir üslupla yazmıştır Öz, öykülerinde devrimci mücadeleyi katman katman işlemiştir.

Özyalçiner, “Gerçeği; daha gerçek, daha derinlemesine, daha boyutlu bir gerçeği aradı 1950 Kuşağı ve buldu,” der. Kendi öykülerinde özellikle insanın eşya, zaman ve toplumla ilişkisine odaklanan ve bu ilişkilerdeki çelişkileri yazan Özyalçiner, gerçeküstücülüğün Türk edebiyatında ve 50 Kuşağı’nda nasıl anlaşılması gerektiğinden de –bir anlamda yanlış anlaşıldığından– bahseder. Gerçeküstücülük/sürrealizm, gerçek ötesi bir alanı değil, gerçeği daha gerçek kılmayı işaret etmektedir, üst-gerçekçiliktir. 1980 sonrası edebiyatımızın kendi iç söylemlerine döndüğünü, metinlerde “insani” durumların azaldığını, edebiyatın sorunsallardan uzaklaştığını düşünen Özyalçiner, kendi kuşağının liseler arası edebiyat matinerlerinin etkisiyle şekillendiğini; 27 Mayıs’ın kültürel özgürlüğe, açılıma izin veren, bu anlamda sanatsal faaliyetlere başarı getiren bir yönetim olduğunu söyler. Bu dönemde Türk öykücülüğünde yaşanan değişim, varoluşçu akımdan toplumcu akıma doğru gerçekleşir. 50 Kuşağı yazarları kendilerine has anlatım tarzlarını bozmadan ama toplumcu görüşe de yönelerek yazarlar. 1971 Muhtırası sonrası *a dergisi*’nin yeniden söz söylemesi için kurulan *yeni a* ise, baskıcı düzeni hedef alan bir tür “kültürel karşı koyma” yayın organıdır.⁵⁴

50 Kuşağı öykücülerinin metinlerinde, özellikle ilk dönem eserlerinde gördüğümüz tematik birliğin ve biçim deneylerinin altyapısını Jale Özata Dirlikyapan şu cümlelerle açıklar:

“Henüz 20’li yaşlarının ikinci yarısını sürmekte olan bu öykücülerin önemli bir dertleri var. Bu dertlerini birbirleriyle paylaşma, birbirlerine anlatma arzusu duyuyorlar. Kentleşmenin hız kazandığı dönemin içine düşmüş bir kuşaktan söz ediyoruz. Batıdaki sanatsal gelişmeleri mümkün olduğunca izliyorlar, Batılı modernist yazarları okumaya çalışıyorlar. Hem okuduklarının hem de toplumdaki değişimin, dönüşümün etkisiyle, zihinleri toplum-birey çatışmasına ve edebiyatın işlevine dair sorularla dolu. Hâlihazırdaki edebiyat yapma biçimleri, dertlerini anlatmalarını mümkün kılmıyor. Bu farkındalıkla, bu yetersizlik hissiyle yol alıyorlar. Birbirleriyle konuştukları, yazılarında dile getirdikleri mesele çoğu zaman bu. Varolan kalıplar, cümle kurma biçimleri, hikâye

⁵⁴ Edebiyattan Sayfalar, 20. Bölüm, Son erişim tarihi: 26.11.2024.

Çevrimiçi Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=1MuOo8yzUv8>

örüntüleri, ortaklaşa hissettikleri bu değişimi ve boğuntu hissini aktarmakta yetersiz kalıyor. Temel soruları şu: Nasıl anlatacağız, nasıl daha derinlemesine gerçekçi olacağız? İlk kitaplarında pek çok anlatım/tema ortaklığından söz etmek mümkün olsa da, her yazarın satır aralarına kendi kokusunu bıraktığı, kendine has özel işaretler koyduğu anlaşılıyor. 1960 sonrasında, olgunluk dönemlerinde çok daha derinlemesine işleyecekleri, kendi damgalarına dönüştürecekleri işaretler...”⁵⁵

Ayrıca, bizim de üzerinde durduğumuz, Sait Faik’in gerçekçilik anlayışının 50 Kuşağı üzerindeki tesirini de es geçmez:

“Özellikle Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabı bu kuşağın hikâyecilerinin çoğu için başucu kitabı hâline gelmiştir. Sait Faik hikâyeciliğinde de bir dönüm noktası olan bu kitap, düşsellik ile gerçekliği harmanladığı, fantastik öğeleri ön plana çıkardığı ve önceki öykülerin gerçekçilik anlayışından farklı bir anlayışı sergilediği için, 1950 kuşağının yenilikçi yöneliminin yol açıcısı konumundadır.”⁵⁶

Alemdağ’da Var Bir Yılan’ın kendi kuşağı üzerindeki tesirini Orhan Duru da açıkça belirtir:

“Sait Faik’i bizim kuşaktan sayıyorum. En çok Sait Faik’in etkisi altında kalmıştık öykü yazarları olarak. Özellikle *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabı etkilemişti bizi sayıyorum. *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da özlediğimiz yazınsal bir değişim ve atılım gerçekleştirmişti Sait Faik. Sıkıntımız yalnızca toplumsal yaşamımızdaki bunalımdan değil, yazınsal tekdüzelikten de kaynaklanıyordu. Yazınımızda geçmişin ağır yükünden, durmadan yinelenen kalıplardan kurtulmalıydık. Sait Faik dışında başka yazarlardan da etkilendik, bunlar içinde Oktay Akbal’ı da sayabilirim. Batı’dan esintiler, özellikle Paris kaynaklı esintiler düşün biçimimizde etkili oldu. Sartre ve Camus’nün İkinci Dünya Savaşı sonrası estirdiği “Varoluşçuluk” havasını ilk bizler soluduk derinden. Demir Özlü’nün 1958 yılında yayınladığı ilk öykü kitabının *Bunaltı* adını taşıması boşuna değildir. Ferit Edgü’nün ilk yapıtlarının *Kaçkınlar* ve *Bozgun* adını taşıması da öyle.”⁵⁷

⁵⁵ “50 Kuşağı öyküde içsellik keşfidir”, BirGün Kitap, 01.11.2019. Son erişim tarihi: 26.11.2024.

Çevrimiçi Kaynak: <https://www.birgun.net/makale/50-kusagi-oykude-icselligin-kesfidir-274803>

⁵⁶ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2017, s. 13-14.

⁵⁷ Orhan Duru, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 146-147.

Duru, kuşağın öykü anlayışında etkili olan diğer kaynaklara ve özellikle edebiyat dergilerine de değinir. “Bambaşka bir öykü anlayışı” ve “yeni bir söylem” ifadeleri ayrıca dikkate değerdir:

“Kısacası bambaşka bir öykü anlayışı ve yeni bir söylem. İlk öykü kitabım *Bırakılmış Biri* de aynı ortamda yayımlandı, üstelik Türkçenin kalıplaşmış yapısını kırma uğraşı içinde. Bunu yaparken Türkçenin eski örneklerinden, örneğin Mercimek Ahmet’in ‘Kabusnâme’sinden ve devrik cümleden yararlanıyordum ve kara mizah ağır basıyordu öykülerimde.

“Varoluşçuluk” dışında, geçen yüzyıl Rus yazarları, özellikle Dostoyevski’nin etkili olduğunu, daha sonraları buna Franz Kafka’nın eklendiğini söyleyebiliriz.

Dergiler vardı bu bağlamda, toplasıp yapıtlarımızı yayınladığımız.”⁵⁸

Demir Özlü, kendi kuşağının, Sartre’ın adıyla dahi Sait Faik’in Beyoğlu üzerine yazdığı bir röportajda tanıştığını söyler.⁵⁹ Ferit Edgü, “Dostoyevski’nin, ‘Hepimiz Gogol’ün *Palto*’sundan geliyoruz’ dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da, Sait Faik’ten geliyoruz,” der.⁶⁰

A dergisi etrafında Adnan Özyalçiner, Onat Kutlar ve Erdal Öz’ü dönemin seçkin yazarları olarak görür; bu isimlere “başka köklerden gelseler de” Leylâ Erbil’i, Feyyaz Kayacan’ı, Tahsin Yücel’i, Bilge Karasu’yu, Vüs’at O. Bener’i ve Sevim Burak’ı dâhil eder Orhan Duru. Kendilerini dönem ozanlarından ayrı tutmadıklarını da ekler.⁶¹ Asım Bezirci, 1954 itibarıyla Türk edebiyatında *yeni* ve *farklı* bir şiirin yazıldığını kaydeder.⁶² Duru’nun kastettiği dönem ozanları, İkinci Yeni şairleridir. Kuşak öykücülerini ile şairleri arasındaki yakınlığı şöyle anlatır Duru:

“Toplumsal gerçekçi ürünler vermek için ille de köy konuları ya da işçi ve proleter öyküleri yazmak gereği kanısında değildik. Kısacası söylev ve slogan yazınından uzak durmalıydık. Düşüncelerimizi ve inançlarımızı başka ve değişik

⁵⁸ A.y., s. 147.

⁵⁹ Aktaran: Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 3. Basım, Metis Yayınları, Mayıs 2017, s. 65.

⁶⁰ Aktaran: Jale Özata Dirlikyapan, a.e., s. 65.

⁶¹ Orhan Duru, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 147-148.

⁶² Asım Bezirci, “İkinci Yeni’nin Özellikleri”, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, 1996, ss. 9-41.

yollardan anlatmalıydık. O dönemde bu çeşit düşüncenin bir başka türüsü ‘İkinci Yeni’ akımını getirdi şiirde. Bu nedenle bizim öykücülüğümüzle ‘İkinci Yeni’ arasında derin ve güçlü bir bağ vardır.”⁶³

Jale Sencak ise, dönemde genç öykücülerin dergilerde görünür olmasına, dergilerce desteklenmesine özellikle vurgu yapar.⁶⁴ Dönem sanatçıları, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Yeni Ufuklar*, *Kaynak*, *Pazar Postası*, *Yenilik*, *Mavi* ve *A* dergileri çevresinde seslerini duyurmuşlardır. Dergi ve diğer yayın organlarının yanında, dönemin şair ve yazarlarını bir araya getirmek için düzenlenen edebiyat matinelelerinin de bu kuşağın öykülerinin serpilmesinde payı olduğu söylenebilir.

“Bizim yapmak istediğimiz, (...) yüzdeyde kalan gerçekçiliği aşmak, edebiyatı edebiyat olarak yapmaktı,” der Ferit Edgü.⁶⁵ 50 Kuşağı’nın en büyük özelliklerinden biri, temsilcilerinin her birinin bilinçli okur olmasıdır; bu isimler sıkı bir okuma deneyiminin ardından biriktirdiklerini, heybelerine doldurduklarını kendi edebiyatlarına uygulamak isterler, hem şahsi hem ortak problemleri geleneksel kalıpların dışına çıkarak, nasıl daha iyi anlatabileceklerini aramaya koyulurlar. Onların hedefi var olan gerçekçiliği aşmak, gerçeği yeni yollarla anlatmaktır. Mensubu oldukları kuşağın içinde her biri ayrı bir ses, ayrı bir renktir. Bundandır ki Doğan Hızlan, 50 Kuşağı’nı, “solistlerden oluşan bir koro” ifadesiyle tanımlar.⁶⁶ Edebiyatlarındaki Varoluşçuluk ve Batı felsefesi etkisinin yanında bu “sıkı okurluk” sebebiyle zaman zaman taklitçilikle itham edilmiştir 50 Kuşağı; Orhan Duru, gözlemler ve deneyler yaptıklarını, Batı’yı elbette izlediklerini, gerekirse taklitçilikten çekinmeyeceklerini söyler.⁶⁷ Ayrıca, solistlerden oluşan bir koro olma durumlarını da kendince açıklar: “Bu yazarların ‘ortaklaşa’ tutumları belki de sadece eski yazarlara karşı oluşlarıydı.”⁶⁸

⁶³ “Orhan Duru ile Dünden Bugüne”, Konuşan: Feridun Andaç, **Adam Öykü**, S: 31, Kasım-Aralık 2000, s. 60.

⁶⁴ Jale Sencak, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 149.

⁶⁵ Ferit Edgü, “Soruşturma”, **Yeni Ufuklar**, S: 177, Şubat 1967, s. 55.

⁶⁶ Doğan Hızlan, “Solistlerden oluşan bir koro: 1950 Kuşağı”, **Kitap-lık**, S: 131 (50 Kuşağı 50 Yaşında – Kapak Yazısı), Ekim 2009.

⁶⁷ Orhan Duru, “Saldırı”, **Yeni Ufuklar**, S: 113, Ekim 1961, ss. 14-16.

⁶⁸ Orhan Duru, “Tutanak”, **Pazar Postası**, S: 27, 1 Temmuz 1956, s. 6.

Sanatçı nasıl başkaldırır? Başkaldırının en etkili silahlarından biri ironidir şüphesiz; çünkü ironi karşı koyulan şeyin içini oyar, değeriyle oynar. 50 Kuşağı'nın yeniyle olan ilişkisinin kendini gösterdiği asıl alan da yöntemdir; ironik anlatım ve mizahi üsluptur. Bunlara soyutlamayı, gerçeküstücü tutumu da pekâlâ ekleyebiliriz. 50 Kuşağı'nın anlaşılması zor metinler kaleme aldığı söylenir, işte bu söylemin beslendiği kaynak muhakkak bahsi geçen yöntemlerden doğmuştur.

Dönem yazarlarından Orhan Duru'nun kaleminde ironi, gerçeküstücü tavrıla birlikte âdeta kara mizaha dönüşür. Aynı zamanda bilimkurgu denemelerine de girişen Duru'yla birlikte Leylâ Erbil'in de kara mizahı, özellikle kadının bakış açısından kaleme aldığı öykülerinde temel yöntemlerden biri olarak, “yerginin destekçisi” niteliğinde kullandığını söyleyebiliriz. Bilge Karasu'nun masal niteliği taşıyan öyküleri yahut Feyyaz Kayacan'ın “Hiçoğlu'nun Serüvenleri”, “Şişedeki Adam”, “Cehennemde Bir Yusuf”, “Gibiciler”, “Ölüm ve Serçe”, “Sen Olsaydın Ne Yapardın?” başlıklı öyküleri de ironik anlatım ve mizaha başvuru örneklerdendir. Orhan Duru, kara mizahı bir tür “direnc” olarak tanımlar:

“Kara mizah ve bilim-kurguya gelince şunu söyleyeyim. Yazının çeşitlenmesini istiyordum. Bu da çabamın bir parçası idi. Öykülerimde yaşadığım günleri anlatırken çelişkiler hep ön planda yer aldı. Öykülerimin genelinde yer alan alaycı anlatım bu çelişkilere dayanıyordu. Çünkü mizah bir çeşit dirençtir. İçinde yaşadığımız duruma bir çeşit tepki ve kendini rahatlatma. Yoksa kasvetten ölürüz. Gördüğümüz çelişkiler ve yaşadığımız anlamsızlıklar kara mizahı getiriyor birlikte. Benim alaycılığım biraz da çağrışımlara dayanan üslubumdan kaynaklanır.”⁶⁹

“Sanat denen tılsımlı armağanın en iyi kanıtlandığı an, böyle kendi kendisiyle dalga geçtiği zamandır,” der Gasset.⁷⁰ 50 Kuşağı ortaya koydukları bunalım edebiyatını (ki Demir Özlü'nün *Bunaltı*'sı bu hususta iyi bir dönüştürüm örneğidir) mizahla süslemiş, anlamı gitgide karartmaları ve alaycı tonları sebebiyle zaman zaman eleştirilmiştir. Onların metinlerinde, Gasset'nin bahsettiği “sanatın kendi kendisiyle dalga geçmesi” durumuna varan örnekler izlenir. Sebebi düşünülecek olursa, 50

⁶⁹ Orhan Duru, *Öykü Yazmanın Sırları*, 1. Baskı, İstanbul, KaraKutu Yayınları, 2008, s. 70.

⁷⁰ José Ortega y Gasset, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, 3. Basım, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2017, s. 51.

Kuşağı'nın yazdığı dönemde, takip ettikleri yabancı dildeki eserlerin etkisinden söz edilebilir. Varoluşçuluk felsefesinin ürünleri, dönem yazarları tarafından ilgiyle takip edilmiştir; onların metinlerinde bu takibin izleri rahatlıkla bulunabilir. Bireyin sıkışmışlığı, bunalmışlığı, karamsarlığının yanı sıra, edebiyatlarına sızan *başkaldırı* anlayışı da aynı kaynakta aranmalıdır. Orhan Duru'nun Sait Faik'le ilgili cümlelerini alıntıladığımız söyleminde bahsettiği Varoluşçuluk etkisiyle (ve bu etkinin kitap adlarına dahi yansımalarıyla) ilişkili bir karikatür, Oğuz Aral tarafından çizilmiş, bu karikatüre “Bunalım Kuşağı” denmiştir. *Dost* dergisinde çıkan karikatürde, başlarını duvara toslamış insanlar yer alır; karikatüre Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* başlıklı çalışmasından erişilebilir.⁷¹ Ayrıca, aynı çalışmada değinildiği gibi, 50 Kuşağı umutsuzluk ve karamsarlık odağında eleştirilmiştir de. Kemal Bilbaşar'ın “Gününün Gün Emeğe Yergi” başlıklı yazısı, bu eleştirel yaklaşımın örneklerindendir.⁷²

Jale Özata Dirlikyapan'ın, Vüs'at O. Bener'in metinlerini incelediği satırlardaki bir tespiti dikkate değerdir. Özata, bunalım ve sıkıntı izleklerinin, Bener'in 50'lilerin başındaki metinlerinde zaten mevcut olduğunu, dolayısıyla sonraki metinlerinde bir etkilenmeden ziyade “pekiştirme”den söz etmenin daha uygun düşeceğini söyler.⁷³

Orhan Duru, kendi kuşağının *alaycılığından* söz ederken, bu tutumun bir karşı duruşun, bir başkaldırının aracı olduğundan da söz eder:

“Hepimiz barut gibiydik ve sert alaycıydık o yıllarda, hem kendimize hem başkalarına karşı. Alışılmış yazın biçimlerine, yerleşmiş kalıplara, toplum düzenine, o yıllardaki yurt dönemine ve ellerinde erki tutanlara karşı çıkıyorduk genellikle. Ağır bir baskı altında olduğumuz kuşkusuzdu ve hoşnut değildik gidişten, birbirimizi de eleştiriyorduk kıyasıyla. Bu eğilimlerimizi yazılarımızda, öykülerimizde, şiirlerimizde yansıtmaya çalışıyorduk.”⁷⁴

⁷¹ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2017, s. 56.

⁷² A.e., s. 57.

⁷³ A.e., s. 87.

⁷⁴ Orhan Duru, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), *Adam Öykü*, S: 2, Ocak-Şubat 1996, s. 146.

Adnan Özyalçiner'in, Nezihe Meriç'in, Özcan Ergüder'in, Onat Kutlar'ın ve Erdal Öz'ün öykülerindeki biçimci ve deneysel tavır, kuşağın diğer yazarlarına nazaran minimal boyuttadır. Yine de Onat Kutlar'ın *İshak*'ının, türlerarası alanda dolaşmasıyla, deneysel bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür. Selim İleri, bu kitaptaki metinleri “masal-şiiir”e benzetir.⁷⁵ Erdal Öz'ün *Kanayan*'ında ise, Orhan Duru'nun “Ernesto” başlıklı öyküsünden alınarak yerleştirilmiş ve bold vurguyla verilmiş sözler yer alır.⁷⁶

Yalnızca öyküleriyle değil, kendi kuşağının öykü anlayışını anlatma hususunda öne çıkan Orhan Duru için, Semih Gümüş şunları öyler:

“Orhan Duru (1933) ilk öykü kitabı *Bırakılmış Biri* (1959) ile geniş bir yankı yarattı. Toplumsal işlevi önde tutan başlangıç yıllarından sonra yeni bir anlatım biçimine yöneldi ve kara mizahtan, gerçeküstünden yararlandığı değişik öyküleriyle kendine özgü bir öykü dünyası yarattı. Devrik tümcelerden yararlanan etkili, incelikli bir dil kurdu. Öykücülüğümüzün girmedığı dünyalara girdi, olağandışını yazınsallaştırdı ve bu özellikleriyle başkalarına benzemez bir öykü dünyası yarattı. Son dönemde gerçeküstünden bilimkurguya doğru bir geçiş yaptığı da görülüyor.”⁷⁷

50 Kuşağı'nın biçimde yeninin peşinde yazarlarını düşündüğümüzde ilk elden aklımıza gelecek isimlerden bir diğeri, “Öykümüzün Şen Kirpisi”⁷⁸ Feyyaz Kayacan'dır kuşkusuz. Gerçi kendisi, bu kuşağa eklememesinin pek de doğru olmadığı üzerinde durur. 1919 doğumlu olduğundan, 50 Kuşağı yazarlarından yaşça büyüktür; kendisinin bu kuşağa bağlanma sebebini 1950 yılında yazmaya başlaması olarak gösterir.⁷⁹ Toplumsal gerçekliğin farklı formlarda ve gerçeklik evrenlerinde işlendiği ve bu anlamda gerçeküstücülüğün hâkim olduğu sanat çevresinde, ilk edebî ürünlerini gerçeküstücü şiirler yazarak veren Kayacan, türlü suçlamalara maruz kalmış yazarlardandır. Kayacan'ın bilinçaltına odaklanan bakışı, özellikle dış gerçeklikten

⁷⁵ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 24.

⁷⁶ Erdal Öz, **Kanayan**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1976, ss. 28-36.

⁷⁷ Semih Gümüş, “Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi”. Çevrimiçi Kaynak: <https://oggitto.com/icerikler/oykuculugumuzun-kisa-tarihi/561> Son erişim tarihi: 21.05.2025.

⁷⁸ Selçuk Çınar, “Öykümüzün Şen Kirpisi: Feyyaz Kayacan”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 496-505.

⁷⁹ **A.y.**, s. 499.

rüyaya, rüyadan ise dış gerçekliğe bakışı tepki çekmiştir; çekmiştir çünkü bu bakışlar, edebiyatta geleneksel iktidarları yıkmayı ya da dönüştürmeyi gerektirmiştir. Kayacan öykücülüğünde bu iktidarlar arasında öne çıkan, dildir. Metinlerinde dili zorladığı aşikâr olan yazar, “Kulunuz kurabiyeniz olayım”⁸⁰ tarzındaki bilindik söylemleriyle dildeki türlü kalıpları bozar. Bu da, yazarın okuduğu, takip ettiği edebiyatı ve öykündüğü yazarları düşündüğümüzde, oldukça doğaldır:

“Avrupalı yazarlar arasında beni en çok etkileyen [*sic*] James Joyce ile Dylan Thomas oldu. Faulkner’den da yararlandım. Sonra *Sığınak Hikâyeleri*’ni, belirli insanlar çevresinde döndürmeği, Sherwood Anderson’un *Wisnesburg Ohio* adındaki öykü kitabından öğrendim. Avrupalarda uzun zaman yaşamış bir Türk yazarının yabancı romancılar, ozanlar ve öykücülerden yararlanması, onlardan öğrendiklerini kendi yapıtlarında yansıtmaya çalışması doğal. Bir yerinde ödevi de.”⁸¹

Kayacan’ın edebiyata şiir yazarak adım atması, şiir ve öykü arasında bir köprü kurmasını da sağlamıştır. *Sığınak Hikâyeleri*’nin ikinci baskısında Tuğrul Tanyol’un kaleminden çıkan bir önsöz yer alır, bu önsözde Tanyol’un şiir-öykü arasında yaşanan etkileşim için söyledikleri dikkate değerdir:

“*Sığınak Hikâyeleri*’nin yayımlandığı dönem, Türk edebiyatı için çok ilginç bir dönemdir. Bu yıllar dilin, edebiyat yapıtı içinde konuya oranla ağırlık kazandığı bir dönemdir. (...) Bu dönemin hemen başında Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’la başlayan son dönem öykücülüğü ve Feyyaz Kayacan’ın *Şişedeki Adam* ve *Sığınak Hikâyeleri* yer alır. Türk edebiyatının şiiri etkilediği tek dönemdir belki bu.”⁸²

Kayacan’ın şiirsel tonu ve dilsel düzlemdeki başkaldırısı uzun süre devam eder. Onun öykü dilinde dikkat çeken bir diğer nitelik ise, öz Türkçe sözcüklerin kullanımıdır. Yazdığı dönemde geçerliğini yitirmiş sözcükleri kullanması, yurt dışında yaşamasına, edebiyat ortamına fiziken uzaklığına bağlanmıştır; fakat tam da aynı sebeplere rağmen Kayacan’ın Türk literatüründe kalıcı bir yer edinmesinin de dikkate

⁸⁰ Feyyaz Kayacan, “Hiçoğlu’nun Serüvenleri”, *Yenilik*, S: 39, Mart 1956, s. 299.

⁸¹ Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s. 168.

⁸² Aktaran: Selçuk Çınar, “Öykümüzün Şen Kirpisi: Feyyaz Kayacan”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 500.

değer bir durum olduğu söylenebilir. Gerçi zamanında “Kayacan bir Türk yazarı değil, Türkçe yazan bir İngiliz öykücüsüdür,” denmiştir Kayacan hakkında.⁸³ Bu noktada, Selim İleri’nin Kayacan’la ilgili düşüncelerini de –başka bir odakta yabancılanmasını da göstermek için– alıntılar yapmak isteriz: “Feyyaz Kayacan giderek soyutlaşan, dahası anlamsızlaşan diliyle bir dizi öykü yazmış. Yabancıladığımı söyleyeceğim bu öyküleri.”⁸⁴

Biçimde yenilikçi yolu takip eden öykücülerden bir diğeri, Ferit Edgü’dür. Edgü’nün öykü evreninde baskı/otorite/iktidar/düzen/toplum ve insan gerilimi ön plandadır; ezilen, yenilen, bunalan insanı anlatır Edgü. Adaleti sorgular, hesaplaşmak için mahkemeler kurar. Bu temaların çevresinde dönen küçürek öyküler de yazmıştır – ama arı dile yaklaşma arzusuyla, seçerek ve ayıklayarak. Çok okunan “Yılan” öyküsü bu tavrının en iyi örneklerindendir. Bu üç cümlelik küçürek öyküde dahi hem fiziksel hem duygusal tezatlık yaratmıştır Edgü. Önce güzel, güneşli başlayan atmosferi ölümle bozmuştur; sonra babanın ölümü, hemen ardından gelen cümledeki iktidara kavuşma müjdesiyle bozulmuştur. Arada, kurgusal bağlamda, bir duygudan diğerine geçilemeyecek kadar kısa bir zaman vardır, bu da ölümün getirdiği duygunun hiç yaşanmadığını hissettirir. Diğer yandan, zayıf birinin, güce ancak başka birinin ölümüyle kavuşabildiğini de düşündürür. Anlatıcı ya da kahraman, isimlidir. Hakkında bildiklerimiz, babasının ölümü ve kabilenin başına geçmesiyle sınırlıdır. “Yılan”, tam anlamıyla, olayın değil, biçimsel kaygının ön planda olduğu, içeriğin araç hâline geldiği ve anlatımın anlatım tekniklerine yaslandığı küçürek öykünün çizgisindedir. Bu tip öykülerde, boşluğun okur tarafından doldurulması istenir; ayrıca anlatıcı, her zaman okurdan fazlasını bilmektedir.

Edgü’nün minimalist tavrını yorumlamak için onun resim sanatıyla ilişkisine muhakkak bakmak gerekir. İki sanat dalı arasında bağ kurmuş isimlerdendir Edgü. Onun edebî esere bakışında ve yazım tasarrufunda resimden aldıklarının tesiri büyüktür. Gürsel Aytaç der ki:

⁸³ Kayacan’ın kendisi aktarıyor. “Soruşturma”, **Yeni Ufuklar**, S: 176, Ocak 1967, s. 51.

⁸⁴ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 24.

“Parça’da ‘bütün’ü görmek, ‘ben’in içindeki ve dışındaki ‘ben’, ‘gece ile hesaplaşmak için’ ‘gündüzü seç(mek)’ , dış dünyayı resmederken o dünyanın varlıkları gibi olmak, ‘görsel olmayan bir şeyi’ resmetmek ve somuttan soyuta geçmek! Bütün bunlar Ferit Edgü’nün resme bakışında olduğu gibi kendi öykücülüğünde de gerçekleştirdiği bir anlayıştır. Sanatlararası gidip gelişler, sanatların birliği ise romantizmin kapsamına girer.”⁸⁵

Edgü ise “minimalizm” kavramıyla ilişkisini şu cümleleriyle açıklar:

“Öykü için ‘minimal’ sözcüğünü, ilk kez *Binbir Hece* (1991) başlıklı kitabımda kullanmışım. Daha sonra, *Doğu Öyküleri*’nin ikinci bölümünde on yedi minimal öyküye yer verdim. O günden bu yana, görsel sanatlardan ödünç aldığım ‘minimal’ sözcüğü bir hayli sık kullanılır oldu. Hem Türkiye’de, hem Avrupa’da. Kuşkusuz, bu sözcük henüz ortalarda yokken, minimalist öykünün en yetkin örnekleri, Kafka’nın ve Çehov’un, daha sonraları da Beckett ve Borges’in kitaplarında yer alıyordu.”⁸⁶

Mutlu Deveci, Edgü’nün *Binbir Hece*’sinde yer alan öykülerin, küçürek öykü türünün ilk örnekleri olduğunu tespit eder.⁸⁷

Minimal/küçürek öykünün en temel niteliği, belirli bir kısıt dâhilinde yazmaktır kuşkusuz. Bu, hem içerik hem biçim odağında düşünülüp yorumlanabilir. Az sözle çok şey anlatmak nasıl bir “anlatım” hedefiyse, hacimde ya da sözcük sayısında –ya da belirli harflerde– belirli bir sınırlamaya gitmek de hedeftir; aynı zamanda bahsi geçen ilk hedefin hizmetindedir.

Edgü, kendisinin niçin minimalliğe yöneldiğini yanıtlarken işin söz söyleme, “ifade etme” kısmıyla ilgilendiğini açıkça ortaya koyar:

“Peki niçin minimal, diye sorulacak olursa, yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya ulaşmak için diyebilirim. Ayıklamak, arıtmak... Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz-yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuçu gibi.

⁸⁵ Gürsel Aytaç, “Ferit Edgü’nün Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, “Varoluşçu/Bunalım Öyküsü-1”, S: 6, Kasım 2004, s. 57.

⁸⁶ Ferit Edgü, *Leş – Toplu Öyküler*, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 1. Basım), Haziran 2021, s. 103.

⁸⁷ Mutlu Deveci, “Ferit Edgü’nün küçürek öykücülüğü”, *Hece Öykü*, S: 19 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat Mart 2007, s. 74.

Yontu, mermerin içinde saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense ‘dil’in içindeki cevhere. Hiçbir zaman varamayacağımı bile bile...”⁸⁸

Edgü’nün minimalizmi öyle bir noktaya varır ki, birkaç cümleden oluşan öyküler kaleme aldığını görürüz. Bu öykülerde kadim anlatı türlerinin, özellikle romanın sahip olduğu belirli niteliklerden uzaklaşılır; düzyazı, şiire yaklaşır. Yalnızca anlam katmanlarının yoğunluğu değildir düzyazıyı şiire yaklaştıran, küçürek öykünün aynı zamanda her okurda farklı bir izlenim, farklı duygular, farklı bir son hayali uyandırması da şiirle arasında köprü kurar. Kahraman siliktir, mekân siliktir, zaman siliktir; öykü, kişinin ya da dönemin değil, ânın öyküsüdür. Çok sesli olan da öykünün klasik öğeleri değil, anlatım teknikleridir.

Sema Bayar, Edgü’nün betimlemelerden uzak durduğunu, imgeleri dahi tasarruflu kullandığını kaydeder: “Söz tasarrufu o kadar belirgindir ki, bunun okura bir güven duygusundan mı, boşluklarla anlamı çoğaltma çabasından mı, yoksa her ikisinden mi kaynaklandığı tam olarak kestirilemez.”⁸⁹ Bayar’a göre, Edgü’nün metinlerinde açıldıķça kapanan, yaklařtıķça uzaklaşan anlam katmanları, okuru metne dâhil olduğu an yeniden uzağa itebilecek vasıftadır; bu sebeple –mesafelerin kapanmasını değil de anlamlandırılmasını önceleyen– Edgü’yü “boşluğun yontucusu” olarak adlandırmak mümkündür.⁹⁰

Deneyin söz konusu olduğu bir kategori olarak “yeniden-yazım” girişimlerinden de söz edilebilir. Edgü’nün *Nijinski Öyküleri*, böyle bir çabanın ürünüdür. İki bölümden oluşan *Nijinski Öyküleri*’nin –“Nijinski Öyküleri” başlıklı– birinci bölümü; şizofreni hastası, ünlü dans sanatçısı Vaslav Nijinski’nin 1918-1919 yılları arasında dört defter hâlinde kaleme aldığı düşünölen günlüklerinden esinlenilmiş 47 öyküden oluşmaktadır. Ayrıca Edgü’nün *Do Sesi* kitabında yer alan bazı öykülerin *Nijinski Öyküleri*’ne küçük farklılıklarla yeniden girdiği de göröölür. Nijinski’nin günlükleri, sanatçının zihinsel hastalığı sebebiyle tahmin edilebileceği

⁸⁸ Ferit Edgü, **Leş – Toplu Öyküler**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 1. Basım), Haziran 2021, s. 104.

⁸⁹ Sema Bayar, “Anlatının Büyöyen Boşlukları: Ferit Edgü Öykücölöğü”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücölöğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 564.

⁹⁰ **A.y.**, s. 567.

gibi, kopuk, bölünmüş, parçalı, takip edilmesi zor bir görüntü sergiler. Edgü ise, bu süreksiz görüntüden hareketle, günlüğün doğasına en uygun anlatım biçimini küçürek öyküde bulur. İndirgeme, genişletme, birleştirme, değiştirme, üslup taklidi gibi anlatı yöntemlerine başvurarak dönüştürme eylemini tamamlar.

Raymond Queneau'nun *Exercices de Style* adlı kitabından hareketle, aynı olayı yüz bir değişik şekilde kurgulayarak *Yazmak Eylemi* (1980) adlı kitabını oluşturan Edgü'nün *Nijinski Öyküleri*, bir metinlerarasılık ve onun alt dalı olan ya da diğer adıyla yenidenyazma çerçevesinde, edebiyat dışında resimde ve diğer sanatsal biçimlerdeki adıyla, bir benzerini yapma, benzerini yazma kavramları çevresinde okunmaya elverişli duruma gelir. Çünkü yazarın kendisinin de bildirdiği gibi o, var olan bir metinden, Vaslav Nijinski'nin günlüklerinden yola çıkarak metinlerarasılık sürecini başlatan bir uygulamayla kısa biçim tanımına uygun düşen bildik edebî türlerden ayrı metinler ortaya koyar; daha doğrusu bir ana metinden alıntılardığı kesitleri küçürek öykü biçiminde yeniden yazar.⁹¹

Edgü'nün deneyleri bunlarla sınırlı değildir. Metnin sınır tanımayan imkânlarını kanıtlarcasına, ele aldığı konuyu 101 şekilde ifade ettiği *Yazmak Eylemi*'ni unutmamak gerekir. Bu hususta son olarak Selim İleri'nin Edgü hakkındaki şaşırtıcı yorumunu alıntılarla isteriz: “Ferit Edgü kendi kuşağının toplumdan ve kişiden en kopuk öykücüsüdür. Yapıtlarının herhangi bir açıdan önem taşıdığını sanmıyorum.”⁹²

Sema Bayar, “Anlatının Büyüyen Boşlukları: Ferit Edgü Öykücülüğü” başlıklı yazısında, Edgü'nün metinlerinde biçimin zamanla ikinci plana atıldığından söz eder. Edgü'nün kendisinin, yazı hayatının başlangıcında, temel meselesinin biçim olmaması gerektiğini söylemesine rağmen genç yaşta kaleme aldığı öykülerinde temel meselenin biçim ve üslup olduğunun altını çizer.⁹³

Bir diğer dil işçisi, “içsellik ustası” Vüs’at O. Bener, Türk öyküsünün en özgün isimlerinden biri olarak anılır. Bener, henüz ilk iki kitabıyla bu özgünlüğü hissettiren, kuvvetli ve taklit edilmesi zor öyküler kaleme almıştır. “*Dost ve Yaşamaz*” adlı

⁹¹ Cafer Gariper, “Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri*'nin Metinsel Özellikleri”, **Erdem**, S: 65, 2013, s. 101.

⁹² Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 25.

⁹³ Sema Bayar, “Anlatının Büyüyen Boşlukları: Ferit Edgü Öykücülüğü”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 564.

yapıtlarında anlatım ustalıklarına, konuyu işleyişte kendinden önceki örnekleri aşan yeniliklere rastlıyoruz,” der Selim İleri onun için.⁹⁴ Yazarın özellikle *Yaşamamız*’da yer alan öykülerinde, mevcut anlatı dilinin dışına çıkma çabası belirgin biçimde hissedilir. Dili zorlar, anlatımı zorlar, türün sınırlarını ve imkânlarını zorlar; tüm bu zorlamalar da okuma deneyimini karmaşık bir sürece dönüştürdüğünden, okuru zorlar. Onun öyküleri şiirseldir. Üstelik, kendi ürettiği sözcüklerle yazılmıştır. “Bükkün”, “dağılgın”, “doyunmuş”, “kuğurtu”, “sarılgın”, “sarılmaklık”, “susuntu” gibi *kendi* sözcüklerini kullanır Vüs’at O. Bener, muhakkak onun metnindeki vurgular bu sözcüklerin üzerindedir; icatları, deney ve *başkaldırı* ürünleridir. Mahmut Temizyürek’ten alıntıladığımız gibi, Bener’in asıl meselesi sözdür, sözcüktür, az sözcükle çok anlatmadır – “yazı ve aldanma” izleğidir:

“Her sözünü ölçülü seçen bir adam; dilinden denetimsiz bir söz çıkmışsa bunu kendisiyle dalga geçmek için fırsata dönüştüren, kendine karşı da acımasız alaycı. Sanki içinde sürçmelerini, hatalarını gözetleyen bir psikanalist ya da zalim bir editör var. Mütevazı görünümü, zekâsını gizleyemediği keskin gözlemleri, çağrışımları zengin sözlerini zarif ama keskin bir ironik mizaha büründürmesi bugün de canlı zihnimde.”

“Fazla sözcüğün amansız düşmanı. Yazılardan çok yazılmayan, yazılamadan kalan şeylerin gölgelere sığınmış haliydi asıl ilgilendiği. Başlangıçta yazdıklarına yönelik eleştirilerin çoğunluğu, ‘anlaşılamayan, zor bir yazar’ olduğu yönündeydi. O da zaten edebiyatın savrukluğuna, ‘çalakalemliliğine’ karşı başlamış. Kendi yazdıklarına acımasızca yaklaşımından almıştı bu özgüveni. Kendi deyimiyle ‘paranoyak’ bir acımasızlık. Onun sevdikleri Beckett, Kafka, Ionesco gibi ‘yazı ve aldanma’ temalarını acımasızca didikleyen yazarlardı. Anlatının asıl malzemeleri olan bitenler üzerine; ama o olup bitenler üzerine bir iç konuşma, karmaşık bir düşün kolaya kaçmaksızın analizi gibi. Bir benlik, kendi kendisiyle konuşan bir benlik; iç bütünlüğünü bulmak için.”⁹⁵

Vüs’at O. Bener’in de çağdaşı öykücülerle aynı isimleri okuduğu ve alımladığı söylenebilir. Bu fikir adamları; bireyin buhranına, bu buhranla birlikte toplumdan ayrı düşüşüne (yabancılaşma), hayatı sorgulayışına ve sonunda yaşam gibi ölümü de tüm felsefi derinliğiyle kavrayışına ışık tutan J. P. Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett

⁹⁴ Selim İleri, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, s. 23.

⁹⁵ Mahmut Temizyürek, “Arkadaşım Vüs’at O. Bener”, **K24**, 22.02.2024.

Çevrimiçi Kaynak: <https://www.k24kitap.org/arkadasim-vusat-o-bener-4515> Son erişim tarihi: 06.12.2024.

gibi fenerlerdir. Bener'in öykülerinde, yalnızca yabancılaşma değil, son noktada ulaşılan sancılar ve saçma felsefesi de görülür. Kuşağındaki diğer isimler gibi Bener de metinlerinde negatif durumlara odaklanmıştır; bu olağan negatiflikte, modernist tavrın tesiri büyüktür. Necip Tosun, Bener'in, tüm metinsel akrabalıklara rağmen öykücülüğümüzün en özgün isimlerinden olduğunu şu cümleleriyle vurgular.

Elbette Bener'in metinleri, yalnızca içeriksel düzlemdeki yazınsal tavrıla ön plana çıkmaz; içeriği bütünleyen biçim de bir o kadar mühimdir. Dilde ve biçimde türlü sapmalara yaslanan metinler kaleme alan kuşak arkadaşlarına nazaran onun dili konuşma diline yakın olsa dahi, bu kadar basit ifade edilemez. Jale Özata Dirlikyapan, Bilge Karasu'dan aktarır ("Dost" hakkında):

"Bu 'konuşur gibi' yazılmış metin ancak okunduğunda, bir şekil sürekliliği ile birlikte bir de anlam sürekliliği kazanıyor. Yoksa, böylesine atlamalar taşıdığına, bir konuşmanın belki de dinlenemeyeceğini düşünebiliriz. [...] Bener, konuşma dili ile *yazı* yazmasını biliyor kısacası. Üslubundaki akıcılık bir metin meselesidir doğrudan doğruya."⁹⁶

Diğer yandan, *Yaşamaz*'da soyutlamaya dayalı, daha imgesel, daha kapalı, dolayısıyla daha zor anlaşılır bir dil kullanır Bener. 1956 yılında yayımlanan "Kan" başlıklı öyküsünde ise kırık cümleler ve şiirsellik dikkat çeker. Aynı zamanda dilsel deneylere başvurur Bener; "uğunuk, delirgin, alabık" gibi sözcükler üretir.⁹⁷ Mevcut sözcüklerin ifadeye yetmediği anda gerçekleştirilen –ihtiyaçtan hasıl olan– deneylerdir bunlar. Yazarın "Kuş" başlıklı öyküsü ise Erdal Öz tarafından dahi anlaşılmaz bulunur; burada "okuru düşünme" meselesi gündeme gelir. Öz'e göre bu metin, "okuyucuyu hiçe indirgemiş" bir "deneme"dir.⁹⁸

Demir Özlü, kitap isimleriyle (*Bunaltı, Soluma, Boğuntulu Sokaklar*), özellikle ilk kitabı *Bunaltı*'yla, edebiyatının varoluşçuluk ekseninde ilerleyeceğini hissettirir. Kitapta yer alan öykülerden "Bağırsız" ise henüz adıyla bir anti-kahraman öyküsü olduğunun sinyallerini verir. Özlü'nün öykü kişileri, değerlerini yitirmiş bir toplum

⁹⁶ Aktaran: Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kırın Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2017, s. 77.

⁹⁷ A.e., s. 85.

⁹⁸ Aktaran: Özata Dirlikyapan, a.e., s. 86.

düzeni içinde var olurlar, “cahillikten bıkmışlardır”, bilinçsiz kalabalıklardan uzak dururlar; dışarıda kalır ve hem topluma hem de özlerine yabancılaşırlar. Bu yabancılık, “Bağısız”da, “Bu ne biçim bir öz ki ondan ayrılamıyoruz. Bu ne biçim bir oluş? Özümden, beni bedbaht eden özümden hiç ayrılamıyacak mıyım?”⁹⁹ dedirtecek boyutta bir yalnızlaşmaya, sonunda da cinayet işlemeye varacak türde bir bağısızlıktır. Şöyle der Demir Özlü:

“Elbette edebiyatta varoluşçuyum. İnsanın dünyadaki durumu, bence varoluşçu açıdan açıklanabilir. Yaşamla insan varoluşu tam bir uyum göstermiyor. Arada bir şeyler eksik kalıyor. Yaşam bir yanıyla elbette bir bunaltıdır. Albero Moraiva, ölmeden önce ‘yaşamımın life-motif’i can sıkıntısıydı, demişti. Ne kadar çok katılıyorum ona. Bu dünya da her zaman tatlı değildir. Yaşam çoğu zaman kurudur, tekdüzedir, sıkıntı vericidir.”¹⁰⁰

Ferit Edgü, 50 Kuşağı’nın metinlerinde ortaklık gösteren başkaldırı izleğini şu cümlelerle açıklar:

“1950’lerin biz genç yazarlarını, şairlerini birleştiren neydi? Tek bir sözcükle: Başkaldırı. Politik, etik, estetik her alanda başkaldırı. Eskimiş dile, pörsümüştü imgeye, her alanda, her tür tutuculuğa karşı başkaldırı.”¹⁰¹

Demir Özlü’nün edebiyatı değerlendirilirken yalnızca varoluşsal yönünden bahsetmek, onun topluma dönük yüzünün arka planda kalmasına sebep olacaktır. Özlü, hem öykü kişileri vasıtasıyla toplumu eleştirmiş hem de onun meselelerine ne kadar duyarlı olduğunu göstermiş isimlerdendir. Özellikle büyükşehirin sıkıntılarını ele almış, bu problemlere kendince çözümler üretmeye çabalamıştır. Tüm bunların yanında, onun metinlerinde belirgin biçimsel denemeler göze çarpmaz, bu nedenle – konumuz gereği–metinlerinde deneyselliğin izlerini süreceğimiz isimlerden ayrı bir yerde durmaktadır.

⁹⁹ Demir Özlü, **Sürgün Küçük Bulutlar – Toplu Öyküler**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2025, s. 560.

¹⁰⁰ Yılmaz Varol, “Söyleşi, Öyküde 1950 Kuşağı”, **Düşler Öyküler**, S: 5, Eylül 1997.

¹⁰¹ Ferit Edgü, “Demir Özlü’nün Seçme Öyküleri Üzerine Birkaç Sözcük”, Demir Özlü, **Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz**, 1. Basım, İstanbul, Dünya Yayınları, 2003, s. 15.

1961 yılında ilk öykü kitabı *Hallaç*'ın yayımlanmasının ardından 60'lı yılların en aykırı seslerinden biri hâline gelen ve metin örneklerini deneysellik bağlamında inceleyeceğimiz Leylâ Erbil, yalnızca kara mizahı kullanımıyla değil, içerikte de aykırıdır. Onun metinlerinde Freudyen öğretinin de izleri görülür; kadın-erkek ilişkileri, cinsellik temalı öykülerinde kadının sesini en kuvvetli şekilde duyarız. Erbil'in başkaldırısı, yalnızca kadın meselelerine karşı değildir üstelik, onun metinlerinde şiddetli bir toplum eleştirisi göze çarpar. Erbil, ustalıklı inşa ettiği aykırı yazı diliyle, ilk öykü kitabı *Hallaç*'tan itibaren deneyselliğin sınırlarını zorlar.

Demir Özlü, Süha Oğuzertem'in hazırladığı *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* başlıklı derlemedeki yazısının adını "Başkaldırı ve Yazış" koyar.¹⁰² Selma Baş, "Leylâ Erbil'in Öykülerinde Kadın Kimliği ve Başkaldırı" başlıklı makalesinde başkaldırını üç alt başlıkta inceler: metafiziksel başkaldırı, eylemsel başkaldırı, söylemsel başkaldırı.¹⁰³ Erbil'in, öykülerinde ısrarla işlediği, sürekliliğini koruyan temaların başında *kadınlar ve onların başkaldırısı* gelir. Erbil'e göre, "tarihi doğru olarak yeniden yazmak ve geleceği tek taraflı yalanın, yanlışın üzerine değil, içinde kadının da gerçek yerini aldığı bir zemine oturtmak" gerekmektedir.¹⁰⁴ Çağının problemlerine eleştirel yaklaşan, onları alaycı bir üslupla kaleme alan ve her anlamda dik duruş sergileyen Erbil'in, bu sözlerle günümüzde oldukça popüler hâle gelen ve postmodern tarih kuramının doğurduğu Yeni Tarihseclilik ile onun ürünü (yeniden-yazım) kurmacalardaki –kadını önceleyen– anlayışa yaklaştığı görülür. Pat Barker'ın Troya Savaşı'nı –erkek egemen ve kahraman-erkek figürü odaklı anlatılara inat– kadınların gözünden anlatan romanı *Kızların Suskunluğu* ve Madeline Miller'ın Olympos'lu tanrıların hikâyesini Helios'un kızı, Aiaie Cadısı Kirke'nin ağzından aktardığı romanı *Ben, Kirke* bu bağlamda iyi örneklerdir. Diyebiliriz ki Leylâ Erbil, *yeniden yazarak başkaldırma* fikrine yakındı; onun öykülerindeki ironi/alay ögesi, içini oymak istediği her türden iktidara yöneliktir. Erbil, edebiyat kanonuna tümenden karşıdır ve bunu öykülerindeki "kara mizah"la ortaya apaçık koymuştur.

¹⁰² *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.

¹⁰³ Selma Baş, "Leylâ Erbil'in Öykülerinde Kadın Kimliği ve Başkaldırı", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C: 38, S: 38, 2009, ss. 1-32.

¹⁰⁴ Sennur Sezer, "Leylâ Erbil'in Eleştirici ve Alaycı Bakış Açısı", *Varlık Kitap Eki*, 1998, s. 2.

“Yeni bir insanı, yeni sınıfsal değişimlerin bize verdiğini ve vermesi gerekenleri o kadar iyi duyumsamıştır ki bunun için bir etik, bir ahlaki yaklaşım getirdiği gibi, o, ‘etik’in estetik çözümünü de bulmuştur. Bunu nerede buluyor? “Eğer yeni bir şey anlatacaksam yeni bir biçimde anlatmam gerekir.””¹⁰⁵

“Hiçbir şey hiç’ten daha gerçekçi değildir.” Samuel Beckett’ten alıntılanan bu cümle, *Hallaç*’ın açılışında orijinal dilinde verilmiştir ve elbette bu bir tesadüf değildir. Metinlere sirayet eden varoluş problemlerini daha en başından işaret eder. Erbil’in öykülerinde feminist söylem ve sosyalist gerçekçi tavır görülürken öykü izleklerinden biri de *iktidara başkaldırı*dir. Onun öykülerinde yöneten-yönetilen, ezen-ezilen, kapitalist sistem-işçi/emekçi birey, kadınlık-erkeklik rol karşıtlıklarının yanı sıra aile içi ya da arkadaş grubu içi iktidarlar dahi yer alır. “Çekmece”, “Diktatör” ve “Üç Arkadaş ya da Oyun” başlıklı öyküleri bu bağlamda dikkate değer metinlerdir. Erbil, yayın dünyasındaki iktidar ilişkilerini de irdeler; bugün hâlâ tartışılan meselelerden edebiyat ortamındaki erkek egemen anlayış, dönemin edebiyat konuşulan, edebiyat toplantıları yapılan mekânları üzerindeki erkek yazar hâkimiyeti ve bu masalarda kadına nasıl bakıldığı onun öykülerinin problemlerindendir. “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” ve “Gecede” başlıklı öykülerinde sanat dünyasındaki iktidar ilişkilerini sorguladığı açıkça görülür. “İsyancı” bir vapurun anlatıldığı “Vapur” öyküsünde ise, anlatım tümüyle simgeselliğe dayanır. Haksızlıklara başkaldıran bir vapurun, halkı uyandırmaya çalıştığını okuruz. Fakat halk yeterince algılayamaz bu isyanı, hatta bu durumla eğlenir. Leylâ Erbil, Sevim Burak’la birlikte en çok *deneyen* kadın öykü yazarlarımızdandır. Bilinçaltının ön planda olduğu öykülerinde içerik, biçimsel deneylerle desteklenir. Anlam gittikçe kararır, anlatım kapalılaşır. Üç öykü kitabında da geleneksel öğelere tümüyle başkaldırdığı görülür Erbil’in.

Ömer Leksiz; Leylâ Erbil ve Nezihe Meriç arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme yaparak, “1961’de *Hallaç*, 1968’de *Gecede*, 1977’de *Eski Sevgili* adlı öykü kitapları(nı) yayımlanan Leylâ Erbil, kadın dünyasının etkin bir gözlemcisi olarak tanıklıklarını toplumcu gerçekçi, soyut ve psikanalitik bir bakış açısıyla öykülemiştir. Bu yanıyla Nezihe Meriç’in ‘edebi anlatma’ tutumu yerine, ‘modern

¹⁰⁵ Hulki Aktunç, “Leylâ Erbil İsyan Grameri”, *Notos*, “Leylâ Erbil Başkaldırı Edebiyatı”, S: 86, Mayıs-Haziran 2021, s. 33.

yöntemlerle anlatma' tutumunu ikame ederek, anlatma sorunsalını en az erkekler kadar önemseyen yeni kadın yazar tipini süreklileştirmiştir.”¹⁰⁶

60'lı yıllar Türk öyküsünde Bilge Karasu, farklı teknikleri deneyen yazınsal tavrıyla öne çıkar. Karasu'nun deneyleri, hem edebî türlerin hem mevcut anlatım imkânlarının reddiyesine varacak düzeydedir. Karasu'nun “öykü” etiketiyle okurla buluşan “metin”lerinin kimi zaman şiire, kimi zaman masala, kimi zaman oyuna, kimi zaman denemeye yaklaştığını görürüz. Seval Şahin, Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan “İncitmebeni” başlıklı metninin, “apokaliptik” bir anlatı olduğunu iddia eder.¹⁰⁷ “Ada” ve “Tepe” öyküleri ise uzun öykünün sınırlarında gezinir. Ayrıca, görselliği de önemser Karasu; onun deneylerinin fiziksel anlamda görüşü etkileyen özellikleri vardır. İmgeye yaslanan cümlelerinde içine girilmesi zor bir yoğunluk bulunur. Çerçeve öykü tekniğini de kullanır Bilge Karasu, örneğin *Göçmüş Kediler Bahçesi* adım adım bütünlüğe ulaşan öykülerden oluşur. Türlü biçim deneylerine açık, felsefî anlamda katmanlı metinlerinde daimi bir arayış mevcuttur, işte bu arayış biçimsel tercihleri üzerinde etkili olmuştur. Karasu, içine girilmesi zor metinler yazdığının farkındadır; bununla birlikte, yazmanın bir deneme eylemi olduğunun da farkındadır. Fakat daha çok okunmak için ifade biçimini değiştirmeyi hiç düşünmemiştir. Karasu'nun *Kismet Büfesi* (1982) adlı öykü kitabının metinlerinden “Çeşitlemeli Korku” ve “Seslendirme Metni”, kullanılan kırık dizelerle, hecelenmiş sözcükleriyle, görsel ve işitsel okumaya açık metinlerdir. *Troya'da Ölüm Vardı* kitabı ise noktalama işaretlerinin alışılmış dışı kullanımlarıyla dikkat çeker. Ayrıca, tezimizde alıntıladığımız üzere, Karasu'nun küçürek öyküleri de mevcuttur.

Fusun Akatlı, Karasu'nun metinlerinde *dilin*, karanlık içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olduğunu söyler. Sadık Yalsızuçanlar, bu fikri destekler ve “Karasu'nun metinlerine giren her okur, mutlaka yolunu izini yitirecektir,” der. *İmgesel öykünün* ustası Karasu'nun geleneksel anlatı kurallarının dışında gelişen, yazar, okur ve anlatıcı kavramlarının dönüşüm geçirdiği öykülerindeki kişilerin, örneğin *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda yer alan “Ada” öyküsünün kahramanı

¹⁰⁶ Ömer Lekesiz, “Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 167.

¹⁰⁷ Seval Şahin, “Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni”, *folklor/edebiyat*, Y: 27, S: 107, 2021, ss. 649-686.

Andronikos gibi savrulup durduğunu düşünür.¹⁰⁸ Yalsızuçanlar, Karasu'nun metinlerinde tasvirin, her şeyin kendi kendisini anlatmaya başlaması şeklinde görünür kılındığına işaret eder. Öyle ki bir nesne ya da durum da kendini anlatmaktadır. Yahut bir diğer dikkate değer nitelik olarak, Karasu'nun yabancılaştırma efektlerini örnek gösterir. Gerçekten de Karasu'nun özgün dünyasında anlatıcının zaman zaman geleneksel anlatıcıya yaklaştığını görürüz; okurla konuşan, ona açıklamalar yapan, detaycı bir anlatıcı tipidir bu. Yalsızuçanlar'a göre, Karasu, merkezde insanın yer aldığı zihniyete başkaldırmıştır; bunu, okuru geleneksel istiare, teşbih ve mecazlar dünyasından bir tür "gösterge"ler dünyasına çekerek, özerk tüm varlıklara dikkatle yaklaşılması gerektiğinin altını çizerek, metinlerini bu dikkat neticesinde ayrıntılara boğarak yapar. Yalsızuçanlar, değerlendirmelerinin sonunda şu yargıya varır: "(...) hemen tüm yazılarında, hayatın absürd yanını çarpar ilkin okura ve geleneksel metinlere alışkın bir zihni bu şokla her şeyin tersyüz edilmiş olduğu bir dünyanın tasvirine çağırır. Aslında bir çağrıdan çok bir kovmadır yaptığı. Hangi okur, kendisiyle dalga geçildiğini bile anlamakta zorlandığı bir metne girmek ister?"¹⁰⁹

50'lerin ortasında Yaşar Kemal'in *Sarı Sıcak*'ı; 50'lerin sonu, 60'ların başında, tam 1960 yılında Yusuf Atılgan'ın *Bodur Minareden Öte* başlıklı öykü kitabı yayımlanır; 1971'de ise Füzûzan'ın *Parasız Yatılı*'sı okurla buluşur. Her üç kitabın da Türk öyküsünün kayda değer eserleri olduğu gerçektir fakat tezimizde öyküde deneySELLİĞE odaklandığımız için yalnızca isimlerini anmakla yetineceğiz.

Başkaldırı odağında birçok isimden bahsettik fakat *öyküde başkaldırı* dendiğinde tüm okların işaret ettiği bir isim var ki, o isim yazarlık serüveni boyunca geleneksel iktidarların her birine ayrı ayrı başkaldırmıştır: Sevim Burak. Onun başkaldırısı edebiyat ortamına da sirayet etmiştir; Burak hiçbir edebî gruba bağlı değildir ve edebiyat tarihçileri tarafından da bir topluluğa dâhil edilmez. DeneySELLİĞİN bireysel ve özgün bir çaba olduğundan söz etmiştik. İşte Burak'ın edebî kişiliği de, yazar tavrı ve hikâyesi de deneySELLİDİR. O, deneySELLİĞİ parça parça değil, bir bütün hâlinde, yazarlığının her alanında giyinmiştir. Edebî figür olarak değerlendirildiğinde

¹⁰⁸ Sadık Yalsızuçanlar, "Modern Türkiye Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 517-518.

¹⁰⁹ **A.y.**, s. 521.

hem Sevim Burak hem Sevim Burak öyküleri, ayrı ayrı avangard olarak nitelenebilir. Gerçeğin ardındaki gerçeği, acımasız gerçeği, can yakan gerçeği, yok sayan gerçeği... gerçeğin binbir türünü konu etmiştir Burak. Kelimenin tam anlamıyla *başkaldıran yazardır* o. Aynı zamanda bir *büyücüdür*, onun metinlere girebilmek için dahi hazırlıklı olmak gerekir.¹¹⁰ Bu nedenle anlaşılmacı, kapalı anlatmakla, muhatabını zorlamakla en çok suçlanan isimlerdendir, ki bu suçlamalar Burak evreninde “doğru yolda olmanın göstergesi”dir. Sevim Burak “zor anlaşılma” damgasını, henüz ilk kitabı *Yanık Saraylar* (1965) ile yer. *Afrika Dansı*’yla (1983) ise yazarın niyeti ve ifade yöntemi anlaşılır. Onun aykırılığı çok zaman sonra benimsenir ve takdir görür. Burak’ın düşünce gerçeği aynı potada eriten metinlerindeki yazarın niyetini anlamak için, 1966 yılında *Yeni Dergi*’de yayımlanan manifesto niteliğindeki yazısına bakmak önemli bir adım olacaktır.

Cemal Şakar, Burak’ın yazınsal tavrını; kesik satırlarını, harf tasarrufunu, öyküde neredeyse her unsuru parçalamasını *Kitab-ı Mukaddes*’in söylemiyle ilişkilendirir.¹¹¹ Memet Fuat ise, “Sevim Burak’ın Yazı Denemeleri” başlıklı yazısında, “Çevreden kopuk, kendi dünyasına kapanmış snob bir yüksek aydın sanıldı, oysa kalabalığa açılmak, ‘çeşit çeşit insanları görüp en güzelini seçmek’ için çırpınıyordu. Seçkin bir azınlığın yazarı olmayı kesinlikle istememiş, kitaplarının kapışılmasını, oyunlarının aylarca, yıllarca kapalı gişe oynamasını özlemişti,” der onun için. “Büyük harfler, küçük harfler, çizgiler, barlar, noktalamalılar, noktalamasızlar, alt altalar, merdivenler, dikdörtgen içindekiler, sağa sola, yana yatmış, çarpıtılmışlar... Resim mi yapıyordu sözcüklerle?”¹¹²

Gerçekten de böyledir, Sevim Burak sözcüklerle resim yapar; kendisinin de “metin” demeyi tercih ettiği *metinlerinde* resimler, çizimler, basamak dizeler, sözdiziminde aykırılıklar, havada süzülen harfler hep anlatıya hizmet eder. Her birinin bir işlevi, görevi vardır. Burak, bir terzi gibi işler metinlerini; parçaları bir araya getirir ve birbirine ekler. Bozarak başkaldırır, bozarak direnir. Bir öyküye iki öykü sığdırır. Edebî türlerin sınırlarını olabildiğince zorlar, yalnızca okuruyla değil, metinleriyle de

¹¹⁰ Cemal Şakar, “Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, s. 511.

¹¹¹ A.y., s. 514.

¹¹² Çevrimiçi Kaynak: <https://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=389> Son erişim tarihi: 02.03.2025.

oyun oynar. “Kâğıda iğnelenemez” onun sözcükleri, her biri özgürdür ve metinleri de kendisi kadar hareket alanına sahiptir. Hülya Soyşekerci, “Sevim Burak’ın Hayatizleri” başlıklı yazısında, Burak’ın deney usulünü aktarır:

“El yazısıyla yazdığı metinleri, arkadaşı Nebahat Hanım daktiloya çekiyordu. Sevim Burak, daktiloya çekilen kâğıtlardaki yazıları, kendine göre oluşturduğu yeni ve farklı anlamlar doğrultusunda kesiyor; kâğıtları perdelere iğnelerle tutturuyor, yerlerini değiştiriyor; bazen yerlere, halıların üzerine yayıyor, sonra hepsini bozup yeniden düzenliyor, bu çalışmasına ‘fal açma’ diyordu. Böylece akışkan ve değişken anlamlara ulaşıyor; anlam, bu yöntemle sürekli olarak farklı biçimlerde kendini ifade ediyordu. Derrida’nın ‘diferansiyel metinler’ diye adlandırdığı metinler yazıyordu, ama o, bu sıra dışı yöntemi, harika bir benzetmeyle ‘fal açma’ olarak niteliyordu. Kısacası, parça parça metinleri, parçalı kurgusal yapıyı mesleki deneyimlerini yazma sanatına uygulayarak var ediyordu.”¹¹³

Görüldüğü gibi, Sevim Burak’ın yazma süreci de deneyseldir. Bunu en çok hissettiren öyküleri ise dilde türlü sapmaların yer aldığı, dilin mantık düzleminden uzaklaştığı, harflerin boyutlarının da önem kazandığı, montaj ve kolaj tekniklerini kullandığı öyküleridir kuşkusuz. *Yanık Saraylar*’da öykülerin girişlerinde görseller kullanmıştır. Kitabın ilk öyküsü “Sedef Kakmalı Ev”de “anferidunicihanımanevi” sözcüğü espas tekniğiyle yazılır, ki sözcüğün kendisi de icat edilmiştir. *Everest My Lord*’da yine büyük harf kullanımı ve espas tekniği dikkat çeker. *Afrika Dansı*’nda yer alan öykülerinin her biri, farklı bir deneysellik örneğidir. “Afrika Dansı”na tahlil sonuçlarını dahi yerleştirir, bazı kısımlar çerçeve içine alınmıştır, sözcükleri sayfa boşluklarında dans ettirir, büyük-küçük harf tercihlerini metne yansıtır, parantezleri, eğik çizgileri işlevsel şekilde kullanır; “Bir Gece Yemeği”nde eğik çizgilerin yardımıyla iki öyküyü birden yazar; “Foto Febüs”te noktalama işareti kullanımını en alt seviyeye indirir; “Ayakkabıcı Bürjani”, “Terzi Kalivrusi”, “Sainte Pulchérie”, “Bir Evlilik” ve “Ümmü Gülsüm” başlıklı öyküleri dizelerden oluşur, bunlar arasından “Sainte Pulchérie” ve “Bir Evlilik” art arda sıralanmış sözcüklerden meydana gelir ve tamamen çağrışımsaldır; yazar, “On Altıncı Vay”a can kurtaran yeleklerinin nasıl kullanılacağına ilişkin açıklamalı görseller ekler.

¹¹³ Çevrimiçi kaynak: <https://oggito.com/icerikler/sevim-burak-in-hayatizleri/63705> Son erişim tarihi: 01.05.2025.

Bedia Koçakoğlu, “Sevim Burak’ın Bilinmeyen Hikâyeleri Üzerine” başlıklı yazısında, Burak’ın kullandığı anlatım teknikleriyle ilgili yerinde bir tespitte bulunur: “Sevim Burak, karmakarışık kurguladığı öykülerinde bilinen anlatım tekniklerinin hiç birini özellikle kullanmamıştır. Fakat hikâyeleri incelendiğinde bütün tekniklerden de faydalanmış gibidir. (...) Öykülemeyi yaşamakla eş değer gören Burak’ın anlatımı âdeta kendi tekniğini aramış ve yazarın haberi olmadan da kendine uygun bir yöntem bulmuştur.”¹¹⁴

Koçakoğlu, Sevim Burak’ın ilk dönem hikâyelerini değerlendirir ve özellikle dil ve üslup hususunda bu öykülerin daha sonra yazdıklarına nazaran daha ağır ve ağırdalılıklarına dikkat çeker. Arapça, Farsça ve Fransızca sözcüklerin yoğunluğu da ayrı bir dikkat konusudur. Fakat Burak’ın olgunluk dönemi öykülerinde oldukça akıcı bir üslup karşımıza çıkar. Sözcüklerle resim çizdiği görülür Burak’ın; tekrarlar, kesintili ifadeler, noktalama tasarrufu, büyük-küçük harflerin etkili kullanımı bu dönemde devreye girer. Koçakoğlu, bu dilsel tavrın, yazarın “farklı olmak” için oluşturduğu bir düzlem olmadığını, düşüncelerinin hızına ayak uydurmak için doğal bir şekilde meydana geldiğini söyler: “Yazarın sanrıları, düşleri, hayalleri zihnine o kadar hızlı hücum eder ki bunları anlatmak, içini boşaltmak için kullanabileceği tek yöntem bu gibidir. Yazar öyle hızlı düşünür ki zavallı kelimeler, onun hızına yetişmek için âdeta koşar. Kimi zamansa bu hıza yetişemeyerek tökezleyip, düşerler. Bazen kırılır, bazen parçalanırlar. Kelimelerin bile yetişemediği bu hız, kimi zaman okuru da nefessiz bırakır.”¹¹⁵

Burak’ın anlatım tercihini en iyi özetleyen cümleler, kendisine aittir: “(...) ben artık öyle, insansı bir sesle, kelimeler bularak, düzgün mü düzgün harflerle, incecik kıvrımlar ve bükülmelerle mantıklı cümleler kuramıyorum, kurmak istemiyorum.”¹¹⁶

60’larda iz bırakan kadın öykü yazarlarından Sevgi Soysal’ı ve 70’lerde sesini duyuran Selçuk Baran’ı da, deneysel yazın noktasında değil fakat Türk öyküsüne katkılarından dolayı ismen anarak devam edelim.

¹¹⁴ Bedia Koçakoğlu, “Sevim Burak’ın Bilinmeyen Hikâyeleri Üzerine”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, s. 52.

¹¹⁵ A.y., s. 54-55.

¹¹⁶ Sevim Burak, **Mach One’dan Mektuplar**, 5. Baskı, Haz. A. Karaca Borar, Palto Yayınevi, 2014, s. 46.

1950'lerin başkaldırıyla açtığı kuyu, 1960'ların attığı taşlarla iyice dolduktan sonra 1970'li yıllar Türk öyküsünde başka temalar, başka sesler –yükselen sesler– etkilidir. Elbette Türkiye'de yaşananların, ülkenin siyaset gündeminin olağan ve beklendik bir sonucudur bu. 70'lerdeki politik ortamın gittikçe kaotik bir hâl alması, siyasi gruplar arasındaki kutuplaşma, eylemler, boykotlar ve 12 Mart (1971) Askeri Muhtırası birçok alanda olduğu gibi sanat eserlerinde de kendini gösterir; 70'ler öykücülüğü –büyük oranda– toplumcu/sosyalist nehirlerde akar. İşçi ve emekçi kesim, bu dönemin öykü kişileridir, onların hikâyelerinin yazıldığı ve okutulduğu bir “emek edebiyatı” inşa edilir. Dolayısıyla bu dönem öykülerinin sesi gürdür, kuvvetlidir, serttir. Diğer yandan, bahsi geçen dönemi yalnızca bu temalara teslim etmek doğru değildir; bizim kastettiğimiz, bu dönemde siyasi atmosferin sızdığı öykülerin çoğunlukta olduğudur. Konumuz itibarıyla, 70'ler öyküsünde başkaldırı içeriksel düzeydedir ve edebî iktidarlardan ziyade siyasi iktidarlara yöneliktir, diyebiliriz. Bu durum, yeni girişimleri, deneyi ve biçimsel arayışları bir süreliğine askıya almıştır.

Oğuz Atay'dan bir örnekle devam etmeden önce, 70'ler öyküsünün önemli isimlerinden Tomris Uyar ve Selim İleri'yi anmamız gerekir. Her iki ismin de hem incelikli öyküleriyle hem de öykü teorisine kattıklarıyla Türk öyküsünün unutulmaz kalemlerinden oldukları aşikârdır. Bununla birlikte, öykü türündeki metinlerinde, aynı türdeki metinlerinin tümünü kapsayacak nitelikte biçimsel deneyler gözlenmediği için tezimizin metin örnekleri bölümünde bu isimlerin öyküleri yer almamaktadır. Fakat şunu belirtmekte fayda vardır: Selim İleri'nin deneyselci tavrı, özellikle roman türünde verdiği eserlerinde görülür. *Yaşadınız Öldünüz Bir Anlamı Olmalı Bunun*, yazarın sürekli yeniyi arayan, denemekten vazgeçmeyen tutumunun en iyi örneklerindendir. Tomris Uyar ise öyküde ısrarıyla, aynı zamanda çevirmen olmasının getirdiği dil bilinciyle ve hem içeriksel hem teknik düzlemdeki denemeleriyle Türk öyküsüne katkılar sunmuştur. Uyar'ın öykü dışında hiçbir edebî türde eser vermemesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte, toplum ve sosyal kurumların baskısını, tabu hâline gelmiş meseleleri, sanata ve sanatçıya bakışı, cinsiyet rollerini özellikle kadınlar üzerinden ele alarak ses çıkaramayanların sesi olmuştur. Öykülerinde farklı anlatım teknikleri deneyen ve genellikle tek bir ânı kurmaya odaklanan Uyar, finallere ayrıca önem verir; onun öykülerindeki epifani anları genellikle öykü finallerine denk düşer.

Öykülerindeki yoğunluk ise çevirmen kimliğinin yansımalarındandır; sözcük seçimleri ve damıtılmış anlatımıyla bir yandan da şiirsel üsluba yaklaşır.

Uyar'ın hikâye ile öykü sözcüklerini aynı anlamda kullanmadığına değinmiştik. Kendisinin yalnızca öykü türünde eser vermesinin sebebini kendi sözleriyle aktaralım: “Kısa öyküyü dünyayı anlatma, görme biçimime en uygun dal olarak görüyorum. Roman böyle değil. Romanla öykü arasında hiçbir bağ olduğunu da sanmıyorum. Öykü yazarken çok daha yoğun, daha çarpıcı, kısa yani öz bir anlatma yolunu seçiyorsunuz. (...) çağımıza daha uygun bir sanat olduğunu düşünüyorum.”¹¹⁷

70'ler öyküsünde bireyden topluma doğru genişleyen, çift yönlü eleştiriye örnek olarak, Türk edebiyatının en vizyoner, en aykırı ve –konumuz gereği söylemeden geçmeyelim– en *geç anlaşılan* isimlerinden Oğuz Atay'ın 70'lerin tam ortasında gelen tek öykü toplamı *Korkuyu Beklerken*'deki (1975) “Beyaz Mantolu Adam”dan söz ederek bu bahsi kapatalım. Atay'ın öykülerinde ve romanlarındaki *başkaldırı*, *yabancılaşma* kavramının doğru analizinde gizlidir. Diyebiliriz ki Atay, toplumdan gitgide uzaklaşan, her adımda daha da yalnızlaşan, yalnızlaştıkça paranoyaklaşan, takıntılı ve tedirgin bireyler yaratarak başkaldırmıştır. “Beyaz Mantolu Adam” ise başkaldırı odağında bambaşka bir yerde durmaktadır çünkü başkaldırı henüz öykünün adında başlamaktadır. Kadın giysisi olan mantoyu bir adama giydirmiştir Atay. Onu kadın giysisiyle kalabalıkların arasına göndermiştir, dikkat çekmesini istemiştir; böylece yabancılaşmayı tek yönlü görünümünden çıkarıp karşılıklı bir duruma dönüştürmüş, öyküsünü insan-eşya ilişkisi üzerine bina etmiştir. Mantolu adam topluma ne kadar yabancıysa toplum da manto giyen bir adama o kadar yabancıdır; toplum onu yargılamaya, aşağılamaya, onun hakkında konuşmaya ne kadar teşneyse mantolu adam o kadar suskundur. Bilinçli bir suskusudur onunkisi. Modern dünyanın getirdikleriyle bir şey elde edememiş, bir yere varamamış ya da yeni düzene uyamamış, evlere yığılan eşyaların arasında sıkışıp kalmış küçük burjuvaziye ait olamamış insanın vazgeçişidir.

¹¹⁷ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.edebiyathaber.net/tomris-uyar-anlatiyor-verdigim-ozgurluktan-kendime-de-isterim/> Son erişim tarihi: 01.05.2025.

“Dilenirken de başarısızdı[r]”¹¹⁸ beyaz mantolu adam. El açmaz, konuşmaz, dikkat çekici bir fiziksel bozukluğu yoktur. Tezgâhlar arasında yürürken gördüğü, yüzüne sürünen beyaz mantoyu satın almak için uğraşır, gülünç olacağına dair uyarıları dinlemez; tek isteği, o mantoya sahip olmaktır – ve olur. Beklenen de olur, ölü zannedilir, deli zannedilir, cüzzamlı zannedilir, turist zannedilir, sapık zannedilir; “canlı manken” bile zannedilir çünkü kurnaz bir esnaf böyle kullanmıştır onu, vitrine koymuş, herkese reklam etmiştir.

Atay’ın öyküsündeki *ikinci başkaldırı* ise intihardır. Toplumun kendi özgürlüğünü kısıtlayan ve her bedene bir kılıf uyduran değerlerini reddeden adam, hem bireysel/varoluşsal hem toplumsal düzlemde *başkaldırır*. Mantonun beyaz, yani (en başta) kirlenmemiş olması, beyaz mantolu adamın dilenirken el açmaması da mühim bir detaydır; ilki saflığını işaret eder, ikincisi toplumun biçtiği, belirlediği rollere ve davranış kalıplarına boyun eğmediğini gösterir. İlk bakışta oldukça basit/alelade görünen bu el açmama durumu, başlı başına bir başkaldırı yöntemi olarak okunabilecek kadar derinliklidir. Diyebiliriz ki Atay, içerikte toplumsal iktidarlara, biçimde edebî iktidarlara başkaldırarak yazmış, hem içerikte hem biçimde yeninin peşine –uyumu gözeterek– düşmüştür.

Atay’ın 1975 tarihli öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*’den 1 yıl sonra okurla buluşan bir ilk öykü kitabından daha söz etmek yerinde olacaktır: Hulki Aktunç’un *Gidenler Dönmeyenler*’i. Aktunç, tıpkı Sait Faik Abasıyanık gibi, dil tasarrufu ve sözcüğe verdiği önemle kendisinden sonraki öykü kuşağını etkilemiş isimlerdendir. Öyle ki Abasıyanık’ın türün sınırlarında gezinme eylemine katılmıştır Aktunç; bu iki ismi “dil işçiliği” birleştirir. Belki de Aktunç’un, farklı edebî türlerde eser veren üretken bir kalem olmasına rağmen en çok öyküyle anılması da bundandır. *Gidenler Dönmeyenler*’in odağında sosyal meseleler vardır evet, fakat bu meseleleri bir kürsüde konuşur gibi avaz avaz haykırmaz Aktunç. Zor olan yolu seçer: İnce ince işler, ayrıntılara gizler, görebilenler için parıltılar bırakır. Toplumcu gerçekçi çizgideki metinlerle ortak öykü kişileri olsa da öykülerinde, fakir sınıfı, işçileri, sosyal adaletsizliği dile getirse de, bunu ortaya koyuş biçiminin farklılığındadır onun

¹¹⁸ Oğuz Atay, “Beyaz Mantolu Adam”, *Korkuyu Beklerken*, 45. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 11.

özgünlüğü. Bu tutum, *Kurtarılmış Haziran*'daki öyküler için de geçerlidir. 15-16 Haziran İşçi Olayları'nın topluma yansımalarını, değişen ya da içi boşalan rolleri, hiyerarşik düzendeki sınıfsal yerleşimleri bir bir aktaran öyküler, dil işçiliği ve edebî kaygı gözetilerek kaleme alınmıştır.

Ayrıca, dile verdiği önemi hazırladığı *Büyük Argo Sözlüğü*'yle bir kez daha göstermiş, öykülerinde yer alan sözcük zenginliğinin kaynağını, yani kişisel birikimini ortaya koymuştur Aktunç. Onun öykülerinde şiirsel üslupla birlikte anlatım tekniği çeşitliliği ön plandadır; diyalog, iç diyalog, monolog, bilinç akışı, montaj, mektup, röportaj bu tekniklerden bazılarıdır. 1985'te yayımlanan öykü kitabı *Ten ve Gölge*'yle birlikte Aktunç bireysel temalara ve onları sunacağı biçim arayışlarına yönelir, hem çağdaşlarını hem de ardıllarını etkisi altına alan öyküler kaleme alır; 2000 sonrası Türk öyküsünü de besleyen –geriye dönük *yeniden keşif* okumalarıyla– en mühim isimlerden biri olduğunu söylemek kanaatimizce yanlış olmaz. Onun iki şeyde ısrarı yol gösterici olmuştur: İlki incelikli dil kurmadaki ısrarı, ikincisi biçimde daima, daima arayış ısrarı.

Aktunç'un, kendi kuşağından bahsederken *geleneğe başkaldırı* üzerinde durması dikkate değerdir: “*Bizim kuşak* diye bir şey var mıydı? Yoktu galiba. Vardı: (...) Geleneğe en derin saygıyı duya duya geleneği alaşağı etmek isteyen bir kuşak vardı.”¹¹⁹

Aktunç'un öykülerinde deneysel çabalar da izlenir, örneğin “Yek-Yek Oynayanlar” öyküsünde *emoji* kullanır Aktunç. Ya da noktalama işaretlerini, tıpkı Bilge Karasu gibi anlatım imkânına dönüştürür. “Kardaki Güller” başlıklı öyküsünde noktalama işaretleri yer almaz, ayrıca dizelerle kaleme alınmış, şiiri andıran parçalar bulunur. Aynı zamanda şiir türünde de sayısız eser veren Aktunç, küçürek öyküler de yazmıştır.

12 Eylül 1980 darbesiyle, edebiyatta başkaldırının yönü ve konusu değişir. 70'lerde olduğu gibi 80'lerde de ideolojiler çatışır ve edebî eserlere girer fakat bu dönemin özelliği, ideolojilerin içini oyması, onları içini oyarak malzeme hâline getirmesidir. Bu yıllarda vatandaşların siyasilere, bireyin dünyaya, insanın tutamaklara

¹¹⁹ *Öykücünün Kitabı*, 1. Baskı, Haz. Feridun Andaç, İstanbul, Varlık Yayınları, 1999, s. 64.

nasıl güveni sarsıldıysa, sanatçının sanata bakışı da değişir. Sanatta yerleşik olan her bir unsurun o günün insanının dertlerini anlatmada artık işe yaramadığını düşünen yazarlar, kodları yeniden yaratmak, yeni bir düzen kurmak isterler ve bu yeni düzenin temelini şimdide değil, tabiricaizse gelecekte atarlar çünkü yeni bir gelecek tasarımı yeni umutlar, tutunacak yeni tutamaklar ve tazelenen güven demektir. Tüm bunların ışığında şu çıkarımda bulunabiliriz: 1980’li yılların öyküsü karamsar, yıkılmış, içe dönmüş insanın hikâyesidir ve bu nedenle sesi de yürekten, kırık, güceniktir. 80 öyküsünde toplumsal olaylar, bireyin iç dünyasından, bireyde yarattığı tahribatla yansıtılır. Öyleyse bu dönemde yeni bir düzenin habercisi olan biçimsel arayışlardan, deneyden söz etmek katiyen mümkündür.

80’ler öyküsünde, önceki onyıllardan farklı bir *başkaldırı izleğinden* de söz edilebilir: gidiş. Güvensizlik ve kırgınlık hisseden bireyin, çareyi ortamdan uzaklaşmakta, gitmekte bulması fikrine dayanmaktadır bu. Artık mücadele değil, *iyileşmek için kaçış* ön plandadır. Meydanlarda bağırma hünere değildir. Bireyi anlatmak ve anlamak, ancak onun içine, ruhuna, vazgeçiş sebeplerine bakmakla mümkündür. Bu dönem öyküsünde başkaldırı, hesaplaşma kavramının etrafında büyür.

80 sonrası öykümüzde, postmodernizmin de yazı dünyamıza dahliyle, kolektif bir öykü anlayışı yerine bireysel öykü anlayışlarının şekillendirdiği çok sesli bir ortamdan söz etmek doğrudur fakat bir yandan da, 80’li yılların ürettiği “yola çıkmak”, “gitmek”, “kaçarak iyileşmek” temalarının 90’lara da sirayet ettiğini söylemek mümkündür. 80 sonrası karnaval atmosferinde öykücü kendi sesine, kendi sözüne sahiptir; gruplar, akımlar, hareketler değil, kişisel tercihler, şahsi üsluplar, farklı bakış açıları vardır – içerikte de, biçimde de. Postmodern durumun getirip de edebiyatın merkezine yerleştirdiği binbir çeşit gerçeklik tartışılmaktadır artık; gerçeğin kurmaca ile ilişkisi, gerçekliğin katmanları, kurmaca evrende gerçeğin görünümüleri ya da görünmeme biçimleri konuşulmakta, denenmektedir. Müphemlik, bir anlatı yöntemi olarak öyküye dâhil olur. Fantastik, düşsel öğeler Türk öyküsünü bir sarmaşık gibi sarar. Bu dönemdeki modernist tavrı, daha evvel 50 Kuşağı’nda görmüştük. 80 sonrası dönemde eser veren öykücülerin tavrı, birçok yönüyle, yeninin peşindeki 50 Kuşağı’nı hatırlatır. Bu durum üzerinde ülke gündeminin, toplumsal olayların ve bu olayların

doğduğu iktidar çatışmalarının etkisi yadsınamaz. 70’li ve 80’li yıllardan sonra toplumun –tam anlamıyla bir refah ortamından söz edilemese de– nispeten bir ferahlama yaşadığı söylenebilir. Sanatçı böylece kendine, *başkaldırısının yönü* de ben’ine dönmüştür.

Necip Tosun der ki, “1980 sonrası kuşağı için getirilen en önemli eleştiri, toplumsallıktan uzaklaşıp bireyciliğe yönelmeleri olmuştur. Kimi etkin eleştirmenler, bu kuşağı toplumsal sorunlara ilgisiz, bireyci, bunalımcı olarak niteleyip insansız öykü yazıldığı, herkesin kendi benini anlattığı eleştirilerinde bulundular.”¹²⁰ Bir kuşağı, bir edebî topluluğu yahut bir edebî akıma mensup sanatçıları, topluma sırtlarını dönmekle suçlamak yahut kendi içlerine döndükleri için ayıplamak, yaptıkları şeyin sanat olmadığını iddia etmek başlı başına bir problem değil midir? Neresinden bakarsak bakalım, bu eleştiriler sakat analizlerden, sakat çıkarımlardan doğar. Hiçbir sanat eseri verili, mesaj yüklü olmak zorunda olmadığı gibi, bir sanatçı, eserini okurun karşısına çıkardığı anda o toplumla aynı yöne bakıyor sayılmaz mı? Topluma sırtını dönmüş bir sanatçı, yazdıklarını çekmecesinde saklamalı değil midir? Yazdığı metin yayımlanıyor ve satıcı tezgâhlarına, kitapçı raflarına giriyorsa, hatta artık içinde bulunduğumuz çağda kitaba ulaşmak bir internet sitesine girme uzaklığındaysa, o sanatçının toplumdan ayrı bir yerde durduğu nasıl iddia edilebilir? Sanatçı, içinde bulunduğu toplumun okurlarına hitap etmekte, onların geri dönüşünü beklemekte, onlara yazmaktadır. Bu durumda 80 sonrası öykücülerine –toplumsal meselelere ilgisiz kalma odağında– yöneltilecek olumsuz eleştiriler, söz sanatının icra sebebine, doğasına, varoluş amacına vardığında hükümsüzdür. Bu kuşağın kendi içine döndüğü/kapandığı, öykü yazarlarının kendilerini metinlerinin içine yerleştirdiği/kendilerini kahramanlaştırdığı öyküler yazdığı söylenebilir fakat bu, yaptıkları işin “yanlış bir edebiyat” olduğu anlamına gelmez. Gelgelelim, özellikle 90’lı yıllarda toplumun/okurun estetik zevkleri, beğenileri, beklenti ufukları da değişmiştir. Her dönem, kendi içinde değerlendirilmeli, kendi kültürel kodlarıyla okunmalıdır. 70’lerin siyasi/ekonomik ortamıyla 80’leri, 80’lerin ideoloji karmaşasıyla 90’ları okumak beyhude bir çabadır. Tezimizin “Denemenin İtici Kuvvetleri – I: Etki, Beklenti, Deneyim ve Beğeni” başlıklı bölümünde üzerinde durduğumuz *deneyim ufku* ve

¹²⁰ Necip Tosun, “Son Dönem Türk Öykücülüğü”, *Post Öykü*, S: 61, Kasım-Aralık 2024, s. 39.

beklenti ufku kavramları işte tam da kuşak yazarları ve dönem okuru arasındaki ilişkiye dair bu tarz değerlendirmeler yapılırken göz önüne alınması gereken ve analizi doğru noktalara taşıyacak anahtar kavramlardır. Ayrıca, artık büyük anlatılara eskiden olduğu gibi güvenilmemesi, tüm dünyada yeni ve kocaman reklamların, markaların, ticari nesnelerin kol gezmesi, her şeyin metalaştırıldığı ve insana dayatıldığı bir düzenin başlaması ve bu düzenin, özellikle *hızın* insanda yarattığı yetişememe kaygısı da toplumsal değil midir? Artık gündem buysa, gündem bu kaygan zeminde yaşanan korkularsa, geleceğin insana hiçbir teminat vermemesiye, bu kaygıyı edebiyata taşımak, toplumdan ayrı düşünülebilir mi? Dönem öyküsünün toplumsal olandan uzaklaştığı tek alan, onu ifade etme biçimidir. Mesaj verme yahut doğru yolu gösterme amacı taşıyor oluşudur. Yoksa öykünün içeriği, bireyin içinde olduğu toplumu ilgilendiren her şeydir hâlâ. Sanatçı yeni düzeni kavramaya, anlamlandırmaya çalışmakta ve bu çabayı eserine yansıtmaktadır. Kuşkusuz, liberal anlayış ve tüketim odaklı yaşam felsefeleri bu dönem edebiyatının sorunsallarını belirlemiştir.

Ahmet Sait Akçay, *Hece Öykü*'nün “Öyküde 90 Kuşağı-1” dosya konulu 81. sayısına söz konusu kuşağın biçimciliğine odaklanan bir yazıyla katkıda bulunmuştur. 2017 yılında yayımlanan bu yazıda Akçay, “deneysel” sözcüğünü kullanır: “90 Kuşağı, edebiyatı herhangi bir ideolojik söylemle, angajmanla biçimlendirmedir. Öykülerin ürettiği anlam dünyasından ziyade anlatma biçimi, bu öykü damarının odak noktasını teşkil etti. Edebiyatın tüm imkânlarından yararlanan biçimsel, kimi zaman deneysel ‘edebî dil’ ortaya kondu.”¹²¹

Ahmet Sait Akçay, *Hece Öykü*'nün bir sonraki sayısı (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-2) için de bir yazı kaleme almıştır. “90 Öyküsünün Sosyolojisi” başlıklı bu yazıda şöyle der 90’lı yıllar öykü yazarları için: “90 Kuşağı, Türk öykücülüğünün en yenilikçi kanadını temsil etmesine rağmen üzerinde yeterince konuşulduğu söylenemez.”¹²² Akçay, Leyla Burcu Dünder’in *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 90’larda Türk Öyküsü-1* başlıklı çalışmasından yola çıkarak bazı verileri aktarır: 90 Kuşağı’nda 1970-79 doğumlu isimler etkindir. Kadın yazar sayısı ise yüzde 30’luk bir

¹²¹ Ahmet Sait Akçay, “90 Kuşağının Biçimciliği”, *Hece Öykü*, S: 81 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-1), Haziran-Temmuz 2017, s. 53.

¹²² Ahmet Sait Akçay, “90 Öyküsünün Sosyolojisi”, *Hece Öykü*, S: 82 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-2), Ağustos-Eylül 2017, s. 57.

dilimi oluşturur. 1998-2002 yılları arasında Türkiye’de öykü yayıncılığı tavan yapmıştır. Öykülere bakıldığında, görselliğin, klipleri andıran parçalılık ilkesinin, poplaşma eğiliminin (epigraf ve alıntı kullanımının da artmasıyla) öne çıktığı görülür. 90’lı yıllar öyküsünün 50’li yıllar öyküsüne benzetilme meselesine bakıldığında ise, iki kuşak arasındaki temel farkın, biçimciliğin oyuna dönüşmesi ve postmodernizmin de etkisiyle mekân duygusunun yoğunlaşmasıdır.¹²³

Erdem Dönmez, Murat Yalçın’ın öykülerine odaklandığı yazısının başında, 90’lı yıllar öyküsünde görülen ortak eğilimleri ve nitelikleri sıralar, daha fazlası için Necip Tosun’un “Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım” başlıklı yazısını işaret eder:

- Politikadan uzak bir içerik hâkimdir.
- Öyküler genellikle sabit bir tema üzerinde gelişmez.
- Bilimsel bilgiye ve siyasete duyulan güvensizlikten ötürü dış gerçeklikten çok dil gerçeği merkezdedir.
- Büyük meseleler ele alınmaz; bu kuşağın ütopyası yoktur.
- Öykülerden doğan bir mesajdan söz etmek zordur. Daha çok anlatabilmenin hazzı hâkimdir.
- Yazardan çok okurun etkin olduğu bir anlatım hâkimdir. Öykü anlatılmaz; yazılır.
- Anlatılanlar arasında bir nedensellikten söz edilemez. Gerçek ile düş iç içedir.
- Cinsellik, ahlaki kaygılar gözetilmeksizin tüm açıklığıyla işlenir ve yaygın bir temadır.¹²⁴

Erdem Dönmez, 90’lı yıllar öyküsüne postmodernizmin üç sacayağı çerçevesinde bakmanın gerekliliğini vurgular. Bunlar Derrida’nın dil anlayışı, Baudrillard’ın simülasyon söylemi ve Foucault’nun öznenin ölümü teorisidir. Öznenin ölümünün öykü kişinin de ölümü olduğunun altını çizer ve bu yıllarda her türden

¹²³ A.y., s. 57-58.

¹²⁴ Erdem Dönmez, “90’lı Yıllarda Türk Öyküsü ve Murat Yalçın Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Öykü**, S: 82 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-2), Ağustos-Eylül 2017, s. 87.

metnin birlikte var olduğunu, sarmal bir yapı sergilediğini belirtir.¹²⁵ Ahmet Sait Akçay ise, 90'lı yılların öyküsünün iki sacayağı olduğunu söyler: 50 Kuşağı etkisi ve postmodernizm getirisi.¹²⁶ Daha sonra bu iki kuşak arasındaki farkları sıralar: 90 Kuşağı'nın deneyimi kurma biçimi, 50 Kuşağı'nın modernist imgeleminden farklıdır; 90 Kuşağı öyküsünde deneyimin temelinde düşünce ya da kaygı yoktur. 90 Kuşağı'nda gerçekçi söylemle onu yıkmaya çalışan postmodernizmin çatışması belirginleşir. 50 Kuşağı'nda bir zaman fetişizmi söz konusuysen 90 Kuşağı'nda zamansallık yalnızca ayrıntıdır, öne çıkan öge ise mekân duygusudur. 90 Kuşağı, konusuz, hatta bireysiz öyküler yazmıştır. Modernist öyküde anlatıcı görünmezken, postmodern öyküde anlatıcının referansı kendi benliği olmuştur. Bu kuşağın oluşumunda edebiyat dergilerinin rolü de büyüktür.¹²⁷

90'lı yıllarda öykü türünde deneyellik dendiğinde, Murat Yalçın, Özen Yula, Cemal Şakar, Süreyya Evren, Şebnem İşigüzel, Başar Başarır ve 90'lar sonu 2000'ler başında Murat Gülsoy gibi isimler öne çıkar. Bu yılların diğer dikkat çekici özelliği, kadın öykü yazarlarının sayısındaki artıştır. Bu artış yalnızca öyküde değil, tüm edebî türlerde yaşanmıştır, diyebiliriz. 80'lerin ikinci yarısı ve özellikle 90'lı yıllarla birlikte kadına bakış değişti, dönüştü; kadın, edebî metnin başkışisi, kadının yaşadığı problemler ise konusu oldu. Kadını bir dekor olarak gören anlayışın kökü kurutuldu. Kadının sesini, bizzat kadının kendisi duyurdu. Ayrıca, kadın edebiyatçıları arasındaki dayanışma da dikkate değerdir. Denilebilir ki, bu yıllarda başkaldırının bir kolu da kadın edebiyatıdır; değersizleştirilmeye, edebiyat ortamlarından dışlanmaya, susturulmaya ve yok sayılmaya *başkaldıran kadınların* yarattığı rüzgârdır.

90'lı ve 2000'li yıllar Türk öyküsü ortak kodlara, benzer yaklaşımlara sahiptir. Ayrıca bu onyılları besleyen çeviri edebiyatın, edebî damarların ve öykücülerin aynı isimler olduğunu görürüz. Başta hem fikirleri hem metinleriyle Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco olmak üzere Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Dino Buzzati, John Cheever; Türk öykücülerini etkileyen ve yönlendiren isimlerdir. Bu isimlerin yönelimleri, kullandığı teknikler, yaptıkları deneyler onlara öyküden

¹²⁵ A.y., s. 87-88.

¹²⁶ Ahmet Sait Akçay, "90 Kuşağının Biçimciliği", *Hece Öykü*, S: 81 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-1), Haziran-Temmuz 2017, s. 53.

¹²⁷ A.y., s. 54-55.

sanatçıları Türk öyküsünde benzer deneyler yapmaya sevk etmiştir. Gerçek ile kurmaca ilişkisinin derinine inilmesi ve bu ilişkinin metnin ana problemi hâline getirilmesi, hatta “kurmacanın kurmacasının” yapılması; gerçeküstücülüğün, büyü, gerçekçiliğin, efsanelerin ve masalların, mitolojinin ve fantastiğin, felsefe ve metafiziğin, hatta –özellikle 2010 sonrasında– gotiğin ve bilimkurgu edebiyatının yeniden yorumlanması ihtiyacını doğurmuştur. Bunun sonucunda ise müphemlik ögesi farklı anlatı biçimleriyle yeniden değerlendirilmiştir; polisiye edebiyat popüleritesini artırmış, gizem ve korku ögeleri hem kurgunun ana izleğini belirleyen ögeler hem de yardımcı ögeler olarak kullanılmıştır. Ayrıca, minimal/küçürek öyküye yönelimden de söz edilebilir. Fakat her dönemde olduğu gibi bu yıllarda da metinleri farklı yataklarda akan öykücülerimiz bulunmaktadır; bu bahsi sonlandırırken *geleneksel* olarak adlandırılan öykü anlayışını modern dönemde farklı biçimlerle devam ettiren Mustafa Kutlu’yu, Rasim Özdenören’i, Ramazan Dikmen’i ve onların ulaştığı kitleleri unutmamak gerekir.

Adam Öykü’nün Eylül-Ekim 1998 tarihli 18. sayısında, yani henüz 2000’li yıllara varmadan hemen önce, Semih Gümüş’ün “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor” başlıklı dikkat çekici yazısı yayımlanır. Gümüş, bu yazıda, dönem öykücülerinin diyalog tasarrufunu (öykü kişilerinin neredeyse hiç konuşmadığını iddia eder), birbirlerini çoğaltan, benzer öyküler yazmalarını, yaşamöyküsel nitelikteki ilk öykülerinin ardından tıknaf bir yaratma sürecine geçmelerini eleştirir. Ayrıntıdan bu denli yoksun kalan metinlerin, günü anlatmada herhangi bir başarı yakalayamayacağını belirtir. Gümüş’e göre, öykücüler, kendisiyle baş başa kalmayı yeğlerken (iç konuşmaya dayalı öyküler yazarken) aslında başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmemektedir.¹²⁸ Gümüş’ün yazarların “kapalılık” tercihi hakkındaki yorumları da ilginçtir:

“Genç öykücü daha ciddi sorunlar ve iç dünyaların karabasanıyla yüklü öykülere ve okuru bu dünyaların gizemiyle etkilemeye inanıyor. Gerek anlamda, gerek sözdiziminde kapalılık da ister istemez bu zincire ekleniyor. Kapalılığın kendiliğinden şiire, yazınsala yaklaştırdığını keşfetmiştir genç öykücü. Kapalılıktan yararlanır. Daha ciddi olma kaygılarını da böylece yoluna koyar. Geçmişte yazılmış öyküye diyeceği

¹²⁸ Semih Gümüş, “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor”, *Adam Öykü*, S: 18, Eylül-Ekim 1998, ss. 45-48.

yoktur belki, ama onu yeterince ağır, yeterince ciddi, yeterince yoğun ve şimdiki kötücül dünyamızı kucaklayabilecek yetkinlikte de görmemektedir.”¹²⁹

Ahmet Sait Akçay, “Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü” başlıklı yazısında, son dönem öyküsünü (yazının yayım yılı 2000’dir) değerlendirir ve beş saptamada bulunur. Bu saptamalara göre dönem yazarının eğilimleri şunlardır: 1) Öykü dilini kurmaya çabalarken öykü evreninden uzaklaşma; 2) Fazlasıyla biçimsel kaygıyı önceleme; 3) Anlatımın gittikçe “ben-yazar” eksenine taşınması; 4) Öykü kişilerinin flu resmedilmesi; 5) Öykülerde olay ya da durum anlatısının/betimlemesinin olmaması.¹³⁰ 2000’li yıllar öyküsü, 80’li ve 90’lı yıllarda bazı mirasları devralmıştır: En basit tabirle; 80’lerden şiirsel dili, 90’lardan ise biçimci tavrı. Akçay, bu kuşağın *deneysel* tutumunu ve edebiyatının *arayış* içinde ilerlemesini özellikle vurgular.

Aysu Erden, 2000’lerin hemen başında, *Adam Öykü*’nün Temmuz-Ağustos 2001 tarihli 35. sayısında, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler” başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda, öykü yazarının, metnini oluşturan kurmaca dili kullanırken bazı kararlar vermek zorunda olduğunu söyler; bu kararlar ileteceği bilginin miktarı, ileteceği bilginin türü ve ileteceği bilgiyi nasıl düzenleyeceği üzerinedir. Erden’e göre, yazarın okurla ve öykü kişilerinin de birbiriyle olan iletişimini temsil eden öyküde yazınsal iletişim kavramının deneysellik ve yaratıcılık yönü ise, öyküde bilgisellik ve öyküde yazınsal anlatım kategorilerinde ortaya çıkar. Erden, döneminin öykü yazarlarının deneysel ve yaratıcı dil kullanımları ve tür denemeleri ile yenilik arayışları üzerinde durur; nihayetinde bu görünümeleri 6 başlıkta kategorilendirir: 1) Dil kullanımları gerçek dünya ile ilgili gözlemlerini olduğu gibi yansıtacak kadar gündelik dil kullanımına yakın ve gerçekçi olan öykü yazarları; 2) Karşılıklı konuşmaları önceleyerek tiyatro oyunlarına benzer nitelikte öykü türünü gerçekleştiren yazarlar; 3) İçinde fantastik olarak da adlandırılabilir gerilim ve doğaüstü öğeleri barındıran öyküler; 4) Şiirsellik boyutu olan öyküler; 5) Kısa kısa öyküler; 6) Öykülerin izleklerini farklı metin türlerinden yararlanarak

¹²⁹ A.y., s. 47.

¹³⁰ Ahmet Sait Akçay, “Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü”, *Hece*, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 336-339.

oluşturan yazarlar.¹³¹ Erden'in kategorileri arasından bugün 5. ve 6. kategorilerin deneysellik çizgisinde değerlendirilebileceğini düşünmekteyiz; diğerleri daha çok içeriksel boyuttadır ve o günden bugüne, örnekleri sık görülen niteliklere dönüşmüşlerdir. Bizim de bahsettiğimiz melezlik, şiirsellik gibi sınırlı nitelikler de zaman içinde deney sahasından çıkmıştır fakat yine de bir metni bir türde tanımlayamayacak derecede türlerarası alanda oluşturmak hâlâ deneysel bir tutumdur.

Ertan Örgen ise, 2000'li yıllar Türk öyküsünü değerlendirdiği yazısında şu ifadeleri kullanır:

“Türk öyküsünün 1980 sonrası metinle çeşitli biçimlerle oynama alışkanlığı, doğrudan 2000'ler öyküsünün başlangıcıdır. Postmodern bir hafifleme ile daha kolay buluşan bu yeni asır başı, yazarı, öncelikle kültürün keskin hesaplaşmasından ayırmıştır. Kültürel yabancılaşmaya karşı çıkma, muhafazakârlığı koruma, kendini sahil bir alanda konumlama, modernliğin tüm sıkıntılarıyla baş başa kalma gibi saiklerin ötesinde yazar artık yaşanan dünyaya ses vermek, gördüğünü kendi zaviyesinden ve teknolojik içerikle besleyerek aktarma isteğiyle belirir. Bu yönelimi, Sait Faik'in varoluşu anlatırken imajlara yaslanışını, capcanlı hayatla birleştirme becerisinden yola çıkarak izah etmek mümkündür. Günümüz öyküsü, varoluşu, yani problemi geride bırakır, imajı önceler ve hayatı da değişen gerçeklikler dolayısıyla oyunbozan bir yapıda kurgular.”¹³²

90'lı yıllar ve 2000 sonrası öyküsünü besleyen en önemli kaynaklardan biri de edebiyat dergileridir. Özelde öykü türüne ayrılmış, öykü türünün yayıncılığını yapan dergilerin çoğalmas; süreli yayınlarda öyküleri yayımlanan yazarların bu öykülerden oluşturdukları dosyaların yayınevlerince kitaplaştırılması öykünün Türk edebiyatındaki görünürlüğünü yeniden artırmıştır. Bu yıllarda öykü türünde muntazam bir çeşitlilik olduğu açıktır. Öykü türü özelinde yayıncılık yapan dergilerden bazıları saymak gerekirse: *Adam Öykü*, *Düşler Öyküler*, *Hece Öykü*, *Notos Öykü*, *Öykülem*, *İmge Öyküler*, *Post Öykü*, *Öykü Gazetesi*, *Olağan Hikâye*, *Askıda Öykü*, *Sarnıç*, *Muhayyel*, *Eşik Cini* vs. Bu isimlerle birlikte, sayfalarında öykülere de yer veren *Kitaplık*, *Varlık*, *Dergâh*, *Türk Dili*, *Papirüs*, *Sarnıç Öykü*, *Sıcak Nal*, *Ecinniler* gibi dergilerin sahaya katkısı da büyüktür. Ayrıca, online platformların, özellikle 2000

¹³¹ Aysu Erden, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler”, *Adam Öykü*, S: 35, Temmuz-Ağustos 2001, ss. 81-87.

¹³² Ertan Örgen, *Yüzyılım Eşiğinde Öykümüz*, İstanbul, Ketebe Yayınları, Mayıs 2024, s. 9-10.

sonrasındaki etkinliği, tanıtım ve eleştiri yazılarının erişebilirliği, yaratıcı yazarlık kursları ve atölyelerin sayısındaki artış, imza günü ve söyleşi etkinliklerindeki çeşitlilik, yazarı ve okuru bir araya/yüz yüze getiren toplantılar, festivaller, şenlikler vs. dönem öyküsünün gelişim çizgisinde etkili basamaklardır.

İnternet çağında öykünün içeriği de değişmiştir. Metinlerarasılık ve yeniden-yazım kültürü popülerleşirken, alternatif kurgular, açık uçlu finaller, sinema ve edebiyat alanlarının etkileşimiyle zaman algısının ve insan ruhunun yeniden çözümlenmesi gibi meseleler öyküleştirilmiştir. Dizi-film sektörüyle kurmaca metni aynı noktada buluşturan meselelere, son zamanlarda yeniden ana akım işlerde gördüğümüz *kötü karakterin ifşası* örnek verilebilir. İnsanın salt kötü yahut iyi olamayacağı fikri, kötü olduğu bilinen ve kötü tanınan karakterlerin yaşamöykülerinin yeniden ele alınmasıyla, bu karakterlerin kötü yanlarının yanında iyi yanlarının, zaaflarının ve özellikle de acıma duygusu uyandıran geçmiş yaşantılarının aktarılmasıyla gündeme gelmiştir. Dönem öyküsünde zıtlıklar bir aradadır; yazar da, okur da madalyonun iki yüzü olduğunun bilincindedir. İçerikte yenilik, biçimsel yeniliklerle desteklemiştir; 2000 sonrası deneyler genellikle teknolojinin sağladığı imkânları değerlendirme usulüyle yapılmıştır. Örneğin öykü metinlerinde yapay zekâ görsellerinin, qr kodların, WhatsApp mesajlarının, Instagram gönderilerinin vs. kullanıldığını görürüz. Kent-insan ilişkisi, inanç sistemlerinin sorgulanması, bireyin çok sesli ortamda günden güne kendi sesini kaybetmesi gibi temalar yine sıklıkla işlenen konular arasındadır. Ayrıca, bilgisayar oyunlarıyla büyüyen kuşağın öykü yazarlarında, oyunları da öyküye dâhil etme eğilimi mevcuttur.

Sıcak Nal'ın 1. sayısında, "Twit'e gel!" başlıklı bir bölüm bulunur. Bu bölümde 5 yazarın Twitter'ı nasıl yorumladıklarına dair *twit*'leri yer alır. 2010 yılında sosyal medyanın ve daha genelde kısa mesaj kültürünün edebiyat çevresinde nasıl algılandığını gösteren iyi bir örnek olarak bu bölümün açılış yazısını alıntılayabiliriz:

"Email, chat, sms, Twitter -hepsi doğrudan yazı formlarını etkiliyor ve edebiyat ile farklı bir etkileşime geçiyorlar. SMS ile romanlar yazılıyor birkaç yıldır dünyada, henüz ilk Türkçe SMS roman dolaşıma girmemiş olsa da hepimizin durumdan haberi var. Keşke bu SMS romanlar dilimize çevrilse, kimbilir ne okunası romanlardır diyenler bile oluyor! Edebiyat hiç gecikmiyor bu alanlarda artık, Twitter geri kalır mı, Twit

mesajlarıyla yayınlanan ilk roman da bir süredir aramızda. Twitter’la şiirler yazılmakla kalmıyor Twitlerinizi ‘şiirselleştiren’ Twihaiku gibi popüler uygulamalar dahi mevcut...

Biz de bu gelişmelerin yazma yordamları üzerindeki etkilerini, bu konuda makaleler yazarak ve yeni metinlerde dedektiflik yaparak değil de doğrudan yazarların bu formları kullanışlarına bakarak araştıralım dedik. Yazarlarımızdan Twitter’da değil ama sadece elinizdeki basılı dergide yayımlanmak üzere Twit’ler talep ettik.”¹³³

Teknoloji yalnızca olumlu yönde bir gelişime sebep olmamıştır kuşkusuz, aynı zamanda niteliksiz metinlerin görünürlüğünü de artırmıştır. *Klavye edebiyatı* doğmuş, erişilebilirliğin artmasıyla birbirini kopyalayan metinler ve yüzeysel işler çoğalmış, aforizma kültürü başka bir seviyeye ulaşmıştır. Bununla birlikte sinema sektöründe, daha doğrusu görsel iletişim sahasında yaşanan büyük gelişmelerin edebiyatı tehdit edip etmediği çokça tartışılmıştır. Bunda öykülerin senaryolaştırılmasının etkisi büyüktür. İmgenin edebî metinden sinema filmine, anlamını kaybetmeden aktarılıp aktarılamayacağı da mesele edilmiştir. Fakat bu tartışmalarda dikkat çeken bir husus var ki, o da biçimci yazarların bu meselelerin dışında kalmasıdır. Konu/içerik uyarlanabilir görünürken biçim ve anlatım yöntemi uyarlanamaz görünmektedir. Bu da deneysel biçimci metinlerin bir tehlikeyle karşı karşıya olmadığı hissini verir. Bunun bir yanılgı olup olmadığını zaman gösterecektir.

Dönemin öne çıkan özelliklerinden bir diğeri de “paratext”lerin (yan metinler), epigrafların, arka kapak ve tanıtım metinlerinin etkili şekilde kullanılmasıdır; bunda dijital medyanın okur üzerindeki tesirinin etkisi büyüktür.

Tezimizin “Öyküde Deneysel Teknikler ve Metin Örnekleri” başlıklı bölümünde yer alan deneysel öykü örnekleri şunu gösterir ki, 90’lı yılların ortasından başlayarak günümüze uzanan zaman diliminde Türk öyküsünde deneysellik bir yöntem olarak pek çok farklı şekilde uygulanmıştır. Ersin Tezcan ve İsmail Pelit gibi isimler doğrudan OuLiPo’nun yöntemlerini kullanırken, teknolojinin sağladığı imkânları kullanan yazarların sayısı artış göstermiş (Cemal Şakar, İlker Aslan vd.), görsellik metnin ana estetik ölçütü hâline gelmiş (Özen Yula, Tuncer Erdem vd.), yeniden-yazılan metinler sahneye çıkmış (Aykut Ertuğrul, Arda Arel vd.), çeşitlemeler

¹³³ “Twit’e gel”, *Sıcak Nal*, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 19.

yapılmış (Murat Gülsoy, Gökdemir İhsan vd.), türlerarası nitelikte metinler kaleme alınmış (Murat Yalçın, Enis Batur vd.), noktalama tasarrufu üzerinden oyunlar oynanmış (Osman Cihangir, Turhan Yıldırım vd.) ; ayrıca mikro kurmaca yeniden rağbet görmüştür (Ali Teoman, Cem Tunçer vd.)

3.2. Öyküde Deneyisel Teknikler ve Metin Örnekleri

Bu akıntılı sulara kimsenin uzun süre yüzemeyeceğini, en usta yüzücülerin bile hiçbir zaman kıyıya varamayacağını sana söyleyen olmadı mı?

Söylediler, ama ben gene de deneyeceğim.

Ne büyük saçmalık bu!

Olabilir. Ama ben buraya da, deneye deneye vardım.¹³⁴

Postmodern edebiyatta yeniden gündeme gelen, yorumlanan ve zamanla anlatının temel yöntemleri hâline gelen parodi, pastiş, ironi, üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi teknikler, başlangıçta yazının sunacağı yeniliklere alan açan yaratıcı araçlar olarak görülmüş; ancak zamanla edebî üretimin ana damarında yer edinerek neredeyse birer norm niteliği taşımaya başlamıştır. Öyküde deneysellik, zaman zaman bu tür normları sorgulayan, çoğu zaman ise onları hem kullanan hem dönüştüren bir işleve sahip olmuştur. Parodi ve pastiş gibi teknikler, deneyisel öykülerin biçim unsurları arasında yer alsada, bu çalışmada yalnızca bu teknikleri kullanması sebebiyle bir öykü deneyisel olarak kabul edilmeyecektir. Deneysellüğün söz konusu olduğu öykü örneklerini, hem içeriksel hem yapısal düzlemde yenilik arayan bir yazınsal alan olarak tanımlama amacını taşıyarak yaptığımız değerlendirmelerin sonunda, bir metni deneyisel yapan en önemli koşullardan birinin, bu deneyin deney yapma bilinciyle gerçekleştirilmesi olduğunu gördük. Yazarın niyetiyle birlikte deneyisel okurun algısında bulduğu karşılığı da hesaba katarak,

¹³⁴ Ferit Edgü, **Leş – Toplu Öyküler**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 1. Basım), Haziran 2021, s. 84.

deneysel nitelikler gösteren öykülerin kullandığı belli başlı teknikler üzerinden bir sınıflandırma yaptık; diyebiliriz ki bu kategorileri bize sunan, elimizdeki malzemedir.

Metin örneklerine geçmeden evvel belirtmekte fayda vardır ki, türlerarası özelliklere sahip metin örneklerine ve küçürek öykü türünün örneklerine tezimizin daha önceki bölümlerinde de değindiğimiz için, bu bölümde yalnızca öne çıkan belli başlı örneklerle yer vereceğiz. Bununla birlikte, belirlediğimiz kategoriler altında elimizdeki örnekleri sıralarken kategori başlıklarını esas aldık, ulaşabildiğimiz ve benzer özellikler gösteren tüm öyküleri ilgili başlıkların altına yerleştirdik; çünkü tarihsel bağlamda bir sıralama yapmak, kullanılan tekniklerin derli toplu görünmesini mümkün kılmayacak bir yöntemdir. Ayrıca, Fransız eleştirmen Gérard Genette tarafından literatüre kazandırılan ve edebî bir metni çevreleyen, doğrudan metnin kendisi olmayan ama onun okunma ve anlamlandırılma biçimini etkileyen tüm dış unsurları kapsayan *paratext* terimini, yani *paratext*leri de (metnin iç çevresini – *peritext*’leri ve metnin dış çevresini – *epitext*’leri) hesaba katarak, öykü örneklerinin yer aldığı kitapların tasarımında deneyselliğe hizmet eden nitelikleri ya da kitaplar hakkında çıkmış tanıtım ve değerlendirme yazılarını da dikkate aldık. Örneğin arka kapak metninde deneysel sözcüğünün kullanıldığı örnekleri, okurun yönlendirilmesi bağlamında ele aldık. Ya da deneysel öykülerin bulunduğu bir öykü kitabının kapağında, içerideki deneyselliği işaret eden görsel oyunların var olduğu örnekleri aynı çerçevede değerlendirdik.

Metin örneklerini aldığımız öykü kitaplarının yanı sıra, *Kitap-lık* dergisinin çıkardığı deneysel özel sayısı ve bu sayıda hediye ettiği *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi*, Mustafa Albayrak’ın çalışması *Türk Öykücülüğünde Deneysellik*, Emine Ayan’ın 80 sonrası Türk romanında deneyselliğe odaklandığı çalışması *Deneysel Edebiyat ve 1980 Sonrası Türk Romanında Deneysel Örnekler*, *Sıcak Nal*’ın deneysel edebiyat özel sayısı (8), *Hece* dergisinin “Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik” dosyasıyla çıkan 141. sayısı, Özge Aslan’ın özellikle tipografi deneylerine odaklandığı makaleleri sahada yapılmış öne çıkan çalışmalardır. Bunların yanında, tezimizde yararlandığımız *Birikim* dergisinde çıkan Elif Türker imzalı; *Adam Öykü*’de çıkan Aysu Erden imzalı yazılar ve örneğin *Hece Öykü* dergisinin 82. sayısında yer alan Arda Kıpçak – ilk kitap röportajı (deneysel metinler içeren kitabı *Değişik* üzerine)

alana katkı sağlayan metinlerdir; bazı süreli yayınların doğrudan deneysellik özelinde sayılar üretmeseler de, yayımladıkları yazılar ve röportajlarla deneysellik üzerine araştırmalara katkı sağladıkları söylenebilir.

Metin örneklerini gösterdikleri ortak niteliklere göre tasnif ederken belirlediğimiz kategori başlıkları şu şekildedir:

- Yeniden-Yazım
- Çeşitlemeler, Olasılıkların Öyküleri ve Okuru Yönlendiren Okumalar
- İçerik Deneyleri ve Geleneksel Anlatı Unsurlarının Aykırı Görünümleri
- Farklı Noktalama Tercihleri
- Dilsel ve Sözdizimsel Sapmalar
- Tipografik Deneyler ve “Göz Yazıları”
- Teknolojik Araçların Öykü Evrenine Yansımaları
- Montaj ve Kolajın Deneysel Görünümü
- OuLiPo Tekniklerinin Kullanımı
- Türlerarası Alan

Bu başlıklar arasında öne çıkanlar tipografik deneyler ve farklı noktalama tercihleridir; çünkü tezimizin teorik kısmında üzerinde durduğumuz gibi, deneysellik her şeyden evvel “gözle algılanan” bir durumdur. Okur, bir metni eline aldığında, önce ondaki alışılmış dışı “görünümü” fark eder. İçerik deneyleri ise ancak metnin içine girildikten sonra anlaşılabilir deneylerdir.

Belirlediğimiz kategori başlıklarının deneysel yönü üzerinde kısaca duralım ve bir yol haritası çıkaralım:

Deneysel öykü, yalnızca yeni anlatım imkânları/biçimler/teknikler arayan değil; aynı zamanda geleneksel anlatı yapılarını sorgulayan ve yer yer bozuma uğratan bir yaklaşımla yeniden kuran bir edimdir. Bu çerçevede, bu tezde incelenen metinler ortak biçimsel sapmalara, içeriksel arayışlara ya da yazınsal stratejilere göre sınıflandırılmış ve aşağıdaki on bir kategori altında gruplanmıştır.

1. Yeniden-Yazım: Yeniden-yazım, geleneksel anlayışa göre yazılmış yahut önceden bilinen bir metni yeni bir bağlamda dönüştürme, bozma ya da

sorgulama amacı güden yazım tekniğidir. Yeniden-yazılmış öyküler, yalnızca bir metni tekrar etmekle kalmaz, aynı zamanda onu çarpıtarak, tersyüz ederek ya da ironik biçimde yeniden sunar. Bu yaklaşımın, metinlerarasılığın yaratıcı bir tezahürü olduğu söylenebilir. Metnin hem biçimsel hem de anlamsal katmanlarıyla oynanması, öncül metne bilinçli bir müdahale içerdiğinden metin yeniden-yazılmış olsa da, yeniden-yazım işlemi, bir iddiayla yola çıktığı için deneysel bir tavidir.

2. Çeşitlemeler, Olasılıkların Öyküleri ve Okuru Yönlendiren Okumalar:

Bu başlık altında yer alan metinler, anlatının doğrusal/kronolojik ilerleyişini bozar; okura seçim hakkı tanır ya da birden fazla olasılığı aynı anda sunar. Okurun pasif alımlayıcı olmaktan çıkarılıp metne dâhil olduğu bir okuma süreci söz konusudur. Çeşitleme kavramı ise, yeniden-yazımın bir versiyonu olarak yorumlanabilir. Yazarın bir ana metin etrafında oluşturduğu tüm alternatif metinler (bazen anlatının bir unsuru, bazen tüm unsurları değiştirilir) çeşitleme başlığı altına girer. Bu tarz öykülerde nedensellik ilkesi kırılır; anlatı çoğul ve açık bir anlam evrenine açılır; böylece okuma süreci de deneyselleşir.

3. İçerik Deneyleri ve Geleneksel Anlatı Unsurlarının Aykırı Görünümleri:

Deneme işi, yalnızca biçimsel unsurları işaret etmez; öykü içeriklerinde de deney söz konusudur. İçeriksel olarak deneysel olan öyküler, anlatının temel bileşenleri olan olay, karakter, zaman ve mekân gibi unsurların ya yokluğuna ya da bilinçli olarak bozulmasına dayanır; parçalı, boşluklu, eksiltmeli yapıları kapsar. Bununla birlikte, bu tarz yapılar, okurun bir öyküden beklentilerini yıkan yapılardır. Öykü, anlatının kendisini nesneleştirdiği için, içeriğin biçimle bütünleşerek anlam üretmesi, bu tür metinleri deneysel kılar.

4. Farklı Noktalama Tercihleri: Noktalama işaretlerinin bilinçli olarak terk edilmesi ya da alışılmış kullanımlarından sapması/gerçek görev yerlerinde

kullanılmamaları vs., metnin ses ritmini, temposunu ve anlam üretimini etkiler. Noktalama ya bir estetik araç olarak yeniden kurgulanır ya da tümüyle yok sayılabilir. Ayrıca, Leylâ Erbil gibi, kendi noktalama sistemlerini üreten, hatta yeni işaretler icat eden yazarlar da bulunur. Dilin yapı taşlarından biri olan noktalama, deneyin nesnesine dönüştürülür; bu, hem yazım hem de okuma alışkanlıklarının değiştirilmesi demektir.

5. Dilsel ve Sözdizimsel Sapmalar: Bu kategori altında yer alan metin örneklerinde, dilin mantıklı ve normatif kullanımına karşı çıkılır. Bozuk yapılar, sözcük uydurmaları, eksiltili/kesik cümleler ve mantıksal kopukluklar özellikle tercih edilir. Anlamın doğrudan ve pürüzsüz bir biçimde iletilmesine karşı çıkıldığı; dil bir gösterge sistemi değil de bir deneyim aracı olarak yeniden konumlandırıldığı için bu tarzda kaleme alınmış öyküler deneyseldir.

6. Tipografik Deneyler ve “Göz Yazıları”: Sayfa düzeni ve boş alanların değerlendirilmesi, harflerin boyutu, hizalama-simetri-asimetri, satırların kırılması/kayması gibi görsel öğelerin öykünün anlam üretiminde aktif bir rol oynaması, görsel öğelerin öykü metnine işlevsel bir şekilde yerleştirilmesi ve anlam üretimine katkıda bulunması gibi durumlar bu kategoriye dâhildir.

7. Teknolojik Araçların Öykü Evrenine Yansımaları: Dijital çağın iletişim biçimleri (örneğin SMS, e-posta, sosyal medya dili), yapı ve içerik unsuru olarak öykü evrenine sızmaya başlamıştır. Yeni medya biçimlerinin geleneksel öyküye sızmasıyla oluşan yapılar, metni çağdaş bir gerçeklikle buluşturmuş ve hem anlatı dilini hem anlatı biçimlerini şekillendirmiştir. Yazarlar, teknolojik araçların sunduğu imkânlarla yeni söyleyişler denemeye, yeni teknikler üretmeye başlamışlardır. Qr kod kullanımı, blog sitelerinde oluşan öyküler, Word gibi programların olanaklarının kurmacanın nesnesi hâline gelmesi vs. özellikle 2000 sonrası Türk öyküsünde görülen metinsel öğelerdendir.

8. Montaj ve Kolajın Deneysel Görünümü: Farklı anlatı türlerinin, biçimlerinin ya da söylemlerinin bir araya getirilmesi; metin içi geçişlerin kırıklı yapılarla sağlanması; gazete haberleri gibi unsurların öykü metnine yerleştirilmesi bu kategori altında değerlendirilmiştir. Tek bir üsluba ya da anlatım biçimine yaslanmayan, parçalı ve çoğulcu bir yapıyla örülmüş metinler, anlamın merkezsizliğini vurgular ve deneysellik de tam olarak burada başlar.

9. OuLiPo Tekniklerinin Kullanımı: Yazınsal yaratımı belirli kısıtlar dâhilinde gerçekleştirme fikrine dayanan OuLiPo grubu teknikleri, özellikle biçimsel sınırlamalarla özgürleşmeyi hedefler. Sınırlamanın kendisinin bir deney alanına dönüştüğü anlayışa göre, yaratıcılık, özgürlükten değil, kısıttan doğar. Bu durum ise deneyselin çelişkili doğasını açığa çıkarır.

10. Türlerarası Alan: Edebî türlerin birbirinin alanına sızdığı, belirli ortak nitelikler gösterdiği türlerarası alanda doğan öyküler, her ne kadar “öykü” etiketiyle okurla buluşsa da; şiir, deneme, mektup, tiyatro metni gibi türlerin de özelliklerini taşıyan örneklerdir. Türler arasındaki geçişkenlik, yazınsal saflığı reddeder ve metni melezleştirerek yeni bir ifade imkânı yaratır; dolayısıyla yazarlar için muazzam bir deney alanıdır.

Bu kategoriler, deneysel öykünün yalnızca ne anlattığına değil, nasıl anlattığına odaklanmaktadır; bahsi geçen her teknik, öykü formunun sınırlarını sorgular ve genişletir. Bu genişletme süreci, hem yazara hem okura yeni alanlar açar; böylece yazım ve okuma süreci de dönüşür.

Tezimizde yer alan metin örneklerini sıralarken, kitaplaşmış öykülerin –yayın yılına ulaşırsak da– “yazım yılı” bilgisine ulaşamayacağımız için kronolojik bir sıra yerine alfabetik dizilimi tercih ettik. Yazar adı – öykü adı – kitap/dergi adı şeklindeki sırayı izledik. Görsel kullandığımız bölümlerde, referans aldığımız kitabın künye

bilgisi daha evvel verildiyse, şekil altı açıklamalarda yalnızca sayfa numarasını kullandık; aksi durumda künye bilgisini dipnotlarda belirttik. Bununla birlikte, ulaşabildiğimiz ve deneysel nitelikler taşıdığını tespit ettiğimiz en yakın tarihli metne kadar örneklerimizi çeşitlendirdik.

3.2.1. Yeniden-Yazım

Kubilây Aktulum, “yeniden-yazma” işleminin iki işlevi olduğundan söz eder. Bunlardan ilki, “hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi”dir. İkincisi ise, “düzdeğişmeceli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden-yazması”dır, yani “yeni bir versiyon”dur. “Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden-yazabilir.”¹³⁵

Türk öyküsünde yeniden-yazım, deneysel alanın araçlarından biri hâline gelmiştir. Özellikle yakın dönemde kolektif çabayla gerçekleştirilen yeniden-yazım örnekleri çoğalmıştır. Farklı çizgideki öykü yazarlarının bir araya gelerek, belirli bir tema, izlek ya da metin etrafında toplandığını ve metinler ürettiğini görmekteyiz. Bu çalışmalara, çeşitlemeler üzerine kurulu kolektif kitaplar da dâhil edilebilir; *Acâibü'l Mahlûkât*, *Korkut Ata Ne Söyledi* ve *Parçalar*, bu türden bir araya gelmelerin en iyi örneklerindendir. Cemal Şakar, Deniz Tarsus, Ferit Edgü, Hakan Şenocak, İzzet Yasar, Murat Gülsoy gibi yazarların bireysel çalışmaları da bu kategoride değerlendirilebilir.

✓ **Yeniden-Yazım ama Nasıl?: *Acâibü'l Mahlûkât*, *Korkut Ata Ne Söyledi* ve *Anlat Onlara – Yeni Masallar Kitabı* (Kolektif)**

Aykut Ertuğrul’un hazırladığı *Acâibü'l Mahlûkât*, Mayıs 2018 tarihinde Ketebe Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitap 10 bölümden ve her bölümde 2 farklı yazarın kaleminden çıkmış birer öykü olmak üzere toplam 20 öyküden

¹³⁵ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. Basım, Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 236.

oluşmaktadır. Aykut Ertuğrul, kitaba yazdığı önsözde, bu kolektif çalışmanın *Post Öykü* ekibinin düzenlediği atölyelerden “Acâibü’l Mahlûkât Atölyesi”nin bir sonucu olduğunu kaydeder. Dergi ekibi, önce Elias Canetti’nin *Elli Karakter* kitabındaki karakterler üzerine çalışmış ve daha sonra, tıpkı Canetti’nin ardılı tüm yazarlara bıraktığı miras gibi, Türk kültüründe de benzer miraslar olup olamayacağı üzerine düşünmüş, sonunda kendi kültürüne yabancı kalmamak amacıyla bir araya gelerek *Acâibü’l Mahlûkât*’ı ortaya koymuştur. Önsözde şöyle der Aykut Ertuğrul:

“Elias Canetti’nin bıraktığı evrensel miras, ilgimizi çekip bizi heyecanlandırırken içine doğdumuz kültürün hikâyelerine yabancı kalmaya devam mı etmeliydik? Mesela üç yüz yıl önce anlatılmış, bir şekilde bugüne ulaşmış bir hikâye/karakter/mit bugünün yazarları için bir miras sayılmaz mıydı? Yarım kalmış olmasına gerek yok, anlatılmış ve zamanın karşısında yenilmeden durabilmiş her hikâye bugünün hikâye anlatıcıları olan “öykücüler” için bir miras değil miydi? Her büyük hikâye, başka bir anlatıcı tarafından yeniden tanımlanmayı, tamamlanmayı beklememi? Onu ölümsüzleştiren zaten tam da bu ezeli yarımlik hali değil midir?

Böylece ‘Acâibü’l Mahlûkât Atölyesi’ başladı. Bakalım, bu toprağın insanı hangi rüyaları -mitler insanlığın rüyaları değil midir?- görmüştü ve bu rüyaları bugünün genç ve usta öykücülerini nasıl yorumlayacaktı? Kim bilir, Türk İslam kültürünün acaip mahlukları üzerine düşünmek belki de bizi kendi acaipliğimizden, yabancılaşıma hastalığından, D. Shayegan’ın deyimiyle maruz kaldığımız kültürel şizofreniden bir nebze de olsa kurtarırdı!”¹³⁶

Acâibü’l Mahlûkât’ta her mahluk için bir illüstrasyona yer verilmiştir; bu nitelik, kitabı türlerarası alana da taşır. Her biri bir mahlukun adını taşıyan bölüm başlıkları şu şekildedir: Tepegöz, Simurg, Al Karısı, Alageyik, Gulyabani, Şahmeran, Ak Sakallı Dede, Peri Padişahının Kızı, Cadu Kadın, Lamba Cini. Ayrıca, kitabın giriş kısmında, Burcu Bayer’in kaleme aldığı bir “giriş denemesi” bulunur. “Modern Öykünün Acayiplikleri Hakkında Kısa Bir Giriş Denemesi: *Acâibü’l Mahlûkât Atölyesi*” başlıklı yazıda, Burcu Bayer’in özellikle “muhayyelat” literatürü adına kayda değer tespitleri mevcuttur. *Acâibü’l Mahlûkât* için ise şunları söyler Bayer:

“Acâibü’l Mahlûkât’a gelelim. 13. yüzyılda yaşayan coğrafyacı Kazvinî’nin esasen ansiklopedik bir astronomi, coğrafya, botanik ve biyoloji kitabı olan *Acâibü’l*

¹³⁶ Aykut Ertuğrul, “Önsöz”, *Acâibü’l Mahlûkât*, 2. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2023, ss. 7-9; s. 8.

Mahlûkât ve Garaibü'l Mevcûdat adlı eseri, döneminin kozmografisini gösterir. Yeryüzünün coğrafyasını ve onun üstünde yaşayanların neler olduğunu tanıtip anlatan bu eser, resimli nüshalarıyla, İslam görsel kültürünün ve ondan etkilenen Orta Çağ Avrupası'nın bir yansımasıdır. Kazvinî arının bal ve petek yapma yeteneği gibi tabii harikalar (acaib) ve şaşkınlığa (aceb) dair bir tartışmayla kitabını açar. Filleri, sülünleri ve aslanları anlattıktan sonra cinleri, melekleri ve devleri anlatmasıyla, insanın merakına hitap eder. Bugün dahi süren acayip şeylere dair bu merak insanı hayal etmeye ve bilmeye götüren en önemli motivasyon olması bakımından önemli.”¹³⁷

Acâibü'l Mahlûkât'ta öyküleri bulunan yazarların ortak tavrı, masalları olduğu gibi, aynı unsurlarla ele alıp yeniden-yazmaktan kaçınmış, içinde bulundukları çağın dinamiklerini hesaba katarak kalem oynatmış olmalarıdır. Biz yine de bu kolektif çalışmayı, yola çıktıkları başlangıç noktasını/arketipleri esas alarak yeniden-yazım kategorisinin altında değerlendirmeyi uygun gördük; fakat bu yeniden-yazım girişiminin diğerlerine benzemediğinin altını bir kez daha çizelim. *Acâibü'l Mahlûkât*, yeniden-yazım pratiğinde de deneysel bir tavır ortaya koymakta, kendi kurallarını kendi belirlemektedir. Kitaptaki öyküler, başka yönleriyle de deneysel literatüre katkı sunar; örneğin Osman Cihangir'in “Mağara Müdürü” başlıklı öyküsünde emojiilerin kullanıldığını görürüz:

¹³⁷ Burcu Bayer, “Modern Öykünün Acayıplikleri Hakkında Kısa Bir Giriş Denemesi: *Acâibü'l Mahlûkât Atölyesi*”, *Acâibü'l Mahlûkât*, 2. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2023, ss. 11-17; s. 15-16.

Artık kimsenin ölmediği öyküler yazacaktım ama buna başlamadan önce mağara müdürünü birtakım nedenlerden dolayı hikâyemde öldürdüm, çünkü çok sıkılıyordum. Mağara müdürü şu an yanımda, gelirken yanında Çinli arkadaşlarımdan birini de getirmiş, dediklerini anlamıyorum ama iyi bir arkadaş benziyor, ikisi de çok mutlu, yani şöyle:



Mağara müdürünü öldürdükten sonra çok uğraştım ama hiçbir şey yazamadım. Sanırım içimdeki o şeyi kaybettim. Neydi adı? Ha! Evet, kanat... Kanatlarımı kaybettim. Bu, beni yazar olmadan önceki hâlime döndürmedi, aksine daha beter yaptı. Artık yazamadığım için kendimi okumaya verdim, kitaptan ziyade insanların bakışlarını okumaya çalışıyorum ama çoğu kimseninki boş sayfalardan ibaret.

Unutmadan, artık yazamıyor olmam bu öyküyü bitiremeyeceğim anlamına gelmiyor, sakın bunu düşünmeyin. Okumasını bilen için bu çok kolay. Nasıl mı? Şöyle:



Şekil 3.1. *Acâibü'l Mahlûkât*, s. 27.

Son olarak, kitabın arka kapak metnini de alıntılalım:

“Ocağın etrafında toplaşıp ninesinin sesinden masallar dinleyenler dünyadaki günlerini sürdürdüler. Bizse az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik, bu günlere eriştik. Öykü durur mu o da gitti, pek badireler atlattı, pek vadiler aştı. Arada bir çığır açıldığı olduysa da, masalların o eskimeyen sesi dönüşerek öykülerde kendine yer edinmeyi daima başardı. Epiğin güçlü kökleri süzüle süzüle ince ve zarif yapıklara dönüştüler. Mitler ve masallardaki kahramanlar don değiştirip üzerlerine zamanımızın kıyafetlerini geçirdiler. Kahramanlar değişir de yaratıklar durur mu? Devler, umacılar, ejderhalar, alageyikler, peri kızları, gulyabaniler tebdil-i kıyafet eylediler. Dememiz o ki, ölen hayvan imiş, arketipler ölesi değil!

Elbette oturup masalları yeniden yazacak değildik. Yine de, masal yaratıklarını kullanarak bugün nasıl öyküler yazılır merak ediyorduk, heyecanlanıyorduk. Heyecanımızı paylaşanlarla birlikte kendimize bir ocak bulup anlatmaya başladık. Geriye ve ileriye doğru ama sonsuz bir “şimdi”nin içinde yeniden az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik... İşte bu kitap odur!”

Aykut Ertuğrul ve Güray Süngü’nün hazırladığı *Korkut Ata Ne Söyledi?* ise, 2016 yılında İz Yayıncılık’tan Güven Adıgüzel, Arda Arel, Naime Erkovan, Akif Hasan Kaya, İsmail Özen, Mukadder Gemici, Güray Süngü, Aykut Ertuğrul, Osman Cihangir, Emre Ergin, Güzide Ertürk ve Mustafa Çiftçi’nin öyküleriyle çıkmış; daha sonra farklı 12 öykücünün kaleminden çıkan yeni öyküler eklenerek, bu defa Ketebe Yayınları’ndan basılmıştır. Ketebe Yayınları tarafından basılan kitapta toplam 24 öykü

yer alır. Kitaba katkı sunan öykü yazarlarının isimleri şu şekildedir: Akif Hasan Kaya, Arda Arel, Aykut Ertuğrul, Demet Şahin, Elif Genç, Emin Gürdamur, Emre Ergin, Gülşen Funda, Güray Süngü, Güven Adıgüzel, Güzide Ertürk, Handan Acar Yıldız, İsmail Özen, Kadir Daniş, M. Fatih Kutlubay, Mahmut Sami Yıldız, Mukadder Gemici, Murat k. Murat, Mustafa Aplay, Mustafa Çiftçi, Naime Erkovan, Osman Cihangir, Şeyda Arslan, Tuna Yukay. Kitabın tanıtım metninde öykülerin manifestosu yer alır âdeta:

“Sır Derya kıyısında atlarını dinlendiren, yalçın kara dağların bağrında yurt tutan, kardeşini yitirince uğrun uğrun aramaya çıkan, havadaki kuşu yerdeki mahlukatı kovalayan, aslan yüreğiyle yeryüzünde dolaşan, hiç yorulmadan harp eden, ad kazanan, yiğitlik gösteren, göz yaşı döken, şiir söyleyen; kara elbiseli altmış kafirle bir başına vuruşan, on iki gözü gözleyen, on iki suyu izleyen, on iki hikâyeyi dillendiren Oğuzlar’ın duyulsun diye zaman rüzgarına bıraktığı hikayelerdir bunlar!”¹³⁸

Ketebe Yayınları’nın edisyonunda, günümüze ulaşan 12 farklı Dede Korkut hikâyesinin çağın yazarları tarafından yeniden-yazıldığını, biçim ve öz ne kadar değiştirilmeli meselesi üzerine düşünülerek yeni versiyonlarının kaleme alındığını görürüz. Bu bağlamda, bahsi geçen kolektif çalışmanın, bugünden geçmişe uzanan bir köprü niteliği taşıdığı söylenebilir.

Yakın gelecekte Ketebe Yayınları’ndan çıkacak ve ileride yapılacak çalışmalara konu olabilecek nitelikte kolektif bir kitap daha bulunmaktadır: *Anlat Onlara – Yeni Masallar Kitabı*. Yine Aykut Ertuğrul’un derlediğini ve yayıma hazırladığını bildiğimiz bu kitapta bir araya gelecek yazarlar, seçtikleri birer masal metnini yeniden-yazarak öyküleştirecekler.

✓ **Cemal Şakar, “Yarım”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982)**

Cemal Şakar’ın, Hasan Aycın’ın eserleri üzerine değerlendirmelerini içeren eleştiri kitabı *Hasan Aycın’ın Çizgi’si* 2016 yılında İz Yayıncılık tarafından

¹³⁸ **Korkut Ata Ne Söyledi?**, Haz. Aykut Ertuğrul & Güray Süngü, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 2. Baskı), Kasım 2024.

yayımlanmıştır. Bir anlamda bu kitapla birlikte düşünülebilecek öyküsü “Yarım” ise, yazarın *Portakal Bahçeleri* başlıklı öykü kitabında yer alır ve Ketebe Yayınları tarafından hazırlanan, Şakar’ın toplu öykülerini kapsayan *Bir Avuç Dünya*’nın ilk cildinde mevcuttur. Bu öyküde Hasan Aycın’ın bir karikatürü ve bu karikatür üzerinde yazılmış bir mektup bulunur. Mektup hem el yazısını içeren bir görsel olarak metne yerleştirilmiştir hem de okunmasını kolaylaştırmak adına el yazısına benzeyen bir font kullanılarak metne aktarılmıştır. Bu öykü, bir karikatürün yazıya aktarımı, yani bir sanat eserinin başka bir türde yeniden-yazımı olarak değerlendirilebilir.¹³⁹

✓ **Deniz Tarsus, “Lût”, *Ayrıkotu***

Deniz Tarsus’un 2013 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan ve 2014 GİO Ödülleri’nde “En İyi Öykü Kitabı” ödülüne layık görülen öykü kitabı *Ayrıkotu*’nda yer alan “Lût” başlıklı öyküsü, başarılı ve yine özgün yeniden-yazım örneklerindendir. Tarsus, kutsal metinlerde yer alan Lût kıssasını doğrudan yeniden-yazmak yerine, alegorik imalarla kıssayı okuruna hatırlatır. Kadim anlatılarda yer alan unsurları metnine yerleştirerek, metinlerarasılığın imkânlarından faydalanır fakat bu işlemi dönüştürerek gerçekleştirir. Örneğin öykünün ben-anlatıcısı, günlerdir Babil ve babasıyla birlikte olduğunu söyler.¹⁴⁰ Ya da çölde geçen öyküde, çölün ortasında bir kuyu olduğundan bahsedilir.¹⁴¹ Bir noktada, çölün ortasındaki Cennet’e varılır; burası upuzun ağaçlarla, ekili topraklarla kaplıdır. Bu unsurlar, Babil’in Asma Bahçeleri’ni ve Hatur ve Marut anlatısını çağırıştırır. Can alıcı kısım ise öykünün son cümlesinde gizlidir: “Kör olmuşum.”¹⁴² Kıssada Lût’un karısı nasıl meleklerin uyarısına rağmen kaçarken geriye baktığı için bir tuz direği olmuşsa¹⁴³, Tarsus’un öykü kişisi de kör olmuştur.

¹³⁹ Cemal Şakar, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 335-337.

¹⁴⁰ Deniz Tarsus, “Lût”, **Ayrıkotu**, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Şubat 2017, ss. 51-65; s. 51.

¹⁴¹ **A.e.**, s. 52.

¹⁴² **A.e.**, s. 65.

¹⁴³ Çevrimiçi Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/lut> Son erişim tarihi: 20.05.2025.

✓ **Duran Emre Kanacı, “Yapı ve Yasa”, *Yapı ve Yasa***

Duran Emre Kanacı’nın, öykü kitabına adını veren öyküsü “Yapı ve Yasa” hakkında söyledikleri dikkate değerdir; Kanacı, bu öykünün, bir “devam öyküsü” olduğunun altını çiziyor. Ferit Edgü’den ilhamla, onun metninin devam ettirilmiş hâlidir. Bu niteliğiyle genel bir yeniden-yazım çerçevesinin altında deneysel bir girişim olarak değerlendirilebilir.

“Bu öykü benim için özel bir öykü, kitaptakilerin en eskisi. Ferit Edgü’nün hevesliler için yarım bıraktığı öyküler vardır, bu da onlardan biri. Yarısına kadar benim değil yani. Ama sonunda benim oluyor işte. Bu da ustanın bizimle paylaştığı zenginliklerden biri. Birçok öyküm ailedeki ya da yakın çevredeki ilişkilerin açmazları üzerine bir bütünlük oluşturuyor, bu öykü de benzer temalarda bir sorgulama içerisinde. Tabii insan farklı zamanlarda farklı öyküler yazarken bunu idrak edemiyor ama sonunda böyle bir sonuç çıkıyor ortaya. Yapı ve Yasa içeriğiyle diğerlerinin arasına yerleşebildi, benim yazıya yaklaşımımı bir yapı kurmak üzerinden yansıttığı için de önemli. Yayınevi, kitabın adının Yapı ve Yasa olmasını önerdiğinde bu hislerle memnun olmuştum.”¹⁴⁴

✓ **Faruk Duman, “Nuh”, *Kargasabunu***

Faruk Duman’ın Yapı Kredi Yayınları tarafından Şubat 2023’te yayımlanan öykü kitabı *Kargasabunu*’nda yer alan “Nuh” başlıklı öyküsü, büyük tufanı yeniden yorumlayan bir kurguya sahiptir. Bu kitapta yer alan öykülerin dinlediği masallara dayandığını söyleyen Faruk Duman, kitabın “Sunu” yazısında, yaratmak istediği çağdaş yazıya öncelikle kendi kültürüne ait anlatıların kaynaklık etmesini istediğini belirtir:

“Annem, onun annesi, benim zamanında, ‘Anlatıcı Kadınlar Hakkında’ denemem ile biraz anlatmaya çalıştığım adsız yazarlardı, ses kaynaklarını –kuşkusuz kendi yorumları ve üslup zenginliklerini de katarak– bugüne getirmiş, bize anlatmışlardı. Annemin masal anlatırken çıkardığı kimi ünlemlere Dede Korkut’ta rastlamıştım. Ses boşlukta kaybolmuyor. Bu tür yazını binlerce yıl, ünlemleriyle birlikte taşıdığına göre, böyle. Sonra onun anlattığı masallardaki motiflerin başka masallarda da yer aldığını, anlatıcıların, belleğin, geçen zamanın, kişisel özelliklerinin etkisiyle bu hikâyelerin kimi yerlerinde değişiklikler yaptığını gözlemliyordum. Böylece bizim kültürümüzle ilgili yazın kaynaklarını toplamaya, masalları, halk hikâyelerini,

¹⁴⁴ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.yazi-yorum.net/2021/09/16/ilknur-demir-duran-emre-kanaci-roportaj/> Son erişim tarihi: 04.04.2025.

destanları, seyahatnameleri, ulu ozanların, halk âşıklarının kitaplarını biriktirip okumaya başladım. Kuşkusuz hiçbir zaman bu konuların bir araştırmacısı olmadım. Bununla iyi bir okur olarak ilgilendim. Yaratmak istediğim çağdaş yazıya öncelikle bunların kaynaklık etmesini istedim.”¹⁴⁵

Kitapta yer alan “Nuh” öyküsü için ise şunları söyler: “(...) ‘Nuh’ öyküsü, klasik anlamıyla bir masal sayılamaz; Nuh söylencesi ile ilgili o küçük parçaya bir Fransız seyyahın kitabında rastlamış, bir kenara not etmişim. İstanbul’da kendisine Nuh ile ilgili böyle bir hikâye anlatıldığını söylüyordu. Öykünün bu derlemede yer alabileceğini düşündüm.”¹⁴⁶

Duman, Nuh kıssasını tüm unsurlarını koruyarak bire bir yeniden-yazmak yerine, pastiş tekniğini kullanarak kıssayı dönüştürmüş ve farklı öğelerle besleyerek kurgulamış, deyim yerindeyse zenginleştirmiş ve hem yazar hem okur için yeni ve farklı okuma imkânlarına açık hâle getirmiştir.

✓ Ferit Edgü, *Nijinski Öyküleri*

Ferit Edgü’nün, şizofreni hastalığından mustarip, Polonyalı asıllı Rus dansçı Vaslav F. Nijinsky’nin günlüklerinden yola çıkarak ve tıpkı bu günlüklerdeki parçalı anlatımı örnekleyerek kaleme aldığı *Nijinski Öyküleri*, yeniden-yazım kategorisinde değerlendirebileceğimiz en uygun örneklerdendir. Edgü, *Nijinski Öyküleri*’ni kaleme alırken izlediği yol için şunları söyler:

“Benim, *Nijinski Öyküleri* başlığını verdiğim bu metinlerde izlediğim yol, ne Picasso’nun, Manet’in *Çayırda Öğle Yemeği* tablosuna bakarak yarattığı altmış küsur resim, ne de Melih Cevdet’in, *Gılgamış Destanı*’ndan yola çıkarak yarattığı *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*’ta izlediği yol oldu. Benim izlediğim yol, resim sanatı örneğini devam ettirirsem, diyebilirim ki, merceğimi karşımdaki resmin belli bölgelerine çevirmek oldu. Bu ayrıntıları alıp büyüttüm. Kısacası bir ayrıntı seçip onu çerçevelemekten ve onlara birer ad vermekten başka bir şey yapmadım. Bu nedenle de onlara, gerçek sahibinin adını verdim: *Nijinski Öyküleri*.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Faruk Duman, “Sunu”, *Kargasabunu*, 1. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2023, ss. 6-7; s. 6.

¹⁴⁶ A.e., s. 7.

¹⁴⁷ Ferit Edgü, *Nijinski Öyküleri*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s. 10-11.

İki bölümden oluşan *Nijinski Öyküleri*'nin kitaba adını veren ve 47 küçürek öyküden oluşan ilk bölümü “Nijinski Öyküleri”, yeniden-yazım bağlamında değerlendirilirken, aynı zamanda türlerarası, sanatlararası alana da konumlanır. Edgü, Nijinsky'nin günlüğündeki parçaları yeniden kurgulayarak, parçalı yapıya çok uygun düşecek bir türde, küçürek öykü biçiminde sunar. Cafer Gariper, Edgü'nün eseri üzerine kaleme aldığı makalede, yazarın bu öyküleri kurgularken başvurduğu teknikleri tespit etmiştir; Gariper'e göre bu teknikler şu şekilde sıralanabilir: Ayıklayarak kısaltma (indirgeme); Genişletme; Dağılmış metin parçalarını birleştirme; Model metinden ayrılma, Değişikliğe gitme ve/ya eksilteli metin oluşturma; Nijinski'nin sesini ve söylemini ödünçleme.¹⁴⁸

✓ **Hakan Şenocak, “Gregor Samsa'nın Olağan Dışı Bir Günü”,
*Gülayşe – Yabancı'nın Aşkı***

Hakan Şenocak'ın “Gregor Samsa'nın Olağan Dışı Bir Günü” başlıklı öyküsü, henüz adında kendini ifşa eder. Öykünün ilk paragrafı, Kafka'nın uzun öyküsü *Dönüşüm*'ün açılış paragrafının dönüştürülmüş versiyonudur. Bu defa insan böceğe değil, böcek insana dönüşmüştür:

“Gregor Samsa bir sabah tedirgin düşlerden uyandığında kendini kocaman bir insan olarak buldu. Sırtüstü yatıyordu, iki kolu, iki bacağı, bir başı ve gövdesi vardı.”¹⁴⁹

Tek sayfalık öykünün bundan sonrası dizeler şeklinde akar; dizelerin arasında tek bir paragrafa yer verilir. Burada dikkat çeken bir diğer nitelik, Gregor Samsa ile Franz Kafka arasındaki yer değişimidir:

“Çılgılık çılgılığa bir korkuyla
hırsıyla

¹⁴⁸ Cafer Gariper, “Ferit Edgü'nün *Nijinski Öyküleri*'nin Metinsel Özellikleri”, *Erdem*, S: 65, 2013, ss. 97-115.

¹⁴⁹ Hakan Şenocak, “Gregor Samsa'nın Olağan Dışı Bir Günü”, *Gülayşe – Yabancı'nın Aşkı*, 1. Basım, Ankara, Yazıt Yayınları, Kasım 1990, s. 39.

öfkeyle

‘Kafkaaaaaaaaaa!!!’ diye bağırdı,

‘Franz Kafkaaaaaaaaaa!!!’

Canım annesi, biricik babası ve güzel kızkardeşi içerideydiler. Çığlıkları duydular. Bir böcek böyle bağırıamazdı, şaşırdılar. Önce biri, sonra biri, en sonra da biri odaya doldular.

İnanamadılar.

Bir dehşet üçgeni oldular.

‘Kafkaaaaaaaaaa!!!’ diye bağırdılar,

‘Gregor Kafkaaaaaaaaaa!!!’¹⁵⁰

✓ İlker Aslan, “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”, *İnsanlar ve İnsanlar*

Şu âna dek verdiğimiz örneklerden farklı bir örnekle, yeniden-yazımın farklı bir işleviyle devam edelim. İlker Aslan’ın ikinci öykü kitabı *İnsanlar ve İnsanlar*’da bulunan “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”, ilk öykü kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti*’de yer alan “Bir Rüya İçin Ağıt”ın yeniden-yazılmış versiyonudur. Yazar bunu okurun keşfetmesini beklemeden, öyküsüne eklediği ilk dipnotta açıklar: “Bu öykü, daha önce yazılmış başka bir öykünün (...) yeniden yazımı veya devamı. Her iki şekilde de –ister yeniden yazım olarak okunsun, isterse de münferit bir öykü olarak– hatırlamak veya daha doğru bir ifadeyle unutmamakla ilgili.”¹⁵¹

Aslan, bu iki öykü arasında metinlerarası bir oyun da oynar: “Bir Rüya İçin Ağıt” öyküsü “Birinci Rüya” ile başlayıp “Beşinci Rüya” ile sonlanır; “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt” ise tam da bu nedenle “Altıncı Rüya” ile başlar. Ayrıca, her iki öyküde de dipnotlar kullanılmıştır.

“Bir Rüya İçin Ağıt” öyküsü ile “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt” öyküsünün ilk cümlesi bire bir aynıdır: “Genç bir kadın, bir kapının önünde duruyor.” “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”ta bu cümleyi bir dipnot düşülür: “Bu hikâyeyi zaten biliyorsunuz. Kadın kapının önünde duruyor. Elinde bir zarf. Kapının kulpu kırık. Yer yer çürümüş. Oldukça eski. Kadın kapının önünde o kadar uzun süre duruyor ki onun çoktan yıkılıp

¹⁵⁰ A.e., s. 39.

¹⁵¹ İlker Aslan, “Kendini Öldüren Hikâye”, *İnsanlar ve İnsanlar*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Eylül 2022, ss. 30-35; s. 30.

tuzla buz olduğunu fark etmiyor bile. Bu biraz da kapının hâlâ orada olduğuna inanmasıyla ilgiliydi. Artık inanmıyor. Çünkü başka bir kapı...”¹⁵²

Bu metinlerarası oyuna bir örnek daha verelim: “Bir Rüya İçin Ağıt” öyküsünde yer alan “Unutmazsan, yaşayamazsın” cümlesi, “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”ın son dipnotunda şu şekilde kullanılır: “Unutmazsan yaşayamazsın, diyor bana. Unutunca da yaşayamıyorsun, diyorum.”¹⁵³

✓ İzzet Yasar, “Hasanbasan”, *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*

İzzet Yasar’ın 1981 yılında Cem Yayınevi’nce basılan öykü kitabı *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*, 1981 Sabahattin Ali Öykü Ödülü’nün sahibidir. Bu kitabın sonunda “Ek: Hasanbasan” başlığıyla yer alan öyküye 1976 tarihli bir önsöz yazılmıştır. Yasar, önsözde şöyle der: “Hasanbasan hikâyeleri Bertolt Brecht’in **Me-ti** adlı kitabını çalışma süreci içinde üretken diyaloglarını nitel bir sıçramaya uğratan birkaç ideolojik eğilimsel omuzdaşın soyut hayatından kaynaklanan ve aynı kişilerin ortak bilincinin ürünü olan bir dizidir. Tarafımdan tasarlanan ve kaleme alınan bu hikâyeler **Me-ti**’nin – ve **Bay Keuner’in Hikâyeleri**’nin – ve genel olarak Brecht’in tüm eserinin – hem pratik bir uzantısını, hem de ideolojik bir yeniden-üretimini oluşturmayı amaçlamaktadır.”¹⁵⁴

✓ Murat Gülsoy, “Geçmiş Zaman Elbiseleri”, *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Öyküler*

Murat Gülsoy’un *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Öyküler* kitabının ilk bölümü “Diğer Hikâyeler”, ikinci bölümü “Âlemlerin Sürekliliği” başlığını taşır; okur henüz bu bölümlerden farklı teknikler deneyen bir kitapla karşı karşıya olduğunu anlar. “Diğer Hikâyeler” adlı ilk bölümün 7. ve son öyküsü olan “Geçmiş Zaman Elbiseleri”, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın öyküsünden bir alıntıyla başlar. Bu alıntı, Gülsoy’un bir “devam öyküsü” olan metnini, orijinal öyküye bağlamak için eklenmiştir. Ayrıca, bir yeniden-yazım’dan öte, Gülsoy’un metninin Tanpınar’ın öyküsünü devam ettiren bir

¹⁵² A.e., s. 30.

¹⁵³ A.e., s. 35.

¹⁵⁴ İzzet Yasar, *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1981, s. 61.

metin olduğu böylece vurgulanır. Diyebiliriz ki Gülsoy, tıpkı diğer örneklerdeki yazarların yazınsal tavrına benzer bir şekilde, Tanpınar'ın öyküsünü doğrudan yeniden-yazmak yerine, deneysel bir tutum sergileyerek metnin devamını kurgulamıştır.

Bu geçişte dikkati çeken, Tanpınar'ın öyküsünün son paragrafının alıntılanmamış olmasıdır. Gülsoy, Tanpınar'ın öyküsünün ortalarda sayılabilecek bir bölümünü almış ve kendi öyküsünü buradan başlatmıştır. Gülsoy'un öyküsünde Tanpınar'a gönderme de yapılır. Öykü kişisi çözülmüş kare bulmacanın ilk sorusunu defalarca okuduğunu söylerken Tanpınar'ı defalarca işaret eder: “Kafam bu olayla o kadar meşguldü ki (*Huzur* adlı romanın yazarı... Radyumun simgesi... Eski dilde su) çözülmüş kare bulmacanın (*Huzur* adlı romanın yazarı... Radyumun simgesi... Eski dilde su) ilk sorusunu defalarca okumuş (*Huzur* adlı romanın yazarı... Radyumun simgesi... Eski dilde su) olduğumu sonra fark ettim.”¹⁵⁵

✓ Murat Gülsoy, “Vazgeç”, *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Öyküler*

Gülsoy'un aynı kitabının yine ilk bölümünde yer alan “Vazgeç” başlıklı öyküsü ise, deyim yerindeyse “yazar tıkanması” yaşayan öykü kişisinin Kafka'nın bir kitabını eline alıp, bu kitapta “Vazgeç” öyküsünü bulması ve akabinde bu öykü üzerinde oynamalar yaparak tekrar yazmaya başlamasını konu eder. Böylece tek bir öykü, farklı üsluplarla defalarca kaleme alınmış olur; bu da, yeniden-yazım/çeşitleme örneklerindendir.

Gülsoy'un “Vazgeç”i, öykü literatürümüzde örneğine sık rastlamadığımız sen-öyküsel dille yazılmıştır. “Bir zamanlar bir şeyler yazdığına şaşırır bir adama dönüşen” öykü kişisi, “yeniden yazmak” istiyordur.¹⁵⁶ Bu durum, yeniden-yazma eylemine sözcük oyunuyla yapılmış bir gönderme olarak yorumlanabilir. “Vazgeç”teki Kafka metni 7 farklı şekilde tekrar yazılır. Her yeniden-yazımda orijinal metinden biraz daha uzaklaşılır. Öyküye yerleştirilen metinle, öykü kişisinin denemelerinden birini örnek olarak alıntılalım. İlki, Kafka'nın metni:

¹⁵⁵ Murat Gülsoy, “Geçmiş Zaman Elbiseleri”, *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Öyküler*, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2022, ss. 123-139; s. 131.

¹⁵⁶ Murat Gülsoy, “Vazgeç”, *a.e.*, ss. 91-106; s. 94.

“VAZGEÇ

Sabahın pek erken saatiydi, yollar temiz ve boştu. İstasyona gidiyordum. Bir kulenin saatini benimkiyle karşılaştırdım, baktım, sandığımdan çok daha geç olmuş; acele etmem gerekiyordu; bunun verdiği korku, yol konusunda bir duraksamaya götürdü beni, henüz bu kenti pek iyi tanıımıyordum, Allahtan ki yakında bir polis memuru vardı, ona koştum ve soluk soluğa yolu sordum. Polis gülümseyerek: ‘Benden mi yolu öğrenmek istiyorsun?’ dedi. ‘Evet,’ dedim, ‘kendim bulamadığıma göre.’ ‘Vazgeç, vazgeç!’ diye cevapladı ve gülüşüyle yalnız kalmak isteyen kimseler gibi çarçabuk yüzünü döndürdü.”¹⁵⁷

Ve Gülsoy’un öykü kişinin yeniden üreterek kaleme aldığı metinlerden biri:

“Sabahın pek erken saatiydi, yollar temiz ve boştu. Kalbim seninle doluydu. İstasyona gidiyordum. Sana geliyordum. Bir kulenin saatini benimkiyle karşılaştırdım, baktım, sandığımdan çok daha geç olmuş; acele etmem gerekiyordu; sana ulaşamama olasılığı beni korkutuyordu, bu panik yol konusunda bir duraksamaya götürdü beni, henüz bu kenti pek iyi tanıımıyordum, Allahtan ki yakında bir polis memuru vardı, ona koştum ve soluk soluğa yolu sordum. Polis gülümseyerek: ‘Benden mi yolu öğrenmek istiyorsun?’ dedi. ‘Evet,’ dedim, ‘yolu bulamadığıma göre.’ Ona anlattım. Her şeyi, seni, şehrin, beni bırakıp gidişini, her şeyi bir çırpıda anlattım ona. ‘Vazgeç, vazgeç!’ diye cevapladı ve gülüşüyle yalnız kalmak isteyen kimseler gibi çarçabuk yüzünü döndürdü. Haklıydı. Değil mi ki gitmiştin...”¹⁵⁸

✓ Murat Gülsoy, “Genleşen Kafka Metni”, *Ben Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım*

Murat Gülsoy’un hem yeniden-yazım hem çeşitleme olarak değerlendirilebilecek deneylerinden bir diğeri, yine Kafka üzerinden yapılmıştır. Yazarın “Genleşen Kafka Metni” başlıklı öyküsü, Kafka’nın “Yola Çıkış” adlı metninin 5 farklı şekilde, yani 5 farklı üslupla yazılmasının öyküsüdür. Her yazımda metne eklenen yeni cümleler, orijinal metinle bağlantılıdır. Önce “Yola Çıkış” okurla paylaşılır:

¹⁵⁷ A.e., s. 93.

¹⁵⁸ A.e., s. 95.

“Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Kendim gittim, eyerleyip bindim üzerine. Uzaktan bir boru sesi işitip, bu nedir, diye sordum. Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti. Kapıda beni durdurup sordu: ‘Bey, nereye gidiyorlar?’ – ‘Bilmem,’ dedim, ‘buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime ulaşabilirim.’ – ‘Demek hedefinizi biliyorsunuz?’ diye sordu uşağım. ‘Evet,’ diye cevapladım, ‘söyledim ya. Buradan uzağa – işte hedefim.’”¹⁵⁹

Bu parçanın ardından Gülsoy’un 5 metni art arda gelir; metinler “Yola Çıkış+1”, “Yola Çıkış+2”, “Yola Çıkış+3”, “Yola Çıkış+4”, “Yola Çıkış+5” şeklinde başlıklandırılmıştır. Her metinde Kafka’nın metnine ait cümleler bold vurguyla gösterilmiş, bu bold vurgulu cümleler arasına Gülsoy tarafından yeni cümleler eklenmiştir. Başlıklarla uyumlu hâlde; ilk metinde bold vurgulu cümleler arasında bir, ikinci metinde iki, üçüncü metinde üç, dördüncü metinde dört ve beşinci metinde beş yeni cümle eki yapılmıştır. Kafka’nın metniyle karşılaştırılabilmesi adına, Gülsoy’un “Yola Çıkış+2” başlıklı metnin bir kısmını alıntılalım:

“**Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum.** Sesimin tonu kendimi bile şaşırtacak kadar donuktu. Dün gece gördüğüm düşlerin etkisinde olmalıydım. **Uşağım ne dediğimi anlamadı.** Aslında görüldüğü kadar alık biri değildi, sadece aklına yatmayan işleri yapmamak gibi bir özelliği vardı. Aldırmadım. **Kendim gittim, eyerleyip bindim üzerine.** (...) **Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti.** Ya da bana öyle söylemeyi tercih etti. Duyması da gerekmiyordu zaten. **Kapıda beni durdurup sordu: ‘Bey nereye gidiyorlar?’** (...) **‘Bilmem,’ dedim, ‘buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime ulaşabilirim.’** Başka ne diyebilirdim ki... Sıradan insanlar ancak hedeflerden söz edildiğinde rahatlarlar. **‘Demek hedefinizi biliyorsunuz?’ diye sordu uşağım.** Üstelemekte kararlıydı. Şüphe bir kez insanın içine düştü mü kurtulması çok güç oluyor. **‘Evet,’ diye cevapladım, ‘söyledim ya. Buradan uzağa – işte hedefim.’** Atımı boru sesinin geldiği yöne doğru mahmuzladım. Uşağın arkamdan endişe ile baktığını hissediyordum.”¹⁶⁰

Gülsoy’un genleşen metinlerinde dikkat çeken özelliklerden biri de, Kafka’nın metninin verilen ilk hâliyle, daha sonra Gülsoy’un metinlerinde bold gösterilen hâli arasında minimal imla farklılıkları olmasıdır.

¹⁵⁹ Murat Gülsoy, **Ben Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım**, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran 2004, s. 103.

¹⁶⁰ A.e., s. 107-108.

✓ ***Parçalar, Dedalus Kitap (Kolektif)***

Dedalus Kitap tarafından yayımlanan *Parçalar*, Ferit Edgü'nün *Çılgılık*'ında yer alan "öykü önerilerinin" tamamlanması yahut yeniden-yazılması üzerine kurulu kolektif bir çalışmadır. Kitapta öyküleriyle yer alan yazarların bir kısmı çağdaş Türk öyküsünün öne çıkan isimleriyken, bir kısmı da çağın "genç kuşak" olarak adlandırılan isimleridir. Edgü'nün metinlerini yeniden üreten 9 isim şu şekildedir: Okan Çil, Kerem Işık, Bahadır Cüneyt Yalçın, Hakan Bıçakcı, Pelin Buzluk, Emirhan Burak Aydın, Sedat Demir, Melida Tüzünoğlu ve Mevsim Yenice.¹⁶¹

Kitap yayıma hazırlanırken işlevsel bir yöntem izlenmiştir: Her metin Edgü'den alıntılanan ve italik vurguyla gösterilen parçalarla başlamakta ve ardından yazarların metinleri gelerek bu parçalar bütünlenmektedir. Kitabın arka kapak metninde yer alan "Aslına bakarsanız, Edgü'nün her yerden duyulabilecek güçlü sesine, dokuz farklı ses eklemlendi" cümlesi, bu yeniden-yazım hareketinin özeti niteliğindedir.

3.2.2. Çeşitlemeler, Olasılıkların Öyküleri ve Okuru Yönlendiren Okumalar

✓ ***Adnan Özyalçın, "İri Elmalar", Toplu Öyküler 1 – Panayır, Sur***

Adnan Özyalçın'ın "İri Elmalar" başlıklı öyküsü iki kısımdan oluşur. Özetle, anlatıcının, hastanede yatan annesi için aldığı elmaların çürük çıkması ve bunun üzerine manavı tartaklamasının konu edildiği bu öyküde okur kendini bir döngünün, tekrarlar silsilesinin içinde bulur. Öykünün ilk kısmında anlatıcı ve manav arasında geçenler anlatılır; ikinci kısımda ise bu hadisenin sebebi ortaya koyulur. Yani, bir anlamda, öykü sebep-sonuçtan ziyade sonuç-sebepe izleğinde kaleme alınmıştır. "İri Elmalar"ın giriş paragrafı ile final cümleleri, bu bağlamda birbirini tamamlayan ifadelerdir:

¹⁶¹ **Parçalar**, Haz. Baran Güzel, İstanbul, Dedalus Kitap, Haziran 2017.

“Adamın gerçi korkudan ödü kopuyordu. Ama gene de, iki kere, sokaktan yana koşup sesinin yettiğinde: ‘Deli var! Yetişin! Deli var!’ diye bağırmaya cesaret edebilmişti. Ne de olsa can bu. Kişi kolay kolay vazgeçemiyor.”¹⁶²

“Ama adam büsbütün aptalmış. Anlamadı. Üstelik beni deli sandı. Kimbilir, belki de böylesi daha iyi oldu.”¹⁶³

✓ Ali Teoman, “Acı Bir Kayıp”, *Taş Devri*

Ali Teoman’ın özellikle tipografik deneyler odağında incelemeye açık öykü kitabı *Taş Devri*’nde yer alan “Acı Bir Kayıp” başlıklı öyküsü şu şekilde adlandırılmış alt başlıklardan oluşur: “1.”, “2.”, “2.a.”, “3.”, “3.a.”, “3.b.”, “3.b.1.”, “3.c.”, “3.c.1.”, “3.c.1.a.”, “3.c.1.b.”, “3.c.1.c.”, “3.c.2.”, “3.c.2.a.”, “3.c.2.b.”, “3.c.2.c.”, “3.c.2.d.”, “3.d.”, “4.”, “4.a.”, “4.b.”, “4.b.1.” ve “5.”. Öykünün giriş paragrafında bir gazete ilanı ile ortaya koyulan vefat haberi üzerinden vefat eden kişi hakkındaki aile ve eş dost değerlendirmeleri başlar. Örneğin “3” numaralı başlık altında verilen bilgiler, “3.a.” ve “3.b.” başlıkları altında değerlendirilir; bunu yapan, anlatıcıdır. “3.b.1.” ise “3.b.”deki yargıların analizidir. Öykü bu şekilde açıla açıla, dallanarak ilerler ve akademik dille yazılmış bir raporu andırır. Öykünün sonunda “isim benzerliği” sebebiyle gazete haberi çıkan kişinin intihar ettiği sonucuna varırız. Teoman’ın üslubunu ve okuru kesin yargılarla yönlendiren bu içerik deneyini alıntılarla gösterelim:

“3.

Ölümünün beşinci yıldönümü nedeniyle düzenlenen anma toplantısına katılan çalışma arkadaşlarından biri, merhumun geniş hoşgörüsü ve insan sevgisinden söz etmiştir. Bir başka konuşmacı, merhumun işine olan bağlılığından ve bu uğurda yaşamı boyunca katlandığı büyük özverilerden dem vurmıştır. Yine bir başkası ise, onun yalnızca meslek yaşamıyla değil, aynı zamanda özel yaşamıyla da örnek bir kişilik çizdiğini belirtmiştir. Onu tanıyan herkes, yaşam dolu bir insan olduğu ve son ana dek umudunu yitirmediği görüşünde birleşmektedir.

¹⁶² Adnan Özyalçın, “İri Elmalar”, *Toplu Öyküler 1 – Panayır, Sur*, 1. Basım, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mart 2001, ss. 39-47; s. 39.

¹⁶³ A.e., s. 47.

3.a.

Yetkisiz kişilerce yapılmış bu gözlem ve saptamalar, ne yazık ki, merhumun gerçek kişiliğine gölge düşürebilecek niteliktedir. Merhum aslında topluluk içinde bulunmaktan hiç hoşlanmazdı. İnsanlara olan nefretini sözleriyle dile getirmediyse, bu, onlardan kaçıp, ‘dilsiz dostlarım’ diye adlandırdığı hayvanlara ve bunların içinde de özellikle akvaryum balıklarına sığındığı içindir. Bu umutsuzluk ve hezeyan anlarının kayıtlara geçmiş örnekleri çoktur.

3.b.

Mesleğine olan bağlılığına gelince: (...)”¹⁶⁴

✓ Attilâ Şenkon, *Ten Yüğü*

Attilâ Şenkon’un *Ten Yüğü* adlı öykü kitabı, kapak tasarımından arka kapak metnine, yazarın önsözünden kullanılan desenlere kadar bir çerçevenin içinde kurgulanmıştır. Bu anlamda tam anlamıyla bütüncül bir tasarıma sahiptir. Bazı okurlar ve eleştirmenler bu kitabı öykü kitabı değil, bir roman taslağı olarak değerlendirirler; bunun sebebi, kitapta yer alan öykülerin kendi aralarında metinlerarası bağlarla örülü olmasıdır.

Ten Yüğü’nün Ümit Yayıncılık tarafından yapılan baskısının kapak tasarımı, bazı parçaları eksik bir yapboz üzerinden yapılmıştır; kitabın girişindeki “İlksöz Yerine” başlıklı yazı ise, Georges Perec’in *Yaşam Kullanma Kılavuzu*’ndan yapboz sanatı üzerine parçalar içerir. Hemen ardından “Ten Yüğü” gelir, öykünün açılış sayfasında bir yapboz parçası deseni kullanılmış, hemen altına şu cümleler kaydedilmiştir: “Bir yapboza başlamanın en kolay yolu, önce çevresini tamamlamaktır. Çünkü çerçeveyi oluşturan parçaların kenarları düzdür ve ötekilerin arasından kolayca seçilebilirler.”¹⁶⁵ Üstelik öykü de sıra dışı bir hikâye sunar okuruna: Öykünün anlatıcısı bir roman yazmaya çalışmaktadır, ara verip uykuya dalmış, uyandıktan sonra ise kendi yazdıklarının altında büyük harflerle yazılmış bir parça bulmuştur; bu parçayı yazan, yazarın “Kahramanın” şeklinde imza atmış roman kahramanıdır.

Ten Yüğü’ndeki öykülerde kitabın yazım sürecine atıflar yapılır ve kurmaca evrenin sınırları bulanıklaşır. “Yüzleşme”nin açılışında yer alan yapboz parçası şöyle

¹⁶⁴ Ali Teoman, **Taş Devri**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 113.

¹⁶⁵ Attilâ Şenkon, **Ten Yüğü**, 1. Baskı, Ankara, Ümit Yayıncılık, Mart 1995, s. 11.

tanıtılır: “Hiçbir yapboz parçası bir başkasının yerine uymaz. Bu parça ise kuraldışıdır ve iki ayrı yerde kullanılabilir.”¹⁶⁶ Bu not, bu metnin kitabın istenilen bölümüne yerleştirilebileceği hissi yaratır.

Ten Yüğü’nün arka kapak tasarımı ve metni de içerikle uyumludur. Arka kapakta yapboz yapan yazarın fotoğrafını görürüz. Tanıtım metni de yine yapbozlarla ilişkilidir; şu şekilde sonlanır: “Sayfalar ilerledikçe düşsellikten sıyrılıyor parçacıklar. Birleşiyor, birleşiyor... Sonunda TEN YÜKÜ’nü tutuyorsunuz elinizde. Yaşamı anlamlı kılan ne varsa, onlar TEN YÜKÜ’nde bütünleşerek kuşatıyor sizi. Salt kitapla değil, Attilâ ŞENKON’un düşsel dünyasıyla da bütünleşerek, kocaman bir tablonun içinde buluyorsunuz kendinizi.”

Son olarak, kitabın 2000 yılında Can Yayınları’nca yapılan baskısının tanıtım metnine de bakalım:

“Her şey, kitaba adını veren ilk öykünün yazılmasıyla başladı. Öyküyü tamamladığımda daha önce başıma gelmeyen garip bir huzursuzluk yaşadım. Öykü bitmişti, ama benim iç hesaplaşmam bitmemişti. Kahramanlarıma haksızlık ettiğimi, onları orta yerde bıraktığımı düşünüyordum; Mine, Sedat ve Tamer’in yaşadıkları parçalanıştan sonra ne yaptıklarını, iki çocukluk arkadaşının aradan geçen yıllarda nasıl bu denli değişebildiğini merak ediyordum. Bir süre sonra, yeni bir öykü yazmak için masaya oturduğumda, kâğıdın üzerinde kahramanlarımla çocukluklarımla karşılaştım. Beni, geçmişlerini araştırmaya onlar zorladı. Sedat ile Tamer arasında eşcinsel bir ilişki var mıydı, müsveddeye benzetilen bir yaşam temize çekilebilir miydi, Mine’nin inandığı gibi ihanetin ilacı karşı ihanet miydi gerçekten? Bu sorulara yanıt ararken, kahramanlarımla değişik dönemlerini anlattığım bir dizi öykü çıktı ortaya. Her biri tek başına da okunabilen öyküler; tıpkı yap-boz parçaları gibi belli ipuçlarıyla birbirlerine bağlandılar. Bu açıdan, aslında bir öyküler toplamı olan *Ten Yüğü*’ne, dikkatli okura karışık sunulmuş bir roman gözüyle de bakılabilir. Her ne kadar, parçaların yanlış yerleştirilmesinin farklı okumalara açık bir kurguya sahip olan kitabın özünü zedelemeyeceğine inanıyorsam da, gönlüm, okurun *Ten Yüğü*’ne kırılacak bir eşya duyarlılığıyla yaklaşmasından, doğru tabloyu oluşturabilmesinden yana.”¹⁶⁷

✓ **Aykut Ertuğrul, “Son Anahtar ve Başka İhtimaller” ve “Mahir Ressam Ya da Babamı Nasıl Öldürdüm?”, *Mümkün Öykülerin En İyisi***

¹⁶⁶ A.e., s. 81.

¹⁶⁷ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.canyayinlari.com/ten-yuku-9789758440788?srltid=AfmBOoqKFzZtGKqIDYTziVflogBfT18Bp4Cu5McTt08Mn9oLi1jyXm6B>
Son erişim tarihi: 30.05.2025.

Ayktut Ertuğrul'un yayımlanan ikinci öykü kitabı *Mümkün Öykülerin En İyisi*, adıyla okura ihtiyacı olan şifreyi verir: Bu kitapta yer alan öyküler, ihtimallere açık öykülerdir ve okur tarafından tamamlanıp “en iyi hâle” gelmeye de açıktırlar. “Son Anahtar ve Başka İhtimaller” ise, Ertuğrul’un tüm öykü kitapları hesaba katıldığında, en alışılmış dışı yapıdaki öykülerindendir. Bu öyküde dipnotlar, yine bilgilendirme amacıyla, fakat okurur yönlendirir ve olasılıkları ifşa eder şekilde kullanılmıştır. İlk dipnot, öykünün başlığına eklenmiştir. Şöyle der yazar:

“SON ANAHTAR VE BAŞKA İHTİMALLER İÇİN OKUMA ÖNERİLERİ

a. İstedığınız dipnottan başlayabilirsiniz, ya da istediğinizden başlamaya bilirsiniz. Dipnotları okumak zorunda değilsiniz. Aradığınız, rahatınızı bozmadan bir hikaye okumaksa, dergileri, yeni kitapları şöyle bir karıştıran biriyseniz pek çoğunuz için ana metin yeterli olacaktır. Dipnotlar yazarın oyununa dâhil olmayı seven, oyunbaz okur için kurgulanmıştır. Kurgulanmıştır mı dedim?

b. İhtimaller serisinin birinci öyküsüyle karşı karşıyasınız. Böyle bir metnin öykü sayılabileceği ihtimali hoşunuza gittiyse serinin diğer öykülerini de seveceksiniz demektir. Sevmediyseniz, birbirimizden elektrik alamadık, zorlamayın.

c. Düz-gün düşünememeye yol açabilir. Yan etkilere rastlarsanız selam söyleyin.”¹⁶⁸

Sonraki dipnottan itibaren açıklamalar yapılır; öykünün hangi noktada ve nasıl biteceğine – Kafka’nın ya da Borges’in nerede duracağına da– dair olasılıklar sıralanır. 10 numaralı dipnottaki açıklamada iki sene evvel yazsaydı şayet, bu öyküyü nasıl bitirirdi, bunu anlatır Ertuğrul. Sondan bir önceki dipnotta, e-posta adresini verir; okurdan, öykünün nasıl devam etmesini ya da bitmesini uygun görüyorlarsa, bunu anlatan mailler beklediğini not düşer. “Biz yaşadıkça hep bir ihtimal daha olacak,” der.¹⁶⁹

Son dipnot da ilginçtir, kendi içinde de olasılık barındırması bakımından ayrıca dikkate değerdir:

¹⁶⁸ Ayktut Ertuğrul, *Mümkün Öykülerin En İyisi*, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 1. Baskı), Aralık 2019, s. 94.

¹⁶⁹ A.e., s. 99.

“İHTİMALLER SERİSİNİN SONRAKİ ÖYKÜSÜ İÇİN NOTLAR: Anket öykü. Nasıl öyküler seversiniz, nasıl bir okursunuz anketi? Kurgunun çatallandığı yerde pek değerli okurcuğumuza şıklar halinde farklı çıkış yolları sunulacak... Öykü şıklarla ilerleyecek, nasıl olacaksa? Elbette final de dört şıklı olacak. Finalden sonra bir puan tablosu.

Örnek tablo:

(a)lar çok ise...

(b)ler çok ise

(c)ler çok ise....

(d)ler çok ise....

Okur testin sonucunda ne çeşit bir okur olduğunu, hangi yazarlardan hoşlandığını anlayabilecek. Her hakkı mahzundur, başka biri tarafından yazılabilir çünkü her şeyden önce ben de kitaplar arasında kaybolmuş bir okurum. Böyle bir test işime yarardı.”¹⁷⁰

“Mahir Ressam Ya da Babamı Nasıl Öldürdüm?”de ilk cümlede oyunu başlatan yazar, “Kısa ama Yeterli Giriş” başlığı altında öyküsünün girişini tasarlar. Daha ilk paragrafta okuru yönlendirmeye başlar: “Baştan söyleyeyim ben bu hikayenin kötü kişisiyim. Benimle ilgili gereksiz hayallere kapılmayın. Korkmayın, sizi temin ediyorum kötü kişiyi okura sevdirmeyece, “hangimiz biraz kötü değiliz ki ey okur,” diye sızlanmaca oynamayacağız. Oyun bu değil. Hikaye boyunca yaptığım, düşündüğüm, yapacağım her şeyin altında art niyet, fenalık, tuzak, hile arayabilirsiniz; vicdan aramayın yeter. (...)”¹⁷¹

Yoğun *Tutunamayanlar* göndermeleriyle devam eden metnin sonunda okuru “Final mi Dersin?” başlıklı bir son bekler. Yazar nasıl ilk cümlede oyunu başlattıysa, son cümlede oyunu bitirir – her ikisini de dillendirerek, kurmacayı ifşa ederek yapmıştır ve nihayetinde öykünün finalini türlü çeşitlemelere açık bırakır.

✓ **Bilge Karasu, “Çatal”, *Troya’da Ölüm Vardı***

Bilge Karasu’nun 1963 yılında yayımlanan ilk eseri *Troya’da Ölüm Vardı*’nın 10. öyküsü “Çatal”, deyim yerindeyse “çatallanarak” aynı anda iki okuma ihtimalini

¹⁷⁰ A.e., s. 100.

¹⁷¹ A.e., s. 101.

içinde barındırır. Öyküde “I” ve “II” numarayla belirtilmiş pasajlar art arda, sırayla, birbirini kesintiye uğratarak var olur. Her iki kısmın anlatıcısı aynıdır; “I” numarayla başlıklandırılmış pasajlarda öykü kişisi Müşfik’in kasabadan ayrılmadan önceki son günü; “II” numaralı pasajlarda ise Müşfik’in İstanbul’a gidişine 2 gün kala yaşadıkları aktarılır.

✓ **Bilge Karasu, “Avından El Alan”, *Göçmüş Kediler Bahçesi***

Bilge Karasu’nun “masal”larını, bu şekilde anılan metinlerini topladığı *Göçmüş Kediler Bahçesi*, aslında onun hiçbir edebî türe tam olarak sığdırılamayan “metin”lerinin bir kısmından oluşmaktadır, denilebilir. İlk olarak 1979’da Milliyet Yayınları tarafından basılan kitapta her şey “Göçmüş Kediler Bahçesi” başlıklı metinden doğar; bu metnin çevresinde oluşturulmuş 13 alt metin mevcuttur. *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin birinci masalı “Avından El Alan” anlatıcının şu sözleriyle başlar: “Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış güneşiyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum.”¹⁷² Daha metnin girişinde farklı bir yazı tekniğiyle, farklı bir anlatıcı tipiyle karşı karşıya kaldığını anlar okur. İlerleyen kısımlarda anlatıcı, masalına şöyle başlar: “Tutalım ki güneşli havadan başladık.”¹⁷³ Bu kısımda masalın güneşli havadaki versiyonu sunulur. Hemen ardından ise, “Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, denizin gerek kışoğlunu gerek balığı yormadaki katkısı bir parça artacak”¹⁷⁴ cümlesiyle masalın tipili havadaki ikinci versiyonu okurla buluşur. Karasu, bununla yetinmez ve bir üçüncü olasılık olarak, iki havayı bir araya getirir.

¹⁷² Bilge Karasu, “Birinci Masal: Avından El Alan”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 15. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mart 2022, ss. 17-30; s. 17.

¹⁷³ A.e., s. 18.

¹⁷⁴ A.e., s. 19.

✓ **Bilge Karasu, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, *Göçmüş Kediler Bahçesi***

Göçmüş Kediler Bahçesi’nin “Geceyarısının Masalı: Masalın da Yırtılıverdiği Yer” başlıklı son metninde, kurmaca evren ile gerçek evren arasındaki perde yırtılır. Yazarının bu masalları yaratım süreci ve bu sürece eşlik eden düşünceler ifşa edilir; fakat bu ifşanın takip edilmesi kolay olmayan bir sırayla verildiğini görürüz. “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, numaralandırılarak ve harflerin de yardımıyla dizilen 38 küçük parçadan oluşur: 1a-2a-1b-2a-1a-1b-1a-1b-2a-1b-2a-1a-2a-2b-2c-2b-2c-2b-3a-2c-3a-1a-2c-2b-2c-2b-2c-1a-2c-1a-2c-3b-1a-2a-4-1a. Karasu’nun “1a” ile başlayıp bir kez daha “1a” şeklinde başlık atması, okura bir labirentteymiş gibi hissettirir. Sanki her şey başa sarıyor gibidir. Daha dikkatli bakıldığında, bu labirentin tam anlamıyla dairesel bir şekle sahip olmadığı anlaşılır. Karasu, aynı rakamı ve harfi verdiği parçaları ortak temalar çerçevesinde kaleme almıştır. Örneğin tüm “1b”ler kedilere ve diğer insanlara duyulan sevgi üzerinedir. İlk “1b” şu cümleyle başlar: “Kedilere benzeyebilseydik keşke.”¹⁷⁵ Ve şu cümleyle sonlanır: “Ama kedi sever gibi sevmemeliyiz sevdiklerimizi.”¹⁷⁶ İkinci “1b” ise ilk “1b”nin final cümlesiyle başlar: “Kedi sever gibi sevmemeliyiz sevdiklerimizi.”¹⁷⁷ Üçüncü “1b” şu ifadelerle sonlanır: “Oyunun kuralı, baştan kabul edilegelmiş kuralı, kedinin kedi, insanın da insan olması değil miydi?”¹⁷⁸ Ve dördüncü “1b” şöyle başlar: “İş şuna gelip dayanıyor: Bir kediyi sevişimizde, kedinin ‘bencilliği’ karşısına kendi üstünlüğümüzün tanrılara yakıştır hoşgörüsü, bağışlayıcılığı, yargılayıcılığı ile çıkarız.”¹⁷⁹ Örnekler çoğaltılabilir; burada açık olan şudur ki Karasu kurmacanın duvarlarını yıkarken hem okuru yönlendiren hem farklı okumalara açık bir yapı inşa etmiştir.

¹⁷⁵ Bilge Karasu, “Geceyarısının Masalı: Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 15. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mart 2022, ss. 213-229; s. 214.

¹⁷⁶ A.e., s. 215.

¹⁷⁷ A.e., s. 218.

¹⁷⁸ A.e., s. 219.

¹⁷⁹ A.e., s. 219-220.

✓ **Bilge Karasu, “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”, *Kısmet Büfesi***

Karasu’nun önce “metin” adını verdiği, kitaplaşma sürecinde ise bir arkadaşının önerisiyle –bize de oluşturduğumuz deneysel kategorilerden birinin adını koyarken ilham veren– “göz yazıları” ifadesini okuruyla paylaştığı yazılarından oluşan *Kısmet Büfesi*, 1982 yılında yayımlanır ve yayımlandığı andan itibaren “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)” ile “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirme Metni” yazarın en çok dikkat çeken metinleri arasına girer.

✓ **Bilge Karasu, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, *Kısmet Büfesi***

Bilge Karasu, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” başlıklı öyküsünde hem tipografi deneylerine hem farklı noktalama tercihlerine hem de okuru yönlendirici yöntemlere başvurur. Özellikle öykünün son kısımlarında, yazar kimliğiyle araya girip, öykünün kalan kısmında değişik bir yöntemle başvurarak olayları aktaracağını açıkça söyler. Buraya varmadan önce ise yazının bir “deneme” işini vurgulayan ve her yazarın, metnini türlü olasılıklara açık şekilde kaleme aldığının altını çizen ifadeleri mevcuttur. Şu şekilde örnekleyebiliriz:

“(Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey. Şu durumda, diyoruz, şu kadın, şöyle düşünmeli, buna göre de bu kadın şu sözü anlamamış gibi davranmalı, o sözü şöyle etmeli... Gelgelelim, ‘kişiyle yazarın çatışması’ yeni bir sorun değildir; böyle bir çatışma olduğu görüş ya da anlayışını desteklemek de, çürütmek için de, yığınla söz söylenebilir, yorum yapılabilir.

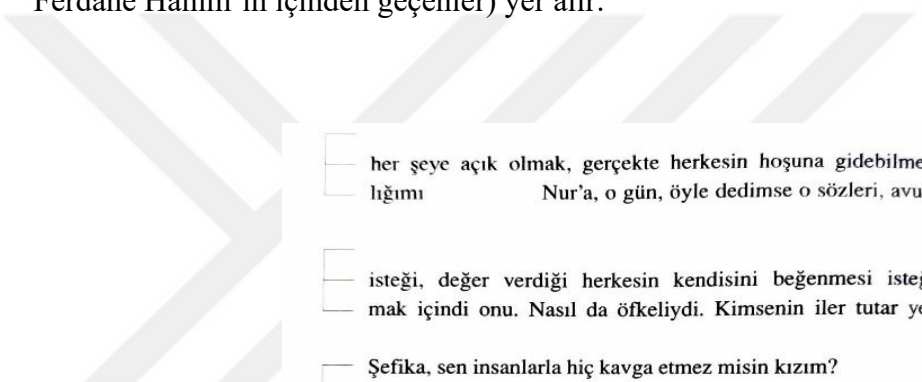
Biz, ağız değiştirmeyi **deneyelim** şimdi:)”¹⁸⁰

“(...) Gerçi bu nitelikleri bu kişilere yakıştıran benim. Okur, bu kadınları daha değişik kalıplar ya da nitelikler içinde düşünüp imgeleyebilir. Ben, bu kadınların sağlayabilecekleri olanaklar içinden belirli bir çizgi üzerinde olanlarını seçmekle yetinmiyorum mu?”

¹⁸⁰ Bilge Karasu, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, *Kısmet Büfesi*, 8. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 2020, ss. 86-127; s. 105-106. Bold vurgu, tezin yazarına aittir.

Bu arada, ‘yazarın metne karışmaması’ diye kimi eleştirmenin son on yıllarda neredeyse kutsallaştırıp tartışılmaz sayageldiği bir düşünce de, biraz olsun sarsalanır... Şimdi, gene Ferdane Hanıma dönelim:)’¹⁸¹

Edgü, öykünün sonlarına yaklaşıldığında, hikâyenin kalanını istediği gibi aktarabilmesi adına dikey adımlarla yatay doğrultuda ilerleyen bir yöntem deneyeceğini söyler. Takip eden sayfalarda, büyük E harfini andıran sembollerle birbirinden ayrılmış satırlarda verilen “üçlü konuşmalar” (üç kadının ağzından çıkan sözler, Hikmet Hanım’la Şefika’nın söylemedikleri hâlde söylemek istedikleri, Ferdane Hanım’ın içinden geçenler) yer alır:

- 
- [her şeye açık olmak, gerçekte herkesin hoşuna gidebilmek
lıgımı Nur’a, o gün, öyle dedimse o sözleri, avut-
 - [isteği, değer verdiği herkesin kendisini beğenmesi isteği
mak içindi onu. Nasıl da öfkeliydi. Kimsenin iler tutar ye-
 - [Şefika, sen insanlarla hiç kavga etmez misin kızım?
kim bilir nasıl bir güvensizliğe da-
rini bırakmıyordu. En yakası açılmadık sözleri ediyordu.
 - [Hele böyle hastayken, değil mi Ferdane Hanım; doğrusu
yanıyor... Hani ben de merak ederim bunu, hem de nasıl...
Anlamıştım, belli etmiyordu ama asıl kızdığı babasıydı.
 - [iyi sordunuz bu soruyu! Hastalık bir yana Şefika, belki sı-
Olur olmaz laf etmekte Tevfik’in üstüne yoktur zaten. Nur
 - [rası değil ama ben de merak ediyorum. Ederim,

Şekil 3.2. **Kısmet Büfesi**, s. 112.

¹⁸¹ A.e., s. 107-108.

✓ **Cemal Şakar, “Bir Avuç Dünya”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982)**

Şakar’ın *Toplu Öyküler*’ine de adını veren “Bir Avuç Dünya”¹⁸² başlıklı öyküsü oldukça ilginç bir kurgusal düzlem üzerine inşa edilmiştir. Öyküde, çekilen tarot kartlarına göre yorumlar yapılır ve öykünün nasıl ilerleyeceği belirlenir. Bir diğer deyişle, olasılıklar kartların ve falcının insafına teslimdir. Öyküden bir kesit:



Şekil 3.3. *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1*, s. 246.

✓ **Cemal Şakar, “Geçişler” ve “Sesler”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982)**

Cemal Şakar’ın *Mürekkep* adlı öykü kitabında bulunan “Geçişler” ve “Sesler” başlıklı öyküleri, kurgu düzleminde deneysel bir tavırla, “sondan başlar”lar. Şakar, “Geçişler”in açılışında bu yazınsal tercihini okurla açıkça paylaşır: “Bu kez bir değişiklik yapalım, hikayenin sonunu önceden söyleyelim:”¹⁸³ Görüldüğü gibi, Şakar

¹⁸² Cemal Şakar, “Bir Avuç Dünya”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982), 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 242-251.

¹⁸³ Cemal Şakar, “Geçişler”, *a.e.*, ss. 383-390; s. 383.

henüz ilk cümlede okuru yönlendirmeyi başarır. Öyküdeki “geçişler” ise şu şekilde açıklanabilir: Önce, Süleymaniye’deki evinde haber programını açan bir öykü kişisiyle karşılaşırız. Daha sonra, bu haberin kaynağına gider; bombalar altındaki Bağdat’ın durumunu, oradaki haber muhabirinin gözünden okuruz. Ardından savaşın orta yerindeki bir kız çocuğunun zihnine gireriz. Ve en sonunda, haberi televizyondan izleyen öykü kişinin evine geri döneriz. Finalde ise yazarın sesini duyarız: “Keşke bu son olsaydı ey sevgili okur!”¹⁸⁴

Şakar’ın “Sesler” başlıklı öyküsü ise, “Geçişler”le bağlantılı yapısıyla dikkat çeker; diğer yandan, tıpkı onun gibi sondan başlar. Bu öyküde “Geçişler”deki Bağdatlı kız, öykünün başkışısı konumundadır. Küçük kızın hastanede olduğunu belirten bir açılıştan sonra öykünün kurgusal planı karmaşık bir şekilde ilerler; bir noktada küçük kızın ailesini yitirdiğini ve başına gelenleri okuruz, yani niçin hastanede olduğunu anlarız ve sonunda yine hastaneye döneriz. Bu iki öykü hem birlikte hem bağımsız şekilde okunabildiği gibi, okuru yönlendiren anlatıcının sesinin devamlı hissedildiği öykülerdir.

✓ **Cemal Şakar, “Renkler”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982)**

Şakar’ın “Renkler” öyküsü, 11 farklı rengin isimlerini taşıyan başlıklardan oluşmaktadır. Her başlığın altında çok kısa metinler yer alır. Bu metinler insanlığın gelecekteki görüntüsünü farklı perspektiflerden anlatır gibidir; sanki renk değiştikçe kader de değişmektedir:

“Mavi

Toprak yok.

Gözün gördüğü yer deniz.

Denizin sonsuz maviliğine kanmış bir avuç insan.

Sadece motorun pat pat patları.

¹⁸⁴ A.e., s. 383.

Ara ara rüzgarın sesi; ambardaki ağır havayı alıp götüren: Sanki dağlardan, meşelerin, kayınların arasından kopup gelen o ferah rüzgarlar gibi: açlığı, susuzluğu, uykusuzluğu unutturan: insana direnme gücü veren; dayanma isteğini tazeleyen...

Uysal dalgaları yarıp giden motor.

Mavi: şimdiye kadar deniz görmemiş insanların; yeryüzünün genişliğine, Allah'ın yeryüzünde yeni yollar açacağına inanmalarının simgesi.

*

Gri

Pat pat pat...

Egzozdan, pat pat patın ritmine uygun çıkan boğum boğum boğum kara dumanlar.

Denizin yüzeyine yayılan mazot kokusu.

Bazen ters bir rüzgarla ambarın içine dolan kesif koku. Aksırıklar, öksürükler. Sonra bir yel... püfür püfür... umutları besleyen, büyüten.”¹⁸⁵

✓ **Cemal Şakar, “Parataksis”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982)**

Şakar'ın “Parataksis” başlıklı öyküsü numaralandırılmış paragraflardan ve cümlelerden oluşmaktadır. Toplam 29 parçadan oluşan bu öykünün sonunda bir not yer alır. Şöyle söyler yazar: “Cümlelerin sıralanmasında herhangi bir ‘neden’ yoktur. Okuyucu cümleleri dilediği gibi yeniden sıralayabilir. Umulur ki her sıralayıpta yeni bir hikaye ortaya çıkar. Herkes kendi hikayesini buluncaya kadar cümlelerle farklı kombinasyonlar deneyebilir.”¹⁸⁶ Bu not, öykünün türlü olasılıklara açık yapısını ifşa eder ve her okurun muhayyilesinde farklı şekilde kurulabileceğini müjdeler.

Şakar'ın tavrı, bir yandan da, B.S. Johnson'ın deneysel *kült* eseri *The Unfortunates*'i hatırlatır. Johnson'ın eseri tek bir cilt hâlinde değil, kutuda duran 27 ayrı fasikül (bölüm) olarak yayımlanmıştır; bu bölümlerden yalnızca ilk ve son bölüm işaretlidir. Kalan 25 bölüm, okurun istediği sırayla okumasına açık durumdadır.

¹⁸⁵ Cemal Şakar, “Renkler”, **a.e.**, ss. 309-313; s. 309-310.

¹⁸⁶ Cemal Şakar, “Parataksis”, **a.e.**, ss. 317-319; s. 317.

✓ Cemal Şakar, “Anlatabilmeliydim”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)*

Cemal Şakar’ın *Hayalperdesi* kitabında yayımlanan ve daha sonra *Toplu Öyküler* edisyonunun 2. cildine giren öyküsü “Anlatabilmeliydim”de, öykünün yazarı sürekli “Anlatabilmeliydim” şeklinde başlıklar atar ama bir türlü anlatmaya başlayamaz. Sigarasını yakar durur, önüne bir kâğıt alır durur, başlığı da atar durur fakat yazamaz. Anlatıcı öykü kişinin deneyimlediği süreci başlıkların altında defalarca tekrar ederek bir tür çeşitlemeye imza atar:

“Anlatabilmeliydim

Yeni bir ümitle başlığı attı çizgili kağıda.

Sıradan, alelade, her gün yüzlercesine rastgelebileceğimiz bir insanı anlatmak istiyordu, bu kez. Biliyordu, öyküde bir insanı baştan sona anlatmak mümkün değildi. Ancak insanın bir ânı, bir duruşu, bir edası anlatılabilirdi. Ama öyle bir ânı, öyle bir duruşu, öyle bir edası kesitlenmeliydi ki, o insanın yaşamı kısacık bir öyküye sığabilsindi. Ve öykü sadece kahramanın değil tüm insanların öyküsü olabilsindi.”¹⁸⁷

“Anlatabilmeliydim

Temiz bir kağıda başlığı attım. Bu kez cümle cümle; uzak, yabancı kahramanların, uzak yabancı dünyalarından söz etmek yok dedim. Abartısız, nesnel, yalın, sahici bir dille kendimi anlamaya ve anlatmaya çalışmalıyım.”¹⁸⁸

“Anlatabilmeliydim

Kalktı.

Başını pencereye dayadı: apartman çatılarının ötesindeydi ufuk; ötesinde olmalıydı. Hiçbir şeyden emin olamıyordu: kurgu, gerçek, eşya, özne.

(...)

Hep yaptığı gibi derin, iliklerine kadar çektiği sigara dumanı beklenenden epey geç çıkmıştı burun deliklerinden: Sanki duman içindeki yangınları yüklenmiş... mavimsi, grimsi duman eşyayla arasındaki sınırı sisler altı...”¹⁸⁹

¹⁸⁷ Cemal Şakar, “Anlatabilmeliydim”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 44-49; s. 45.

¹⁸⁸ A.e., s. 46.

¹⁸⁹ A.e., s. 49.

Alıntılarda görüleceği üzere, Şakar’ın bazı ifadeleri tekrar ettiğini görürüz. Bununla birlikte, ikinci başlığın altındaki anlatıcının ben-anlatıcıya dönüşmesi de dikkate değerdir.

✓ **Demir Özlü, “Bağsız”, *Sürgün Küçük Bulutlar – Toplu Öyküler***

Demir Özlü’nün *Bunaltı* kitabında yer alan “Bağsız” öyküsü, Şakar’ın öykülerindeki “sondan başlama” yöntemini hatırlatan bir açılışa sahiptir, ki tarihsel bir bakışla ele aldığımızda Şakar’ın Özlü’den etkilenmiş olma ihtimali yüksektir. “Bağsız” daha ilk sayfalarında bütün gizemi bozar. Ben-anlatıcının bir cinayet işlediğini en başında öğreniriz; bu cinayetin sonuçlarını, anlatıcının tedirginliğini okuruz, cinayetin detaylarını ise ilerleyen sayfalarda görürüz. Özlü, anlatıcının tedirginliğini metne yerleştirdiği parantez içi ifadelerle ustaca yansıtır. Bu cümlelerin kimi anlatıcının kendi kendisiyle, kimi ise okurla konuştuğunu hissettirir. Verdiği her ipucunda, her yeni itirafta okuru yönlendirmeyi başarır:

“Yaktım cıgarayı. Otomobile atladım. Gece olanları kimse bilmez ki. Çok uzaktayım sanacaklar. Bu kadar yakında, böylesine kaygısız olacağım akıllarına bile gelmez. (Bir cinayet mi işledin? – Hadi ordan, çocuk musunuz? Ben bütün olanların yabancısıyım.)”¹⁹⁰

✓ **Deniz Tarsus, *Ben Murtaza***

Deniz Tarsus’un Alakarga Yayınları tarafından yayımlanan öykü kitabı *Ben Murtaza*¹⁹¹, hatırat geleneğinin modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir; gezgin bir abdalın deneyimlerini yansıtan ve Selim Bey tarafınan aktarılan dört öykünün her birinde başkişi Murtaza’dır ve kitap bu yönüyle uzun öyküye yaklaşır. Kitapta yer alan öyküler (“Mucit İlhami Ziya’nın Öyküsü”, “Ete Doğan Yula’nın Öyküsü”, “Reha Hud’la Leyla’nın Vahim Öyküsü” ve “Gelecekte Geçmiş Yazan Baba Mahruki’nin Emanet Öyküsü”), ilk bakışta birbirinden bağımsız görünür fakat aralarında belli başlı

¹⁹⁰ Demir Özlü, “Bağsız”, *Sürgün Küçük Bulutlar – Toplu Öyküler*, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2025, ss. 559-577; s. 560-561.

¹⁹¹ Deniz Tarsus, *Ben Murtaza*, 1. Basım, İstanbul, Alakarga Yayınları, 2021.

bağlantılar bulunmaktadır ve kötülük sorunu odağında buluşurlar. Ayrıca, aktarılanların hepsi Murtaza'nın anıları olduğundan, kitabı tek bir öykü olarak düşünüp okumak da mümkündür.

Ben Murtaza'nın açılışında okuru yönlendiren bir editör notu da bulunmaktadır. Postmodernist metinlerde sıklıkla karşılaştığımız bu yöntem, okurun gerçeklik algısına hitap eden bir oyun niteliği taşır. Yazdığı nota göre, kitabın editörü bu kitabı dedesinin kütüphanesinde bulmuş, çocukken bir şey anlamamış fakat belirli bir zaman sonra tekrar baktığında yayımlamaya değer bir kitap olarak görmüştür. Kitap, büyük dedesi Kâtip Selim Bey'in, tanıştığı bir abdaldan dinlediği öyküleri kaydetmesiyle meydana gelmiştir. Editörün dedesi ise kitabı miras edinmiş ve nihayetinde torununa bırakmıştır. Editör notunun hemen ardında, Kâtip Selim Bey'in kendi ağzından aktarılan bir tanışma hikâyesi de mevcuttur; Selim Bey, dostu Murtaza'yla nasıl tanıştığını ve ondan dinlediği öyküleri hangi metotla aktardığını aktarır.

✓ **Doğukan İşler, “D’olmuş”, *Rüya Kadar***

İşler'in *Rüya Kadar* adlı kitabında yer alan ve yazarın zaman kullanımındaki tercihiyle dikkat çeken öyküsü “D’olmuş”, aynı zamanda ihtimallere dayalı örneklerden biridir. Öykü kişisi, son duraktadır fakat dolmuş şoförü kapıyı açmamıştır; gerilen anlatıcı hemen bir film senaryosu üretir:

“bir GERİLİM filmi

Dolmuşun Otomatik Kapısı Fena Çarpar

Yazan: Bilinç Altı

Yöneten: Zihni M.

Süre: 0000,21 saniye.”¹⁹²

¹⁹² Doğukan İşler, **Rüya Kadar**, İstanbul, 1. Baskı, İz Yayıncılık, 2016, s. 111.

Verilen fim künyesindeki her madde ironik bir dille dönüştürülmüştür. İnsanın endişe duyduğu zamanlarda saniyeden bile kısa bir sürede ürettiği/üretebileceği felaket senaryolarına göndermede bulunur; yönetmen yazarın “zihni”dir.

Olayların “25 Dakika Önce”, “20 Dakika Önce”, “15 Dakika Önce”, “18 Dakika Önce”, “15 Dakika Önce”, “25 Dakika Sonra” ve “Hiç Dakika Önce/Sonra” başlıkları altında sıralandığı öyküde yazar farklı ihtimaller de sunar okuruna. “25 Dakika Önce” başlığının meselesi, otobüsten inilen durakla dolmuşa binilecek durak arasındaki mesafede sigara yapıp yakmamak arasında kalmaktır. Beş ayrı olasılık vardır; iki tanesini alıntılalım:

“İhtimal 1: Otobüsten iner inmez sigara yakılır. İki nefes çekersin. Dolmuş durağı görüş mesafesine girince bir de bakarsın ki... İşte senin dolmuşun; doldu dolacak, kalktı kalkacak, koş bakalım! (Sonuç: Sigara zayi oldu...)

İhtimal 2: Otobüsten iner inmez sigara yakılır. İki nefes çekersin. Dolmuş durağı görüş mesafesine girince bir de bakarsın ki... Oh! Dolmuş daha gelmemiş bile. Rahat rahat iç sigaranı, yavaş yavaş geç durağa. (Sonuç: Sigara Afiyet oldu...)”¹⁹³

✓ **Fatih Balkış, *Monograflar***

Fatih Balkış’ın *Monograflar*’ı Epona Yayıncılık’tan arka kapak metni olmayan bir tasarımla yayımlanmıştır; kitabın çevresinde yazılan bir tanıtım ya da eleştiri metni de bulunmamaktadır. Fakat bu parçalar önce *litera edebiyat* internet sitesinde okurla buluşmuştur. Balkış’ın bu parçalarını litera edebiyat şu ifadelerle sunar okuruna:

“Fatih Balkış’tan hatırlamanın arkeolojisi üzerine denemeler. Kitaplar, yazarlar, tesadüfler, buluşmalar, kaçınılmaz karşılaşmalar, birbirini bütünleyen fragmanlar, kurmacayla gerçeği teyelleleyen epifaniler... Her hafta Litera’da.”¹⁹⁴

Balkış’ın kitabı *Monograflar*, 14 monografin yanında “Epigraflar” başlıklı bir metinden ve son olarak da “Epilog” başlıklı final metninden oluşur. Litera’nın

¹⁹³ A.e., s. 112-113.

¹⁹⁴ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.literaedebiyat.com/post/ikinci-ve-ucuncu-monograf> Son erişim tarihi: 01.04.2025.

tanıtımında yer alan sözler tüm monograflar için geçerlidir; Balkış'ın metinleri birbirinden bağımsız gibi görünse de, aslında birbirini bütünleyen fragmanlardır ve türlü okuma imkânlarına açıktır. Her monografda bir üçüncü şahıstan bahsedilir:

“4

Büyükçe bir ofisteki bir masada kafasını önüne eğmiş, çalışıyor..”¹⁹⁵

“5

Karşılaşmamız kaçınılmazdı.”¹⁹⁶

“7

Sınırdaki son evde oturuyor.”¹⁹⁷

“Epigraflar”, 48’e kadar numaralandırılmış küçük parçalardan oluşur; her biri bir epigraf fikridir ve aslında bir yandan da mikro kurmacaları hatırlatırlar. Son epigraf dikkate değerdir: “Her şey eninde sonunda kitap olur.”¹⁹⁸ “Epilog” ise, kitabın sonsözü niteliği taşır; fakat öte yandan, okuru yönlendiren bir *başlangıç*tir. Collodi’nin *Pinokyo*’sunun ilk cümlesinde takılı kalmamızı ister yazar, üstelik bu parça da okuru yönlendirmektedir:

“Siz yalnızca yazarın hikâyesini anlattığı yerde olmak isteyen, kendisine şefkatlice seslenilen, şımartılan ve hemen ardından usulca azarlanan çocuklardan biri olmak istiyordunuz. Evet, işte, hep böyle olur:

‘Bir zamanlar... Bir kral varmış! Diyecek hemen minik okurlarım. Hayır, çocuklar, yanıldınız. Bir zamanlar bir tahta parçası varmış.’”¹⁹⁹

¹⁹⁵ Fatih Balkış, **Monograflar**, 2. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Nisan 2024, s. 13.

¹⁹⁶ A.e., s. 19.

¹⁹⁷ A.e., s. 25.

¹⁹⁸ A.e., s. 60.

¹⁹⁹ A.e., s. 62.

✓ **Ferit Edgü, “Öndeyi”, *Leş – Toplu Öyküler***

Ferit Edgü’nün *Kaçkınlar* öykü kitabının açılışında yer alan “I. Kaçkın: Öndeyi”, türlü yazar manipölasyonlarına ve çok kısa ifadelerle dayalı bir anlatıma sahiptir; anlatıcının zihni karmaşıktır ve okurundan uyanık olmasını ister. Bu karmaşıklık metnin mizanpaj düzenini de yansıtır. Sayfanın sağ kısmı tamamen kullanılmaz ve çoğunlukla havada süzölür gibi görünen sözcükler okuma eylemi sırasında bir tür aksamaya sebep olur. Okur, hiç durmadan, es vermeden alt satıra geçmek ve zaten kısacık olan cümleyi kesilmesine izin vermeden takip etmek zorundadır. Bununla birlikte Edgü bazı cümleleri okuruna tamamlar; üç noktayla eksikliği belirtilen kısımlar bazen cümle başında bazen ise sonundadır. Henüz metnin ilk cümlesinde gözlenen bir niteliktir bu:

“... bir hücreye tıktılar. Soluktu, sapsarıydı ışık.”²⁰⁰

Birkaç örnek daha verelim:

“... kırdım. Gene görsem gene kırarım.”²⁰¹

“Görmeseydim... o benim eski...”²⁰²

Ve metnin final cümlesi:

“Sanki dışarda daha az hapis—”²⁰³

²⁰⁰ Ferit Edgü, “I. Kaçkın: Öndeyi”, **Leş – Toplu Öyküler**, 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Haziran 2021, ss. 737-744; s. 737.

²⁰¹ **A.e.**, s. 737.

²⁰² **A.e.**, s. 738.

²⁰³ **A.e.**, s. 744.

✓ Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*

Ferit Edgü'nün 1980 yılında Ada Yayınları'nca okurla buluşturulan kitabı *Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, henüz adıyla deneyi müjdeler. Edgü, Raymond Queneau'nun Paris'te geçen bir olayı 100 farklı şekilde anlattığı *Exercises de Style* (Edgü'nün çevirisiyle "Üslûp Alıştırmaları", Armağan Ekici tarafından Türkçede kitaplaştırılmış adıyla "Biçem Alıştırmaları") kitabını çevirmeye çalışırken benzer bir çeşitleme uygulamasını Türkçede, kendi yazdığı metinler üzerinden, Queneau'nun denemesine 1 ekleyerek 101 farklı şekilde yapmayı denemeye karar verir. Fakat kaynak metni kendisi yazmak yerine, herkesin bildiği bir hadiseden yola çıkmanın daha uygun olduğunu düşünür. Edgü'nün çeşitlemesi genellikle "deneme" kategorisinde değerlendirilmiştir fakat türlerarası alana aittir ve bu parçaların her biri hikâyeyi içerdiğinden pekâlâ deneysel öykü örnekleri arasında gösterilebilir.

Kitabına yazdığı önsözde kitabın ortaya çıkış süreci anlatır Edgü:

"Böylesi olaylar eksik değildi. Ne var ki iki yıl boyunca herkesin bildiği ve bu tür üslûp çeşitlemesine olanak veren bir olay bulup çıkaramadım. İçinde yaşadığımız 'traji-komik' günlerde olayları tek tek ele aldığım da, daha çok trajik nitelikler ağır basıyordu. Bu da kimi gülümsetici üslûpları denememi önlüyordu.

Geçtiğimiz Şubat ayı içinde, İstanbul'un (daha sonra başka kentlerin) belli başlı semtlerinde halkın tanığı olduğu bir olayı, 'konu' olarak seçebileceğimi düşündüm. Söz konusu olay, belli bir gün, esnafı kepenk kapatmaya zorlayan devrimci (?) bir eylemin sonucuydu: 14 Şubat Perşembe günü, İstanbul'un birçok semtinde, dükkânlar kepenklerini açmamıştı.

Herkesin bildiği bir olay seçişimin özel (ya da genel) bir nedeni var: Sanatçının düş gücünden doğan değil, yaşanan, tanığı olunan, sonuçları herkesi ilgilendiren bir olayın, değişik üslûplarda nasıl dile getirilebileceğini göstermek. Böylece okuyucunun, hem amacı, hem varılan sonuçları daha kolay değerlendirebileceğini düşündüm.

Bunu gerçekleştirirken, bir yazar olarak, söz konusu eylemden yana ya da ona karşı olmak gibi, kolay bir 'yandaşlık' yolunu izlemedim. Böylesi bir yan tutma, amacıma ters düşecekti. Bu alıştırmalarda, yalnızca bir yazardım ben; ne tanık, ne de yargıç; yalnızca yazan bir kişi. Herkesin bildiği, yaşadığı, duyduğu, gazetelerde okuduğu, bir başkasından öğrendiği bir olayı, Türkçenin olanakları içinde anlatmayı denedim, hepsi bu.

Düş gücüm (varsa eğer) yalnızca üslûpta gösterdi kendini. 101 metin yazdım. 1001 metin de yazabilirdim. Ama, okuyucuya, bir olayın, birden çok yazım olanağının olduğunu göstermeye sanırım bu kadarı yeter.

Bu alıştırma ya da deneme, gerçekliğin sayısız anlatım yolları olduğunu belgelemeyi amaçlıyor.

Söz konusu olayı değişik üslûplarda yazarken, ne kişiler yaratmayı, ne de bir öykü, bir roman yapısı kurdum. Eğer okuyucu kitabı bitirdiğinde böylesi bir duyguya kapılırsa, bu, yazarın amacı dışında gerçekleşmiş demektir.

‘Üslûp kişinin kendisidir’ sözü doğruysa, her üslûbun da bir kişiyi yarattığını varsaymak yanlış sayılmaz.”²⁰⁴

Bu önsözde, yazarın deney yaparkenki niyetini gösteren dikkate değer birkaç ifade mevcuttur: İşlenen konuda herhangi bir tarafta durmamış, kendi fikrini metne dâhil etmemiştir Edgü. Ayrıca, kişiler yaratmaktan kaçınmış, yalnızca biçim denemelerine odaklanmıştır; böylece yazarın niyeti gerçekliğin sayısız anlatım yolları olduğunu belgelemektir, hepsi bu.

Edgü’nün alternatif metinlerinden birkaçını alıntılalım:

“ŞAŞKINLIK

Doğrusu çok şaşırdım. Tüm dükkânlar kapalı! İhtiyaçlarımızı nasıl göreceğiz? Manav kapalı! Kasap bile kapalı! Tüm dükkânlar nasıl kapalı olabilir?! Şaşırmamak elde mi?! Korkuyorlar zahir! Ama bir kasap nasıl korkar?! (...) Bir şeyler dönüyor. Bir şeyler dönüyor ama ne? Ne diyeceğimi bilemiyorum. Şaştım kaldım!”²⁰⁵

“1. TEKİL KİŞİ

Çıktım. Dolaştım. Ara sokaklarda. Ana caddede. Hemen hemen tüm dükkânlar, mağazalar kapalıydı (bir hazır giyim mağazası dışında). (...)

Sinemadan çıktıktan sonra, Ahmet’le karşılaştığımda öğrendim kapatma eyleminin nedenini.

Ayrıldıktan sonra kendi kendime sordum: Bu Ahmet de, onlardan mı, yoksa polis mi? Yalnız nerde ne olduğunu değil, ne olacağını da bilir her zaman. Bu kaçınıcı!”²⁰⁶

“2. TEKİL KİŞİ

Çıktın. Dolaştın. (...) Hemen hemen tüm dükkânlar, mağazalar kapalıydı (bir hazır giyim mağazası dışında). Yalnız bankalar ve sinemalar açıktı.

²⁰⁴ Ferit Edgü, “Önsöz”, *Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*, Gözden Geçirilmiş 5. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2005, ss. 7-8.

²⁰⁵ A.e., s. 12.

²⁰⁶ A.e., s. 14.

Sen de bir sinemanın 14:00 matinesine girdin. Berbat bir filmdi.

(...)

Ahmet'ten ayrıldıktan sonra kendi kendine sordun: Bu Ahmet de, onlardan mı, yoksa polis mi? Yalnız nerde ne olduğunu değil, ne olacağını da bilir her zaman. Bu kaçınıcı!"²⁰⁷

“ÖYKÜMSÜ

Çarşamba günü, öğleden sonra, saat iki sularında, Çiçek Pasajı'ndan çıkmış, bugün hangi filmi göreyim diye, sinemaların afişlerine göz atarken, bir ayakkabıcı dükkânında bağırış çağırışlar duyup, irkildim. Benim gibi sesleri duyan birkaç kişiyle birlikte mağazanın kapısından içeri baktık.

(...)

Anarşist, mağazanın çıkışına baktı ve bizi gördü. Silâhını çekti.

– Açılın, dedi.

Açıldık.

Mağazadan çıkar çıkmaz, silâhını sakladı ve koşar adım Ağa Camiin yan sokaklarına saptı."²⁰⁸

Edgü; başka anlatıcı tiplerinin gözünden (2. tekil, 3. tekil kişi vs.) ya da farklı bakış açılarından (özel, nesnel vs.), farklı duygu durumlarına (şaşkınlık, kaygı, kızgın vs.) uyarlayarak, farklı anlatım yöntemlerine odaklanarak (çözümleme, karşılıklı konuşma, röportaj vs.), özetle birçok farklı noktadan yola çıkarak yazmıştır metinlerini.

✓ Gökdemir İhsan, *Katakofti – Sekizli Muamma Hikâye*

Katakofti, Gökdemir İhsan'ın yayımlanan ilk kitabıdır; birden fazla deneysel niteliğe sahip olan bu kitabı biz de birden fazla kategorinin altında değerlendireceğiz. Önce, kitabın “Takdim” yazısında bulunan ve kitabın arka kapak metninde de kullanılan, Atilla Ataman'a ait şu sözlerle başlayalım:

“Böyle bir kitabın niye yazıldığını ve bu öykünün ne anlattığını burada açıklamayı denemek safça olurdu. Okur buna kendi kendine karar vermek zorundadır. (...) en azından bu sayfaların sana yeni bir öykü anlatmadığını bilmelisin, saygıdeğer

²⁰⁷ A.e., s. 15.

²⁰⁸ A.e., s. 25.

okur. Hayır, bu sayfalar sana Homeros'un, Attar'ın ya da Kafka'nın anlattıklarından farklı bir şey anlatmayacak.”²⁰⁹

Kitabın girişinde bir de, Selahattin Özpalabıyıklar'ın “Takriz” başlıklı yazısı yer alır. Özpalabıyıklar, bu yazının kendisinin ilk takriz yazısı olduğunu, kitabınsa İhsan'ın ilk kitabını olduğunu söyleyerek yazıya başlar; “otobiyografik olmayan bir ilk kitap” okuma şansını elde etmemizin ne kadar zor olduğunu ve İhsan'ın bize bunu vaat ettiğini söyleyerek yazısını bitirir. Kitabın deneyselliği hakkında ise şunları söyler:

“*Katakofti: Sekizli Muamma Hikâye*, (çok kullanılan bir klişeyle söylersem) ‘adından da kolayca anlaşılacağı gibi’, sekiz öyküden oluşuyor. Öyküler hem birbirinden bağımsız, hem de birlikte toplamlarından daha büyük bir bütün oluşturuyorlar. ‘Toplamlarından daha büyük’: çünkü kitabın, adındaki ‘katakofti’, ‘sekizli’ ve ‘muamma’ öğelerinin gerektirdiği göndermelerle birlikte düşünülmesi gerekiyor. Tamamen ‘yerli’ olan bu öğeler gene tamamen ‘yerli’ bir düşünüşle ve matematik bir kesinlikle işlenmiş.”²¹⁰

Bu iki yazı ve arka kapakta yer alan satırlar, daha öyküleri okumaya başlamamış okuru, farklı bir kitapla karşı karşıya olduğu hususunda uyarır. İhsan da, “Gürîzgâh”ta şöyle seslenir okura: “Ama siz de anlamak için biraz çaba gösterseniz?”²¹¹

Yazım sürecini ise şöyle anlatır İhsan: “Sesi kapalı televizyona boş boş bakarken, ‘Bir bulmaca hikâye edilebilir mi?’ diye sordum kendime. Televizyonu kapatıp işe giriştim ve bir kare bulmaca oluşturmaya başladım. Hikâyenin ilk hali o gece bitti. Ama ben aşına olduğum kavramlarla bir bulmaca oluşturmuştum. Bunun yerine bir başkası tarafından hazırlanacak profesyonel bir bulmacayı hikâyeye dönüştürmek daha doğru olur dedim. Hem böylece işimi daha da zorlaştırmış, sınırlarımı zorlamış olacaktım. Bu arada bulmacaya bir de şifre gömülü olsun istedim. Bulmacayı Nurettin Pirim’e sipariş ettim. Sorularına ve yanıtlarına hiç karışmadığım, fakat bazı harfleri içermesini istediğim bir bulmacaydı bu. Sadece şifrede yer alacak

²⁰⁹ Gökdemir İhsan, *Katakofti – Sekizli Muamma Hikâye*, 1. Baskı, Simurg Kitapçılık, Haziran 2009, s. 7.

²¹⁰ A.e., s. 5.

²¹¹ A.e., s. 11.

harfleri söyledim. Bir de kullanılacak kelimelere dönem sınırı koyduk: Çünkü ilk dört hikâye aslında birer dönem hikâyesi. Muhtemelen 1951 TKP tevkifatı sırasında yaşıyor bunlar. Bulmaca o dönemde kullanılan kelimelerden oluşsun dedik. Bulmacanın tamamlanması iki ay sürdü. Gelir gelmez ilk hikâyeyi tadil ettim ve son halini aldı.”²¹²

İhsan’ın kitabı; bölümlerin 1’den 8’e değil, 8’den 1’e doğru ilerlemesiyle, kullanılan harf desenleriyle (bölüm başlarına yerleştirilmiş Arap alfabesine ait harflerin ebced karşılığı 8-7-6-5-4-3-2-1 şeklindedir), ilk bölümün bir kare bulmacayı, bulmacanın da bir şifreyi içermesiyle, diğer yedi bölümün ilk bölümdeki öykünün bir ögesinin değiştirildiği çeşitlemelerden ibaret olmasıyla, yoğun göndermelerle yüklü diliyle, anlatıcı değişikçe biçimin de değişmesiyle, son sayfaya desen şeklinde yerleştirilmiş ve öykünün sona erdiğini ifade eden tek *noktasıyla*, deneyseldir. Ayrıca, bölüm başlıkları Türkçe değil, Arapça adlandırılmıştır: Sâminen, Sâbian, Sâdisen... Bu kategori başlığında bizi ilgilendiren deneysel nitelik, öykülerin farklı versiyonları içeren tek bir öykü etrafında toplanmış olmasıdır. Bu niteliği şöyle açıklar İhsan: “Hikâye bitince şunu düşündüm: Unsurlarından biri değişseydi, şöyle değil de böyle olsaydı, hikâye nasıl değişirdi? Her hikâyede bir unsuru değiştirerek bunun kurmacadaki değişimini izledim. Bu soruşturmanın sonucunda yedi hikâye daha ortaya çıktı. Bunların her birine de birer gece harcadım. Böylece dosya sekiz gecede tamamlandı.”²¹³

✓ Gökdemir İhsan, *Kurmaca Alıştırmaları*

Gökdemir İhsan, “Oulipo’nun devri kapanmadı mı sizce? Biraz geç kalmadınız mı?” sorularını şu şekilde yanıtlamıştır:

“Oulipo’nun Fransa’da ortaya çıktığı ve geliştiği dönemde bizde hayat bulması pek de mümkün değildi zaten. Biz II. Dünya Savaşı’nı yaşamadık; kafamızı o duvara

²¹² Çevrimiçi Kaynak:

<https://web.archive.org/web/20110111042006/http://www.oynakbeyi.com/post/233255795/katakofiti>

Son erişim tarihi: 05.05.2025.

²¹³ Çevrimiçi Kaynak:

<https://web.archive.org/web/20110111042006/http://www.oynakbeyi.com/post/233255795/katakofiti>

Son erişim tarihi: 05.05.2025.

çarpıp parçalamadık. Bu yüzden dönem olarak bu zaten mümkün değildi. Bugün bunları yazmakta da bir gecikme görmüyorum. Çünkü Oulipo, o savaş sonrası bunalım edebiyatı içinden keyifle, oyunla çıkan bir okul. Ben de bu matrak arkadaşlara bir akrabalık kurmak istiyorum sadece. Sonraki işlerim Oulipocu çalışmalar olmayabilir ama mutlaka oyun olacak benim işlerimde. Az önce de söylediğim gibi, ben bir oyun oynamayı istedim ve kendi okuma maceram dolayısıyla da Oulipoculara yakın bir oyun oldu.”²¹⁴

Kurmaca Alıştırmaları, onun OuLiPo’ya en çok yaklaştığı kitabı olmuştur. Sel Yayıncılık tarafından hazırlanan edisyonun fazlasıyla oyunsu arka kapak metnine bakalım:

“Kendisine şimdiden birkaç başyapıt borçlu olduğumuz meşhur romancı¹ Gökdemir İhsan², ününe yakışan bir ustalıkla kotarılmış bu yeni romanında³, karakterlerini yediden yetmişe herkesin anlayabileceği bir atmosferde soluk alan, hatları açıkça çizilmiş kişilerden seçmeye özen göstermiş: Kitabın entrikası, romanın³ kahramanının, ilk gördüğü insanla kavgaya tutuşan esrarengiz bir karakterle bir otobüste karşılaşmasının etrafında dönüyor. Son bölümde, bu gizemli karakteri, *Dandyliğin* öncülerinden biri olan bir arkadaşının tavsiyelerini can kulağıyla dinlerken görüyoruz... Bütün bunlar, romancı¹ Gökdemir İhsan’ın² ender rastlanan bir şenliklilik duygusu ile ince ince işlediği baş döndürücü bir izlenim bırakıyor okurda.”

Raymond Queneau

(*Exercices de Style*. Paris: Gallimard, 1947)

1 Gökdemir İhsan bir romancı değildir.

2 “X” eşittir Gökdemir İhsan ise.

3 Bu bir roman değildir.

Şekil 3.4. *Kurmaca Alıştırmaları*, Sel Yayıncılık, 1. Baskı.

Kitabın iç kapağında da Raymond Queneau’ya gönderme yapılır; *Kurmaca Alıştırmaları*’nın altında “*Exercices de Fiction*” yazmaktadır.

Gökdemir İhsan, küçücük bir parçayı büyütüp çeşitleyerek, 164 sayfalık bir kitap sunar okuruna; fakat aslında anlattığı öykünün temel unsurları oldukça kısıtlıdır:

²¹⁴ Çevrimiçi Kaynak:

<https://web.archive.org/web/20110111042006/http://www.oynakbeyi.com/post/233255795/katakofiti>

Son erişim tarihi: 05.05.2025.

bir genç adam, fötr şapkası, paltosu, S hattı otobüsü, otobüste genç adama rahatsızlık veren yaşlı adam, yolculuğun sonunda genç adamın buluştuğu arkadaşı. Bununla birlikte, kitapta çok fazla gönderme bulunmaktadır; çoğunlukla edebî eserlere ve yazarlara. Kitabın sonuna eklenen dizin ise yine oyunun bir parçası niteliğindedir.

İhsan'ın çeşitlemeleri edebiyat dünyasında karşılık bulmuştur. Örneğin *İzdiham*'da yayımlanan, Aykut Ertuğrul'un yazısına bakalım:

“Gökdemir İhsan’ın Kurmaca Alistirmaları sizi okur olmaktan çıkarıp, çılgın bir kurmaca oyununun oyuncusu olmaya davet ediyor. Oyun oynamayı, edebiyatı, Gökdemir İhsan’ı, Georges Perec’i, Queneau’yu, Oulepo’yu, deneysel edebiyatı, bulmacaları seviyorsanız bu kitabı kaçırmayın derim. Bakın biz oyuna bir yerlerden dâhil olmaya çalıştık bile.

S. hattının durağında bir süre kararsızca bekledi. Gelen otobüs tıklım tıklımdı. Sabahtan beri sahaflar çarşısında kitap kovalamış, şimdiyse tek adım atacak hali kalmamıştı. Yine de bir an ‘Yürüsem mi acaba?’ diye düşündü, sesini duymuş gibi ayak parmaklarından başlayıp dizlerine doğru yükselen sızı vazgeçmesine sebep oldu.

Kalabalığa aldırış etmeyip ön kapıya doğru hamle yaptı. Önüne geçtiği birkaç kişinin homurtularını duymazdan geldi. Bind. Otobüsün arka sahanlığına kadar ilerledi. Bir süre camdan otoyolu izledi. Sonra elindeki kitapları karıştırmaya başladı.

Şu beyaz kapaklı olanı almakla iyi mi etmişti ki? Kurmaca Araştırmaları mı, Kurmaca Alistirmaları mı ne? Sahaf bu kadar ısrar etmeseydi... Hatırı sayılır bir de indirim yapmış üstüne bir de şapka hediye etmişti nedense. ‘Giymesen de saklarsın, değerlidir, şans getirir. Kitabı okuyunca beni daha iyi anlayacaksın’ demişti. Bu tür oyunları sevmezdi ama sırf hayır demeyi beceremediğinden almıştı bu çirkin şapkayı. Bunca tantanaya sebep olan kitabı bir kere aldıktan sonra hemen okumaya başlamaktan başka çaresi yoktu.”²¹⁵

✓ **Haldun Taner, *Ayışığında “Çalışkur”***

Haldun Taner'in 1954 yılında Yenilik Yayınları tarafından basılan ve birçok araştırmacıya göre deneysel biçimciliğin ilk örneklerinden olan eseri *Ayışığında “Çalışkur”*, bugüne dek hem öykü hem uzun öykü türlerinin altında değerlendirilmiştir; kitabın Yapı Kredi Yayınları baskısı “öykü” etiketiyle raflarda yerini almıştır. Bu baskının arka kapak metninde alıntılanan Murat Gülsoy yorumunda “deneyci” ve “deneysel” sözcükleri dikkat çeker: “Modern deneyci bir edebiyat

²¹⁵ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.izdiham.com/gokdemir-ihsan-kurmaca-alistirmalari/> Son erişim tarihi: 01.05.2025.

yapıdır *Ayışığında ‘Çalışkur’*. Üstelik Batı edebiyatındaki okunması ve anlaşılması güç deneysel metinlerin aksine inanılmaz derecede eğlencelidir. Ancak ilk başta çok kolay görünen bu metin, farklı okumalara olanak veren ve farklı konulara açılım sağlayan bir çalışmadır. Bu metni okumak, kişinin çevresini saran ideolojik söylemleri de okumasına olanak veren, düşünsel bir araştırma niteliği taşımaktadır.”²¹⁶

Gülsoy’un da belirttiği gibi, Taner’in incelikli üslubu, ince mizah anlayışı bu metne bire bir yansımıştır. Bununla birlikte, Taner’in eseri, hem tipografi deneyleri içermektedir hem de farklı olasılıklara açık okumalara imkân tanımaktadır. Metnin görsel yönünü tezimizin “Tipografik Deneyler ve ‘Göz Yazıları’” başlıklı bölümünde ele alacağız.

Ayışığında “Çalışkur” temelde üç bölümden (“*Ayışığında ‘Çalışkur’*”, “Sonuç” ve “Sonucun Tepkileri”) oluşmaktadır; fakat okur, henüz kitabın ilk sayfalarında yer alan “İçindekiler” kısmında, bu bölümlerin alışlagelmiş anlayıştan farklı bir noktaya konumlandığını fark eder. Taner, önce öyküsünü anlatır; daha sonra “Hikâyenin Tepkileri” alt başlığında öyküsüne gelen okur tepkilerine yer verir; ardından bu tepkiler ışığında öyküsünün düzeltilmiş bir versiyonunu, ilk versiyonla yan yana gelecek ve rahatlıkla karşılaştırılabilecek şekilde düzenleyerek, ikinci metne bold vurgular da ekleyerek okurla paylaşır ve son olarak da, “Sonucun Tepkileri” alt başlığında okur mektupları odağında bu düzeltilmiş versiyona gelen tepkileri aktarır. Aslında Taner’in kendisinin üslup taklidi yaparak okur mektuplarını ve raporları metnine montaj tekniğiyle yerleştirdiği de söylenebilir. Bununla birlikte, bu taklitlerdeki parodiye yaslanan dilde, yazarın kendisini eleştirenlere yaklaşımı göze çarpar.

Haldun Taner, geleneksel tarzda yazılmış öyküsü *Ayışığında “Çalışkur”*’u biçimsel bir deneye girişerek alışılmış dışı bir görünüme kavuşturmuştur. Kitaba eklenen yorumlar ve değerlendirmeler ve nihayetinde metnin bir kez daha yazılmış versiyonu, farklı okumalara olanak sağlar.

²¹⁶ Haldun Taner, *Ayışığında “Çalışkur”*, 4. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019.

✓ İlker Aslan, “Bir Rüya İçin Ağıt”, “Rüya Kayıtları”, “Dışa Doğru Genişleyen Bir Cüzdan Üzerine On Olasılık” ve “Başka Türlü Son”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

İlker Aslan’ın deneysel öykülerden oluşan ilk öykü kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, önce adıyla dikkat çeker: Turgut Uyar’ın “Bir İntihar Akşamı Üstüne Söylenti” başlıklı şiirinin dizelerini hatırlatır. Ardından, “Bir Rüya İçin Ağıt”, “Rüya Kayıtları”, “Acaba Nasıl?”, “Başka Türlü Son”, “Dışa Doğru Genişleyen Bir Cüzdan Üzerine On Olasılık”, “Olmayan”, “Baharda Yaşanmayacak Şeyler” gibi öykü başlıklarıyla karşılaşan okur, olasılıklarla, yaşanmışlar kadar yaşanmamış olanlarla muhatap olacağını hisseder. Aslan’ın “Bir Rüya İçin Ağıt”, “Rüya Kayıtları”, “Dışa Doğru Genişleyen Bir Cüzdan Üzerine On Olasılık” ve “Başka Türlü Son” öyküleri, olasılıklara en açık öykülerdendir. Yazarın, tipografik deneyler açısından sıra dışı çeşitlilik gösteren öyküsü “Bir Rüya İçin Ağıt”ta sen-dilini kullanması (“Sen, belki genç bir kadın veya genç bir adam veya bir taksi şoförü olarak, bu yolların birinden geçip gidiyorsun. Diğer yollar, arkanda, sadece basit birer ihtimal olarak kalıyor. Kapının eşiğinden bakıyorsun. Bir yere davetlisin belki de”²¹⁷) okuru olasılıklar evrenine doğrudan, arada başka bir yansıtıcı olmadan fırlatır. Bu öyküde bazı sözcük grupları siyah şeritle kapatılmıştır; yazar, gerekli gördüğü yerlerde köşeli parantez içinde açıklamalar kullanmış, bununla da yetinmeyip, dipnotlarla ihtimalleri çeşitlendirmiştir. Örneğin birinci rüyaya şu notu düşer Aslan: “Bir rüyadan iki kere uyanamazsın. Ama aynı uykuda birden çok rüyaya dâhil olabilirsin. Peki ya hiç uyanmayacaksan? (Biraz sonra bu soru yeniden sorulacak.)”²¹⁸

“Rüya Kayıtları”nın açılışında yine bir “atmosfer” verilir. Hava karanlıktır, saat durmuştur, hafta sonu değildir, günlerle pek işi olmayan insanlar için zamanın da önemi yoktur. Ardından ilk “gerçek bilgi” gelir: Okula giden çocuklar günlerce aynı döngünün içinde sürüklenir; okula giderler, eve dönerler, okula giderler, eve dönerler. O sırada “şemsiyesini evde unutan bir kadın üzerinden” olasılık zinciri başlatır Aslan:

²¹⁷ İlker Aslan, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, 1. Basım, İstanbul, Edebi Şeyler, 2020, s. 22.

²¹⁸ A.e., s. 20.

“(Kadının, mesela, Ebru gibi bir ismi vardır.)

Bir kadın, şemsiyesini evde unuttuğu için o sabah yağın yağmurda ıslanmak zorunda kalacak. Şansı varsa beklediği otobüs hemen gelecek. Beklediği otobüs hemen gelmezse, beklerken biraz ıslanacak. Yine de şansı varsa yağmur şiddetini artırmayacak. Yağmur şiddetini artırırsa normalden fazla ıslanmak zorunda kalacak. Belki hasta olacak. İyi ihtimalle birkaç antibiyotik alıp, bitki çayıyla meseleyi geçiştirecek. Ama hayat tek bir olasılık olarak çıkmaz insanın karşısına. Kadın zatürre olma olasılığına karşı hiçbir önlem almayacak. İnsan böyledir. Hiç kimse, bugün belki zatürre olurum diye düşünerek evden çıkmaz. Tıpkı rüzgârlı bir havada bir süre sallanıp en sonunda sokağın ortasına düşecek olan saksının bizim kafamıza düşmeyeceğini düşünmemiz gibi şemsiyesini evde unutan kadın da böylesi küçük bir ayrıntıdan ötürü hasta olabileceğini, hastalığının ilerleyebileceğini, bir süre hastanede doktor kontrolünde kaldıktan sonra en sonra Allah’tan ümit kesilmeyeceğini kendine hatırlatıp yavaş yavaş ölebileceğini aklına getirmeyecek. Haklı. Bunların hiçbirisi olmayacak. Yağmur birazdan kesecek. Kadının beklediği otobüs erkenden gelecek. İşine gidecek. Duvardaki saatin çalışmıyor olduğunu akşam eve gelince fark edecek. Önemsemeyecek. Zaten görmediği bir yerde asılı duruyor saat.”²¹⁹

Sonra araya anlatıcının durumunu bildiren gerçekler, mantık dışı önermeler, yine anlatıcının üzerinden gerçek dışı bir sekans girer. Ve nihayetinde, her şeyin anlatıcının rüyası yahut kurguladığı metnin yazım sürecinin bir parçası olduğu sonucuna varırız – elbette yine “bir ihtimal” olarak:

“9. Uyanış: Son

ya da otobüse yetişmeye çalışan bir adam üzerinden çok daha kısa bir olasılık zinciri

(Adamın, mesela, Münir gibi bir ismi vardır.)

Aynanın karşısından iki adım geriye çekiliyorum. Konuşma geriye doğru akıyor. Doğru akıyor bir şeyler. Hava karanlık. Duvardaki saat durmuş. Sabahın kaçı? Bir adam sağanak yağmur altında, yetişmek zorunda olduğu otobüse doğru koşuyor. Belki yetişemeyecek, hasta olacak, bir süre işe gidemeyecek. Belki bunların hiçbirisi olmayacak. Çocuk sesleri geliyor dışarıdan. Okul zili çalıyor. Birazdan seslerin hepsi yok olacak. Pencereye bir güvercinin gölgesi vuruyor. Gördüğüm garip rüyanın etkisinde, saate bakıyorum. 02:17. Yine geç kalmışım, diyorum.”²²⁰

“Dışa Doğru Genişleyen Bir Cüzdan Üzerine On Olasılık” başlıklı öykü; “Olasılık.1”, “Olasılık.2”, “Olasılık Dışı” gibi alt başlıklarla kurgulanmıştır. Öykünün başında “Durum” başlığı altında verilen “durum”, yani emekli fabrika işçisi Asım

²¹⁹ A.e., s. 60-61.

²²⁰ A.e., s. 63.

Koca'nın yerde bir cüzdan görmesi, bu olasılıklar zincirinde farklı şekillerde var olur. "Olasılık.9"a dek tüm olasılıkların ilk cümlesi aynıdır: "Bir süre cüzdana baktı." "Olasılık.9"da ise ilk cümle değişir: "Almadı."²²¹ Öykünün finalinde yer alan "Olasılık Dışı." Başlığının altında, öykünün girişinde verilen durum da değişir; Asım Koca'nın yerde gördüğü cüzdan, bu olasılıkta kendi cüzdanıdır:

"Yüksek derecede bozuk olan gözleri etrafı tam olarak seçmekte zorlanıyordu. Boynundaki gözlüklerini gözüne taktı. Aceleyle ceplerini yokladı. Cüzdanı yoktu. Taşı kenara itmek için eğilmese cüzdanının düştüğünü fark etmeyecekti. Cüzdanını aldı. Cebine koydu. Taşı kenara itti. Sokak lambasına konmuş olan karga uçup gitmişti. Yoluna devam etti. Bir süre sonra caddenin kalabalığına karıştı. Yürüdü, yürüdü ve gözden kayboldu."²²²

"Başka Türlü Son" ise olasılıklar meselesini içeriksel düzlemde değerlendirir. Öykü kişilerinden Münir, Ebru'yla okudukları öyküye alternatif bir son yazıp, ardından bu öneriyi öykünün yazarına gönderir. Münir'in e-postası, öyküye montaj tekniğiyle yerleştirilmiştir. Ayrıca, Münir'in bir final önerisi yazdığı bu öykü, aslında kitabın bir önceki öyküsü olan "Kulede"dir. Aslan'ın kitabında yer alan öykülerin kendi aralarında yaptığı atıflara, birbirleriyle oynadığı oyunlara dair örnekler çoğaltılabilir ve bu öyküler farklı odaklarda incelenmeye müsaittir. Örneğin, "Başka Türlü Son"da Münir, Ebru'ya, rüyasında kendisini taşraya gönderilen bir postacı olarak gördüğünü söyler; Ebru şöyle cevap verir Münir'e: "Münir sen de bir postacı oluyorsun, bir öğretmen..."²²³ Tam 13 sayfa sonra, "Kendi Üzerine Kapanan Bozkır Hakkında" başlıklı öyküde Münir'in ucu bucağı görünmez bozkırı yavaş yavaş arşınlayan bir otobüsle terminale vardığını ve ardından postane binasını sorduğunu okuruz.

Aslan'ın kitabındaki "iç-metinlerarasılık" hâline bir örnek daha verelim. "Gecikmeli Gelen" ve "Çulluk" başlıklı öykülerin son paragrafları şu şekildedir:

²²¹ A.e., s. 90.

²²² A.e., s. 91.

²²³ A.e., s. 79.

“Çam ağacının dallarından süzülen birkaç damla yağmur tanesi yüzümüze vurdu. Uzaklardan çulluk sesleri geliyordu. Mezara toprak atmam için mezarcı küreği bana uzattı. Birden Ebru’nun sessiz çığlıkları kulaklarımı doldurdu. Mezarcının gözlerine baktım, iki adım geriye çekildim.”²²⁴

“Çam ağacının dallarından süzülen birkaç damla yağmur tanesi yüzüme vurdu. Uzaklardan çulluk sesleri geliyordu. Mezarcı, mezara toprak atmam için, küreği bana uzattı. Gözlerine baktım, iki adım geriye çekildim.”²²⁵

✓ İsmail Pelit, *camî*

İsmail Pelit, a harfini kullanmadan, lipogram tekniğiyle kaleme aldığı *Yoksul Metin*’le, aynı anda iki kişinin okumasına imkân tanıyan bir tasarımla piyasaya sunulan kitabı *camî*’yle, Enis Batur’u, İsmet Özel’i ve ardından kendini öldürdüğü metinleriyle, harf ve sözcük tasarruflarıyla, edebiyatımızın en deneysel isimlerinden biridir. Adı da dâhil olmak üzere küçük harflerle yazılmış *camî*, “roman” etiketiyle sunulsa da, uzun öykü olarak da okunmaya açıktır. Bu kitap, karşılıklı oturmuş iki kişinin eşzamanlı olarak okuma eylemini gerçekleştireceği şekilde basılmıştır; kitap tam ortadan ikiye açıldığında, sol tarafta kalan kısım ile sağ tarafta kalan kısım birbirine kıyasla ters çevrilmiş görünür; fakat deney bununla bitmez, Pelit’in ikiye bölünmüş metinleri bire bir aynı değildir. Bu da, iki kişinin kitabı aynı anda okuması gerektiğini ve ancak okuduklarını birleştirerek tamamlayabilecekleri bir hikâyeyi işaret eder.

Kitabın başında Pelit’in bir de “Açıklama” notu yer alır: “bu yapıt aynı vakitte, aynı koşullarda iki kişi tarafından, iki devrede okunmak üzere iki yönlü olarak kurulmuştur. yapıtın ‘iki kişilik’ olduğu gerçeği, onun iki kişi tarafından iki ayrı yönden, aynı zamanla okunmasının rica değil gereklilik olduğu unutulmamalıdır. ancak iki kişiyle kavranacak gerçekliğin sunumudur bu.”²²⁶

Sol ve sağ taraflarda akan metinlerin ilk paragraflarını da alıntılatalım; her ikisi de kitabın 9. sayfasına tekabül etmektedir ve farklı noktalama tercihleriyle öne çıkmaktadır:

²²⁴ A.e., s. 27-28.

²²⁵ A.e., s. 54.

²²⁶ İsmail Pelit, *camî*, 1. Baskı, İstanbul, geyikli gece – g yayın grubu, Nisan 2011, s. 7.

“penceresiz yapılar olabilir. bu garipsenmez. ışığın yapının içinde yadırganacağı durumlar, yapının içini eksilteceği vakitler olabilir, yapıyı yapı olmaktan çıkarıp onu apaçık ölüm parçası haline getirebileceği yaşantılar daha başka, pencereden görüleceklerin yapının havasını bozma ihtimali vardır”²²⁷

“odada pencere yok değil, var, koyu perdeler yetmemiş, kalın bezler gerili camların üzerine, hiç ışık girmeyecek, zorunluluk bu, ölüm gibi, hastanın istediği ışığın evin, odanın dışında kalması,”²²⁸

✓ İsmail Pelit, *Kitaplara Kitap*

Pelit’in 26 roman başlangıcından meydana gelen kitabı *Kitaplara Kitap*, Dedalus Kitap etiketiyle raflarda yerini alırken şu tanıtım metniyle sunulur:

“Yirmi altı roman başlangıcından oluşan metinlerin yer aldığı bu kitap, Türkçenin en diri ismi İsmail Pelit’e ait. Bu metinler İtalyanca yazılıysaydı İtalyancanın en etkileyici metinleri olurdu. Çince olsalardı Çincenin. Pelit’in görkemli yalnızlığından doğan bu küçük romanları, Dedalus yayımlamış olmaktan gurur duyuyor. Doğrusu bu. Okuduğunuzda siz de duyacaksınız bizim duyduğumuz gibi İsmail Pelit’in güçlü sesini.

Not: Pelit, kapak tasarımının fazla iddialı olduğunu düşünüyor. Bize göre ise, az bile.”²²⁹

Her ne kadar “roman” başlangıcı dense de, bu başlangıçlar, öykü ya da farklı bir edebî türde kaleme alınacak eserlere de fikir verebilir.

✓ Leylâ Erbil, “Bilinçli Eğinim I” ve “Bilinçli Eğinim II”, *Hallaç*

Erbil’in farklı kategorilerin altında değerlendirilmeye uygun niteliklere sahip öyküleri “Bilinçli Eğinim I” ve “Bilinçli Eğinim II”, okuru yönlendirici özelliğe de sahiptir. Her iki öyküde de, anlatıcının “Öleceğim birazdan,” dediğine şahitlik ederiz. Bu yönüyle Erbil’in sonda olacağı başta söylediği görülür. Henüz öykülerin ilk

²²⁷ A.e., s. 9.

²²⁸ A.e., s. 9.

²²⁹ İsmail Pelit, *Kitaplara Kitap*, İstanbul, Dedalus Kitap, Nisan 2019.

paragraflarının bitiminde ilk “Öleceğim birazdan”la karşılaşırız; ayrıca, ifadenin büyük harflerle yazılmış olması, okurun hemen bu ifadeyi seçmesine sebep olur.

✓ **Merve Yakut, “Atlas ve Lale”, *Caravaggio Kırmızısı***

“Atlas ve Lale”, bir düz, bir italik olmak üzere, sürekli aynı sırayı takip eden düz ve italik yazılmış paragraflarla dizili bir akıştadır. Atlas ve Lale, bilindiği üzere, Beyoğlu’nda bulunan iki farklı sinema salonunun adıdır. Yakut, bu ikiliği, iki ayrı salona girme ihtimalini kurgu düzlemine taşır ve öyküsünü iki farklı şekilde ama aynı anda yazar ve okura da eşzamanlı olarak takip edebilecekleri şekilde sunar. Burada dikkat çeken nitelik, düz yazılı paragrafla başlayan öyküde sürekli düz yazılmış paragrafların bir adım önde olmamasıdır; zaman zaman düz ve italik yazılmış paragraflar hareket açısından birbirinin önüne geçerler ya da birbirinden uzaklaşırlar.

✓ **Mehmet Günsür, “Kış ve Öfke”, *İçeriye Bakan Kim?***

“Kış ve Öfke”, iki ayrı düzlemin birlikte var olduğu öykülerdendir. İlk düzlemde öykü kişinin bakışından aktarılan hadiseler yer alırken, italik vurguyla ilk düzlemde ayrılan ikinci düzlemde, Heinrich von Kleist’in novella türündeki eseri *Michael Kohlhaas*’tan yapılmış alıntılar bulunmaktadır. Kesin bir sonuca varmayan öykünün sonunda bir de yazar notu bulunur; bu not, örneklediğimiz diğer yazar notlarıyla benzer niteliktedir ve okuru yönlendirir.

✓ **Murat Yalçın, “Konsol” ve “Kısa Camel Tarihi”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Murat Yalçın’ın *Aşkımumya* adlı öykü kitabının beşinci öyküsü “Konsol”, 31 çekmecedan çıkan 31 bağımsız öykünün bir araya gelmesinden oluşur. Bu öyküleri birbiriyle bağlantılı okumak mümkündür. Oğuz Atay’ın “Unutulan” öyküsünü akıllara getiren bu çekmece öyküleri arasında, 19. çekmecedan çıkan teksir kâğıtlarında bir ifade tutanağı (metne daktilo fontuyla yerleştirilmiştir) ile 4 ayrı mesel bulunur; bu meseller farklı okumalara hizmet ettiği gibi, aynı zamanda “Damla Meseli”nde yer

alan bir cümle, metinlerarası bağlantıları ifşa etmesi bakımından dikkate değerdir: “derler ki, bir kalemden çıkmıştır her kitap.”²³⁰

Ayrıca, öykünün başında yer alan epigraf da, metnin mikro parçalardan oluşan yapısını işaret etmesi bakımından önemlidir. Alıntı, John Berger’den: “Öykülerimizi okuyan ya da dinleyenler her şeyi bir mercek ardından görür gibi görür. Bu mercek anlatının gizidir ve her öyküde geçicilikle zaman dışılık arasında bir yerde yeniden tıraşlanır. Biz öykü anlatıcıları Ölümün Yazmanlarıysak, kısacık ölümlü yaşamlarımızı bu mercekleri tıraşlayarak yaşıyoruz diye böyleyizdir.”²³¹

Yalçın’ın “Kısa Camel Tarihi” başlıklı öyküsü, en ilginç kurguya sahip metinlerinden biridir. Bu öykü, bir sigaranın yanması ve bitmesi arasında bir zamanda başlar ve sonlanır. Alınan her nefeste farklı bir öykü okuruz; ki öykünün başında yer alan, Rilke’den alınmış “Her soluk verişte biraz daha eksiliyoruz” cümlesine paralel bir akış söz konusudur. Bu nefesler numaralandırılmıştır ve yüksek rakamdan düşüğe doğru akan bir geri sayımı takip eder okur. 0 numaraya gelindiğinde öykü şu cümleyle biter: “Kalan otuz dokuz kişi kılıçtan geçirilmiş, kırkinci kişi, ossaat, eceliyle ölmüş.”²³²

Bülent Ayyıldız’ın, ilk öykü kitabında yer alan “Bir Sigara Mühleti” başlıklı öyküsü de bir sigaranın içimi süresince var olur; Yalçın’ın metnine göre daha klasik bir anlatı düzlemine sahip olsa da, bu öyküde de okurun yönlendirildiğine şahitlik ederiz: “Neyse bakma bakma! Devam et okumaya. Ne diyeceğimi buldum.”²³³

✓ **Muzaffer İlhan Erdost, “Ud Çalan Kadın”, *Ey Karanlık Mavi Güneş***

Muzaffer İlhan Erdost’un Onur Yayınları’na Ekim 1990’da yayımlanan öykü kitabı *Ey Karanlık Mavi Güneş*, deneysellik adına şaşırtıcı derecede zengindir; bugüne değin bu kitapta yer alan öykülerin deneysellik odağında detaylıca incelenmemiş

²³⁰ Murat Yalçın, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2010, s. 37.

²³¹ A.e., s. 30.

²³² A.e., s. 77.

²³³ Bülent Ayyıldız, *Durun Yanlış Anladınız*, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 40.

olması da ayrıca dikkate değerdir. Biz, bu kitapta yer alan öyküleri, taşıdıkları niteliklere göre uygun düştükleri kategoriler altında değerlendireceğiz.

Ey Karanlık Mavi Güneş'in “Atın Yeri Dar” başlıklı bölümünün altında bulunan “Ud Çalan Kadın” öyküsü, iki farklı okuma düzlemi içerir. İlk düzlem düz, ikinci düzlem bold vurguyla yazılmıştır ve sırayla birbirinin arasına girerek akan olay örgülerini bölerler. Düz yazılmış kısım, bold yazılmış kısımlar atlanarak okunduğunda, aynı şekilde bold yazılmış kısım ise bold'lar takip edilerek okunduğunda bütünlenir. Bununla birlikte bu iki öykü metinlerarası öğelerle birbirine bağlıdır; örneğin Muzaffer İlhan Erdost'un yaşamından izler taşıyan ikinci düzlemde kardeşi “İlhan” ölmüştür, ilk öykü düzleminde de bir ölünün gezintisine şahitlik ederiz; ya da, ilk öykü düzleminde ud çalan kadın figürü, ikinci öykü düzleminde farklı bir mekânda karşımıza çıkar.

✓ Onat Kutlar, “Kediler”, *İshak*

Onat Kutlar'ın biricik öykü kitabı *İshak*'ın beşinci öyküsü olan “Kediler”, öykünün ilerleyen sayfalarında olacakları en başta ifşa eden örneklerle yaklaşır. Kutlar, öyküsünü geriye dönüşler üzerine inşa etmiştir. Henüz öykünün üçüncü paragrafında gelen mektuptan, öykünün başkişisinin uzun zamandır ortalarda görünmediğini, başına gelen olaylar sonucunda şehirden kaçıp gittiğini öğreniriz:

“Bir haftadan beri merak içindeyim. Birdenbire nasıl ortadan kaybolduğunu anlayamadım. (...) İki gün önce biri geldi. (...) Seni muhakkak bulmalıymış. Sözde sen herifin bir dostunu işkenceyle öldürmüşsün; ne bileyim, daha bir yığın saçma şeyler.”²³⁴

Kutlar, kronolojik akışı en başta kırarak, okura farklı bir olay örgüsüyle muhatap olacağını sezdirir; fakat öykünün açılış cümleleri de ayrıca anlamlandırılması gereken ifadelerdir: “Bir sürü ölmüş kedi ile bir arada yaşamayı seven o eski dostumuzu uzun uzun hatırlamakta ne yarar var. Şimdi onun saçları uzamıyor. Hiçbir

²³⁴ Onat Kutlar, “Kediler”, *İshak*, 12. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 2023, ss. 36-45; s. 36-37.

şeyden haberi yok.”²³⁵ Bu cümlelerden sonra araya giren mektup, bir nevi “ölü arkadaşın (ima edilen) gizemini” bir nebze açıklığa kavuşturur. İlerleyen sayfalarda ise her şey çözülür: Öykünün aynı zamanda anlatıcı konumundaki kişisi, bir gün işe gitmemiş ve yirmi küsur kediyle birlikte yaşayan arkadaşının evini ziyaret etmiştir; burası onun için bir sığınağa dönüşünce arkadaşıyla kalmıştır. Zamanla anlatıcı ile kediler arasında uyumsuzluk ve mücadele başlamıştır; arkadaşı bu duruma bir çözüm bulmadığı için çareyi bir plan yapmakta bulmuştur anlatıcı. Kedilerin birbirini öldürmesine ve artlarında hastalık bırakmalarına sebep olmuştur. Arkadaşı bu durumda dahi kedilerinden ayrılamadığı için hastalık kaparak vefat etmiştir.

✓ **Selçuk Orhan, “Suskunluk Seçenekleri”, *Kansızlık***

Selçuk Orhan’ın *Kansızlık* adlı öykü kitabının final öyküsü “Suskunluk Seçenekleri”, numaralar ve harflerle kurgulanmıştır. Her numara bir soruyu, her harf ise o soruya verilen alternatif yanıtları, yani olasılıkları içerir; böylelikle öykü okura seçenekler sunar ve onun tercih edeceği senaryolarla ilerler. Her okur, öyküyü farklı şekilde geliştirme ve bitirme hakkına sahiptir. Daha iyi ifade edebilmek için, iki soruyu ve bu iki sorunun seçeneklerini alıntılalım:

“2. Bakıcı giderayak Murat’a cenazenin Zincirlikuyu Mezarlığı’nın morguna kaldırıldığını söyledi. Bugün yarın toprağa verilecekti; en azından bakıcının tahmini buydu. Boş mezarın nereden tedarik edileceği belli değildi. Akıllı hâlâ Fahir’in ölüm anında olan bakıcı arkasını dönmüş bakımevinin girişindeki iki üç basamağı henüz inmiş olan Murat’a ısrarla neler duyurdu?

a) “Makineye bağlayalım mı dedi biri doktora... Doktor yok dedi. Nabız sıfır.”

b) “Ben soyismini bilmiyorum, kimi kimsesi varsa da...”

c) “Önce felç. Sola vurmuş sonra hop sağa sıçramış. Ful yani komple felç.”

d) Murat’ın çabucak arkasını dönmesinden ötürü lafı ağzında kalır. Yukarıdaki şıklarda verilen cümlelerden herhangi birini içinden geçirmiş sayılabilir.”²³⁶

“3. Murat ihtiyarın ölüm haberini aldığı anda koltuğunun altındaki klasörde hangi dosyalar ve eşyalar vardı?

²³⁵ A.e., s. 36.

²³⁶ Selçuk Orhan, “Suskunluk Seçenekleri”, *Kansızlık*, 1. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, Kasım 2000, ss. 107-125; s. 108.

- a) Kenara iliştirilmiş bir kalem, Eczacıbaşı staj başvuru formu, ders notlarının bir kısmı ve en altta kendi metinleri: Mesnevi'den üç beş alıntı, kendinden bir paragraf.
- b) Kenara iliştirilmiş kalem, ders notları, fotokopiler ve kendi metinleri.
- c) Klasör yoktu. Kendi metinleri gömleğinin cebinde sigara paketinin arkasındaydı. Saman kağıda, üç sayfa.
- d) Klasörün teline sıkıştırılmış bir kalem, bir broşür, ders notları ve kendi metinlerini temize çektiği A4 dosya kağıtları.”²³⁷

✓ ***Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı (Kolektif)***

Aykut Ertuğrul'un hazırladığı *Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı*, Ocak 2021'de Ketebe Yayınları tarafından yayımlanmıştır; 22 ayrı yazarın 22 öyküsünden oluşan kitabın “Sunuş” yazısı, içeride olacaklar hakkında ipuçları verir. Kitaba katkı sunan yazarlara yapılan çağrı da bu yazıda yer almaktadır:

“*Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı*; insanlık tarihinin en namlı seyyah ve kâşiflerini hikâyelerle selamlamayı amaçlıyor. Bu selam bir ağıt olarak düşünülebilir; artık geri gelmeyecek günlere, geri gelmeyecek serüvenlere, efsanevi yolculara yakılmış içli bir ağıt... Ama bu selam pekâlâ bir davet olarak da düşünülebilir. Kahramanları ve onların dünyasını çağırmanın aklımıza gelen en güzel yollarından biri. Hikâyecilerin binlerce yıldır yaptığı gibi.

Bu kitap; gerçek kişiler, tarihî ya da kurgu karakterler ayrımı gözetmeden bu dünyada seyyahlığı ya da kâşifliğiyle iz bırakmış; hikâyelere konu olmuş, hikâyeler anlatmış ve yazmış, -Tolkien'in deyimiyle- ‘yol gezer’lerin öykülerinin toplandığı bir kitap olarak düşünüldü. Kıymetli öykücülerimizden, yazmayı kabul ettikleri ‘yolcu’yu kendi bildiği, istediği gibi öyküsünde kullanmasını istiyoruz. İster anlatıcı ister karakter olarak.”²³⁸

Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı, bir tema/odak etrafında toplanmış 22 yazarın metinlerinden oluşan kolektif bir çalışmadır. Öyküleriyle katkı sunan isimler, alfabetik sırayla şu şekildedir: Adige Batur, Akif Hasan Kaya, Arda Arel, Aykut Ertuğrul, Betül Sezgin, Bülent Ayyıldız, Elif Hümeysra Aydın, Emin Gürdamur, Emre Ergin, Erhan Genç, Ertuğrul Emin Akgün, Gülşen Funda, Güray Süngü, Güzide Ertürk, Handan

²³⁷ A.e., s. 108-109.

²³⁸ *Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı*, 1. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 8-9.

Acar Yıldız, M. Fatih Kutlubay, Mahmut Coşkun, Mahmut Sami Yıldız, Mehmet Ali Kaba, Murat k. Murat, Mustafa Aplay ve Onurhan Ersoy.

Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı, ayrıca, okuru yönlendirmeye henüz “Sunuş” yazısında başlar. Şöyle der hazırlayan: “Kimin hangi seyyahı veya temayı yazdığını, öyküsünün yanı başına iliştilmiş bir notla siz okurlara bildirebilirdik. Bu sizin için kolay da olurdu. Ama değil mi ki siz sevgili okur, başka pek çok kitabı okuyabilecekken kapağında ‘Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı’ yazan bu kitabı okumayı seçtiniz. Öyleyse siz de bir yola çıkmaya niyetlisiniz.”²³⁹

✓ Sevim Burak’tan Çoklu Okumalar: “Pencere”, “Afrika Dansı” ve “Bir Gece Yemeği”

Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar* ve *Afrika Dansı* öykü kitaplarında yer alan metinleri özellikle tipografik deneyler odağında detaylıca inceleyeceğiz; fakat aynı zamanda bu kategorinin niteliklerini de taşıdıkları için, “Pencere”, “Afrika Dansı” ve “Bir Gece Yemeği” başlıklı öyküleri burada da değerlendirmek isteriz. Bahsi geçen öykülerin ortak niteliklerinden biri, her birinin birden fazla okuma imkânına açık şekilde kaleme alınmış olmasıdır. Özellikle “Bir Gece Yemeği”, bir öyküde iki öykü barındırmasıyla ve bu niteliğinin eğik çizgiler ve büyük-küçük harf kullanımı farklılığıyla açık edilmesiyle öne çıkar. “Afrika Dansı”nda ise, öyküde yer alan hemşirenin konuşmaları, öyküdeki diğer konuşma cümlelerinden ayrılacak şekilde büyük harflerle yazılmıştır.

Burak’ın “Pencere” öyküsü, diğerlerinden farklı bir çift okuma olasılığı taşır. Özetle, anlatıcı, karşı penceresinde bir kadını seyrediyor. İlk bakışta ve düz bir okumayla, bu kadın, okur tarafından anlatıcıdan farklı bir komşu kadın olarak algılanabilir; fakat aslında anlatıcının seyrettiği kadın, ta kendisidir. Anlatıcı, karşı penceredeki *kendisinin* ölümü üzerine senaryolar üretir; bunu, seyrettiği kadına sürekli tehlikeli hareketler yaptırarak gerçekleştirir. Asıl arzuladığı ise kendi intiharıdır.

²³⁹ A.e., s. 9-10.

✓ **Ülkü Tamer, *Tarihte Yaşanmamış Olaylar***

Ülkü Tamer’in “Açıklama” metni ve “Kaynakça” bölümü hariç, 10 öyküden oluşan kitabı *Tarihte Yaşanmamış Olaylar*, yayımlandığı dönemde ilk elden adıyla okurun dikkatini çeken kitaplar arasındadır. Bu başlık, kitabın girişinde yer alan “Açıklama” metniyle bir bütün oluşturur; öykülerin dünyasına girmeden evvel yönlendiriliriz ve konu/tema bakımından değilse de, içeriksel düzlemdeki deney bakımından –buna kurmacanın ifşası da diyebiliriz– ne ile karşılaşacağımızı az çok biliriz:

“Bu kitapta okuyacaklarınızın tümü uydurmadır. Düzmecedir. Palavradır. Adlar da, tarihler de, olaylar da gerçek değildir. Düşürünüdür. Sondaki kaynakça bile.

Tarihle ilgili öylesine ‘inanılmaz’ yapıtlarla karşılaştım ki yabancı bir takma adla benzer şeyler yazmak geldi içimden. ‘Parodi’ demiyorum –zaten parodi gibiydi onlar. İkisini yazıp öyle yayımladıktan sonra bu uğraşın beni keyiflendirdiğini gördüm. Kendi adımla sürdürmeyi istedim.

Sonunda *Tarihte Yaşanmamış Olaylar* çıktı ortaya. Kitapçı raflarındaki kimi yapıtlara bakarsanız, bunların daha gerçek olduğunu düşünebilirsiniz.

Tarihte yaşanmadı ama hiç değilse kendi içimde yaşandı bu olaylar.”²⁴⁰

3.2.3. İçerik Deneyleri ve Geleneksel Anlatı Unsurlarının Aykırı Görünümleri

✓ **Ali Yağan, *Cumhur’un Ölüm İlanı***

Ali Yağan’ın Ocak 2024’te Ketebe Yayınları’nca basılan öykü kitabı *Cumhur’un Ölüm İlanı*’nın tanıtım metninde şu ifadeler yer alır:

“Öykü serüvenine *Cumhur’un Ölüm İlanı* ile kaldığı yerden devam eden Ali Yağan, her öyküsünde ölümün farklı bir veçhesine yakından bakıyor. Titizlikle çalışılmış kurgularla, hikâye içinde hikâye anlattığı ‘sonsuz’ öykülerle okuru ölümün çemberinde dolaştırıyor. Ölmeden önce ölen, kendi mezarını kazan, ölümün uzaktan

²⁴⁰ Ülkü Tamer, *Tarihte Yaşanmamış Olaylar*, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2023, s. 7.

duyulan sesiyle yolculuğa çıkan kahramanlar, yazarın hünerli kalemıyla unutulmaz karakterlere dönüşüyor.

Ezel ile ebed arasındaki mesafeyi kelimelerle kat eden ve bu uçurumda öyküsünün hem anlatıcısı hem kahramanı olan Yağan, en çok da insanın kendi hikâyesini anla(t)madaki acizliğine dikkat çeker: ‘Artık insan kendi aleyhinde bir şahit ve bir delildir.’

Onun öykülerinde hikâyesini anlatma sorumluluğu sırtına yüklenen insan, sanki biri ona ‘yıkıp yeniden var ettiğimizi hikâye et.’ diye fısıldamış gibi ölümün ve dirimin kıyısında cesaretle dolaşır. Bütün hikâyeler gibi; yazan, dinleyen ya da okuyan her zaman bir son bekler, oysa hikâyelerin, bu birbirine girmiş anlatıların sonu yoktur. Karlı günler gelir geçer, fırtına diner, mevsim bahara, yaza döner ama anlatılanlar tükenmez. Yüzyıllar sonra da anlatılacak olanlar aynıdır.”²⁴¹

Bu metinde yer alan “sonsuz öyküler” ve “yıkıp yeniden var etmek” ifadeleri dikkate değerdir ve okurun kitapta karşılaşacağı öyküler hakkında bir anahtar işlevi görür. Yağan’ın kitabı 7 öyküden oluşmaktadır. Bu öyküler arasında “Tuhafiye”, farklı kurgulanış biçimi ve öyküde yazarının görünmesiyle öne çıkmıştır. “Bap Bir”, “Bap İki”... şeklinde başlıklandırılmış öyküde, satır satır ve parça parça akış söz konusudur; kimisi satırlar çok kısa cümlelerden meydana gelir. Henüz “Bap Bir”de, öykü kişinin yazarın adını andığını görürüz: “Savaştepe’de Ali Yağan’ın beni soktuğu o geçitten bu tarafa geçeli beri kaç gün geçti.”²⁴² Öykü boyunca anlatıcının anne ve babasının öyküsünü, onlarla ilişkisini ve aile sırlarını okuruz. Finale yaklaştığımızda, anlatıcı, kendi ailesinin öyküsünü nasıl yazdığını öğrenmek üzere Ali Yağan’ı bulmak ister ve yayınevine gider; burada doğrudan ve dolaylı olarak Güray (Süngü), Furkan (Çalışkan), Aykut (Ertuğrul) ve muhtemelen Kadir (Daniş)’le muhatap olur. Sonunda yazar Ali Yağan’ın yanına kalkıp gittiğinde ise bir kurmacanın içinde olduğunu anlar. “Bap Bir”in içine girer ve öykü yeniden yazılmaya başlanır.

Kitaba adını veren öykü “Cumhur’un Ölüm İlanı” da alışılmış dışı kurgusal nitelikler içerir. Öyküde ölümü ilan edilen Cumhur, *Savaştepe Postası*’nda kendi ölüm ilanı ile karşılaşır ve tek tek eşinin dostunun yanına giderek ölmediğini ispat etmeye çalışır. Sonunda diri diri gömülür; bunu fark eden tek kişi ise kasabanın meczubudur:

²⁴¹ Çevrimiçi Kaynak: https://www.ketebe.com/cumhurun-olum-ilani-ali-yagan?srsId=AfmBOoohJGAwvsfT--pm3IBj4UI9t5jKaCzp6Lj6_K6ia4kU7XA8TG-
Son erişim tarihi: 22.04.2025.

²⁴² Ali Yağan, “Tuhafiye”, *Cumhur’un Ölüm İlanı*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2024, ss. 23-54; s. 24.

“Kasabanın meczubu Dıraj Ali alkolden kıpkırmızı olmuş gözlerle cenazeyi ve öncesinde olanları dikkatlice takip etmişti. Pet bardaktaki şarabın son kısmını dipledikten sonra; ‘Vay anasını, adamı diri diri gömüyorlar.’ dedi. Cumhur gibi, Dıraj Ali’yi de kimse duymadı.”²⁴³

✓ Arda Kıpçak, “Curriculum Vitae” (Yaşıyoruz işte) ve “Çocuk Oyunu”, *Değişik*

Daha öncesinde çeşitli dergilerde öyküleri yayımlanan Arda Kıpçak’ın, Vapur Yayınları’ndan çıkan ilk öykü kitabı *Değişik* adını taşır. Bu başlık kitapta yer alan öykülerin fragmanı gibidir, ki yayınevinin hazırladığı arka kapak metninde de aynı odakta, okuru yönlendiren cümlelerle karşılaşılır:

“Bu kitap değişik!

Öykülerinde metropol insanı ile modern hayatın sorunlarına yer veren Arda Kıpçak, deneysellüğün hâkim olduğu özgün bir biçim ve kendine has bir üslup kullanıyor (...)”²⁴⁴

Kıpçak’ın ikinci öykü kitabı ise, ilk kitaba gönderme yapan bir isimle piyasaya çıkar: *Değişik Bir Şey Yok*. Tezimizde her iki kitapta yer alan öykülerin deneysel niteliklerini farklı kategorilerin altında inceleyeceğiz.

Değişik’te yer alan “Curriculum Vitae” (Yaşıyoruz işte) ve “Çocuk Oyunu” başlıklı öykülerle başlayalım. Bu iki öykü de içerik deneylerine örnek verilebilecek türde biçemlere sahiptir. “Curriculum Vitae” (Yaşıyoruz işte), bir iş başvuru formu şeklinde tasarlanmıştır; öykü kişinin gerekli bilgilerini yazıya döken yazar, öyküsünü başlıklar altında kurmuş ve yarattığı karakteri okur karşısına bir özgeçmiş dökümüyle çıkarmıştır. Öyküden bir kesitle sözlerimizi destekleyelim:

“İletişim Bilgileri:mi istediler.

²⁴³ A.e., s. 21.

²⁴⁴ Arda Kıpçak, *Değişik*, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Mart 2017.

Ev Adresi:mi değiştirdim de geçenlerde. Arkadaşlarla ayrı eve ıktım. Annem başta pek yanaşmadı. Gc bela ikna ettim. Rahatım artık Kafayı dinliyorum.

Ev Telefonu: bağlatmadım. Ne gerek var?

Cep Telefonu: diye bir şey var artık. Dedem bile kullanıyor.

E-posta: hasta ediyor beni. Sürekli junk, sürekli spam. Çok da lazım değil. Mesajlaşıyoruz zaten arkadaşlarla.

Eğitim Durumu:m fena sayılmaz. (...)”²⁴⁵

Alıntıladığımız kısımda grldğ üzere, Kıpçak, âdeta maddelerden oluşan bir başvuru/özgeçmiş formunu metnin akışını hiç bozmadan/bölmeden kaleme almıştır. Daha evvel ele aldığımız metinlerde örneğini görmediğimiz bu içerik deneyi için “değişik” sözcüğünü kullanmak uygun düşecektir.

Aynı kitabın ikinci öyküsü “ocuk Oyunu” ise geleneksel anlatı öğelerinden zamanın farklı kullanımıyla dikkat çeker. Kıpçak, öyküsünü şu alt başlıklarla örmüştür: “Aslında olan”, “Osman’ın düşündüğü”, “Olan” ve “Düşündüğü”. Yazar 10 yaşındaki karakteri Osman’ın zihni üzerinden, maddi gerçeklerle/o an yaşananlarla Osman’ın düşündüklerini/hayal ettiklerini eşzamanlı aktarır okuruna.

✓ Arda Kıpçak, “İçindekiler” ve “Tek Kelime”, *Değişik Bir şey Yok*

Kıpçak’ın ikinci öykü kitabından iki öyküyü de içerik deneyleri bağlamında değerlendirebiliriz. *Değişik Bir şey Yok*’un açılış yks “İçindekiler”, aynı zamanda akademiyle de bağlantısı olan yazarın ilginç bir denemesi niteliğindedir; bu öyküde akademik yazım ile kurmaca evren i içe geçmiştir. “İçindekiler”, akademik çalışmalara özgü formatta kaleme alınmıştır; bir nsz ve sonuç içerir, içinde iki kitap bulunduran bu kurmacanın tasnif sistemi de bir tezin bölümlerine uygun oluşturulmuştur. Sen-diliyle kaleme alınan öykü, başlıklar altında hiçbir engele takılmadan akmaya devam eder. Birinci kitaptan bir kesit alalım:

“1. BİRİNCİ KİTAP

²⁴⁵ A.e., s. 7.

1.1. Orta Halli Bir Ailenin Tek Çocuğu Olarak Dünyaya Geldin.

1.1.1. Annen yumuşak başlı bir ev hanımıydı. Bir dediğini iki etmedi. Hatta saçını süpürge etti/yemedi yedirdi/giymedi giydirdiç Kimilerine göre sadece eski Türk filmlerinde olurdu böyle şeyler.

1.1.2. Baban sert, otoriter. Sanırsın asker. (...)

1.1.3. En azından gündüzleri evde yoktu. (...)

1.1.4. O yokken hayat ne de güzeldi. (...)

1.2. Orta Okula Başladın, Ortalama Bir Öğrenciydin.

1.2.1. Bir kıza âşık olmuştun. (...)”²⁴⁶

“İçindekiler”in ardında yer alan “Tek Kelime” başlıklı öykünün ise ana metni gerçekten tek kelimedir (“yazdı,*”); fakat öykü, yazarın okurla konuştuğu dipnotlarda var olur. Başlıkla birlikte okunduğunda “Tek kelime yazdı,” cümlesine dönüşen öykünün ana metnindeki tek kelime olan “yazdı”ya bir virgül ve bir dipnot simgesi eklenmiştir. Beş sayfa boyunca bu simgenin açıklamasını okuruz. Öykünün sonunda –finale nokta işareti koymadan– şöyle der yazar: “yazdı, VİRGÜL. Bir öykü nasıl biter? Neden bitsin ki? Bu öykü bitmedi. Belki de hiç bitmeyecek”²⁴⁷

✓ **Aslı Tohumcu, “Kocan biliyo mu?”, “Kayıp aranıyor”, “Anlat anlat, heyecanlı oluyor” ve “Kendin pişir kendin ye”, *Abis***

Aslı Tohumcu’nun, âdeta üçüncü sayfa haberlerini öyküleştirdiği kitabı *Abis*’in “Hadi byeee!” başlıklı öyküsü el yazısı, tek sayfalık bir nottan ibarettir; bu öyküye benzer şekilde, aynı kitapta bulunan “Kayıp aranıyor” başlıklı öykü tek sayfalık bir kayıp ilanından oluşur:

²⁴⁶ Arda Kıpçak, **Değişik Bir Şey Yok**, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Ekim 2019, s. 5-6.

²⁴⁷ A.e., s. 14.



KAYIP ARANIYOR
ESRA C. AKTAŞ
GÖRENLERİN YERİNİ BİLENLERİN
İNSANİYET NAMINA
0216 - [REDACTED] numarayı

Şekil 3.5. *Abis*, s. 95.

“Anlat anlat, heyecanlı oluyor” ise, bir tanık ifade tutanağından ibarettir; iki sayfalık öykünün ilk sayfasında daktilo fontuyla kitaba eklenmiş tutanak metni başlar, ikinci sayfada ise ifade özeti yer alır. İlk sayfadan bir kesit alıntılalım:

Anlat anlat, heyecanlı oluyor

TANIK İFADE TUTANAĞI

İfadenin Alındığı Yer	: Çatalfıran Polis Karakolu
İfadenin Alındığı Tarih	: 19 Haziran 1999
İfadeyi alanın	: Vural Eryavuz
Tanıyan kimliği	: Kendi beyanına göre ()
Nüfus Hük. Cüzdanına göre	: (X) Tasdikli Nüfus Cüzdan suretine göre ()
Sürücü belgesine göre	: () Pasaport - Diğer Resmi Belgelere göre ()
Adı Soyadı	: Kemal MİNCİR
Baba Adı	: Orhan
Ana Adı - Ana Kızlık Soyadı	: Sünbül
Doğum Yeri	: Bursa Doğum Tarihi: 1969
Nüfusa kayıtlı olduğu İl-İlçe	: Bursa Osmangazi
Cinsiyeti	: Erkek
Devamlı ikamet adresi-Tlf. No	: Hüsnügüzel Sok. No: 48/4 Gazıcılar Tel:XXXXXXX
Eğitim Durumu	: İlkokul
İş-Mesleği	: Oto tamirci
Son iş adresi-Tlf. No	: Oto Sanayi Sitesi No: 68/A Hürriyet Mah. Tel:XXXXXXX
Medeni Hali	: Evli (X) Bekar () Dul () Varsa çocuk adedi (2)
Aylık Gelir Durumu	: 275.000.000TL.

Şekil 3.6. *Abis*, s. 101.

Abis’in açılış öyküsü “Kocan biliyo mu?”, yalnızca diyaloglardan oluşan kurgulanış biçimiyle dikkat çeker.

Tohumcu’nun deneyleri bunlarla sınırlı değildir; kitabın 18. ve son öyküsü “Kendin pişir kendin ye”, yine toplumun kan sızan meselelerine değinir; fakat bunu bambaşka bir yolla yapar. Öykü; “boşluk doldurmaca”, “okuduğunu anlama”, “kelime dağarcığını geliştirme”, “aktiviteler”, “ifade gücünü geliştirme”, “el becerisini ve

yaratıcılığı geliştirme” başlıklı kategorilerden oluşan bir sınav formatındadır. İlk ayakta yer alan çoktan seçmeli boşluk doldurma sorularından birini alıntılalım:

- 2) 17 yaşındaki genç kız _____ 8. kattaki evlerinin balkonundan atladı.
a- Üniversite sınavını kazanamadığı için
b- Sigara içerken babasına yakalandığı için
c- Ailesi okuldan aldığı ve bir işte çalışmasına da izin vermediği için
d- Erkek arkadaşıyla tartıştığı için

Şekil 3.7. **Abis**, s. 111.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Şimdi”, *Keyfekader Kahvesi***

Aykut Ertuğrul’un “Şimdi” başlıklı öyküsünde, öykünün temel öğelerinden zamanın farklı kullanımı söz konusudur. Farklı yazarların metinlerinde de benzer bir zaman tasarrufuyla karşılaşılır. Ertuğrul’un öyküsü –“Şimdi” başlığı taşımasının yanında– “Önce”, “Bir Hafta Önce”, “Bir Yıl Sonra” alt başlıkları altında akar; bu durumda, öykü başlığının da oyuna dâhil edildiği açıktır.²⁴⁸

✓ **Aykut Ertuğrul, “Nefes Kontrolü” ve “Atiye’nin Ölülere”, *Mümkün Öykülerin En İyisi***

Ertuğrul’un *Mümkün Öykülerin En İyisi* kitabında alışılmış dışı kurgu biçimleri söz konusudur. “Nefes Kontrolü” örneğin, bir öykü kişinin başkalarıyla konuşmalarından, hatta sayıklamayı andıran iç monoloğundan ibarettir. Diğer kişilerle konuşmaları diyalog şeklinde verilmemiş, yalnızca öykü kişinin soruları ve yanıtları metne dökülmüştür. Öyküde zaman ya da mekân belli değildir; kişinin sözcelerinden onun bir asker ve muhtemelen komando olduğunu, eşinin ve çocuklarının bulunduğunu, sonunda bir tebliğ ile emekliye sevk edildiğini anlarız. Öykünün tek ilginç yanı yalnızca monoloğa dayalı olması değildir; Ertuğrul, bu öykü kişinin konuşmalarına italik vurguyla eklediği cümlelerde onu bir tür “sabır testi”ne tabi tutar:

²⁴⁸ Aykut Ertuğrul, **Keyfekader Kahvesi**, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 3. Baskı), Ekim 2023.

“*Tut nefesini Ya Baki Entel Baki!* -İçki kullanmıyorum. Bıraktım, uzun zaman önce. Bir kereliğine mi? Bir kere bile içmem. Bakın, bu emri veremezsiniz bana. Gece-niz de sizin olsun, kutlamanız da! Ne yaparsanız yapın! Allah kahr... *Tut nefesini, Estağfirullaah!* -Ne o sen de mi kestin selamı sabahı? Ne oldu lan delikanlılığınız? Birbirimizin sırtını kolladığımız günlerin de mi hatırı yok? Dağdaki günlerin. Yazıklar olsun. Peki. Uzaklaşın. *Tut nefesini tut nefesini, ya sabır.*”²⁴⁹

“Atiye’nin Ölülere” ise bildik öykü girişlerinin dışında bir açılış paragrafına sahiptir; üstelik bu açılışta yazar, “klişe” girişlerden birini yazmadığını haber verir:

“Hayır sevgili okur, kahramanın uyanmasıyla başlayan hikayelerden sıkıldığını biliyorum. Uyumuyordum o sırada. En yakın uykuyla aramda nereden baksan on iki saat vardı; ileriye ve geriye doğru...

Çıt... çıt... çıt...

Bir kapı açılmadı hayır. Üzerime doğru yürüyen bir canavar, adam, kuş, martı, sevgili, başka bir hikayeye ait bir karakter de yoktu. Ne de buzdolabı! Ne münasebet efendim, hikayemde istediğim kadar ah ya da eyvah kullanabilirim. Yolda değilim. Hiçbir rüyadan uyanmayacağım, simülasyondan bahsetmeyeceğim, sonunda kendini bu hikayenin kahramanı hissedeceğin yeni -aslında ne kadar eski- bir oyunun peşinde hiç değilim. Hayır, biliyorum bunlara karnın tok.”²⁵⁰

Şüphesiz, bu da başka bir yönlendirme yoludur; okurun değerlendirmesi, farklı öykü girişleriyle kıyaslaması gereken satırlar yazar tarafından çoktan yok edilmiş, yerlerine ise onun kendi analizi koyulmuştur.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Çok Bilinmeyenli Bir Öykü”, *İki Dünyanın Ustası***

“Çok Bilinmeyenli Bir Öykü”, ilginç bir epigrafla başlar:

“‘Arkadaşlar elimde yedi bilinmeyenli bir denklem var. Nasıl çözülür bilen var mı?’

²⁴⁹ Aykut Ertuğrul, “Nefes Kontrolü”, **Mümkün Öykülerin En İyisi**, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Haziran 2022, ss. 25-26; s. 25.

²⁵⁰ Aykut Ertuğrul, “Atiye’nin Ölülere”, **a.e.**, ss. 54-61; s. 54.

Öykünün daha ilginç özelliği, alt başlıklarının adlandırılma sistemidir. Son zamanlarda alışılmış düzende kurgulanmış birçok öyküde –özellikle çok sesli kurmacalarda bir anlatım kolaylığı olarak– gördüğümüz “X’in bildikleri/duydukları/düşünceleri” tarzında başlıklarla oluşturulmuş kurgu sistemlerinin aksine Ertuğrul, öyküsünün başlıklarını olumsuz tarafta inşa etmiştir; sırayla öykü kişilerinin “bilmediklerinden” bahseder. Fakat onun öykülerinde, örneğin bir başka öykü kitabı *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*’nda yer alan “Üç Hadis” ve “İnsanların ve Cinlerin Ustası” başlıklı öykülerde söz ettiğimiz birinci kurgu sistemiyle de karşılaşırız. “Üç Hadis”te “İman Bahsi Ravi’nin Dediğidir:”, “Merhamet Bahsi İmad’ın Yeğeni Ali’ye Anlattığıdır:” gibi; “İnsanların ve Cinlerin Ustası”nda “Korkut Ata’nın Gökçen Kız’ın Ahını Aldığıdır”, “Basat’ın Hikâyeciyeye İstanbul ve Şehirlerin Ruhu İçin Söylediğidir” gibi başlıklar yer alır.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Evrenin Yatışmaz Yapısı”, *Evrenin Yatışmaz Yapısı ve Diğer Öyküler***

Kendisini öyküsünün içine yerleştiren isimlerden biri de Aykut Ertuğrul’dur. Dört uzun öyküden oluşan *Evrenin Yatışmaz Yapısı ve Diğer Öyküler*’in açılış öyküsü “Evrenin Yatışmaz Yapısı”nda Aykut Ertuğrul, yazar kimliğiyle öykünün içindedir. Yoğun göndermelerle yüklü metin, sürekli okuruna seslenir ve “Burada mısınız?” tekrarlarıyla onu diri tutar. “Bir türlü asıl hikâyeye başlayamadığıma göre ben de!”²⁵² cümlesiyle kurmaca perdesini aralar. Başına Sait Faik’in “Hişt! Hişt!” sesi dadanan anlatıcı, kimliğini öykünün ilk sayfalarında ifşa eder: “Dinlemeyeceksem, etkilenmeyeceksem, kalbim coşkuyla büyümeyecekse Aykut Ertuğrul olmanın ne anlamı var?”²⁵³

²⁵¹ Aykut Ertuğrul, “Çok Bilinmeyenli Bir Öykü”, *İki Dünyanın Ustası*, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 1. Baskı), Nisan 2021, s. 89-97.

²⁵² Aykut Ertuğrul, “Evrenin Yatışmaz Yapısı”, *Evrenin Yatışmaz Yapısı ve Diğer Öyküler*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2022, s. 17.

²⁵³ A.e., s. 17.

✓ **Ayşe Kilimci, *Yeni Moda Aşklar***

Ayşe Kilimci'nin *Yeni Moda Aşklar* adlı öykü kitabındaki “Memur’un Kalbinin Zonkuna ve Altıncı Gerdeğine Dair Hikâyat” ve “Memetler Destanı” öyküleri yalnızca diyalog; “Yeni Moda Aşklar Destanı” başlıklı öyküsü diyalog ve monolog; “Çöpkıran” ise yine kendi kendine konuşan bir öykü kişinin sözlerinden ibarettir. Anlatım teknikleri ilk cümleden son cümleye uygulanır, bir diğer deyişle tamamen tekniğin öyküleridir; bu öykülerde olay örgüsü izlenmez.

✓ **“Bahri Vardarlılar, *Öteki Denizin Haritası*”²⁵⁴**

Bahri Vardarlılar’ın öykü kitabı *Öteki Denizin Haritası*, 10 öykünün toplamıdır ve kitaptaki bu 10 öykü, birbirine referans veren özel yapılarıyla öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu öyküler hem bağımsız okunmaya açıktır hem de birbirini bütünleyen niteliktedir. Beyoğlu’nun, gizemli bir kulübün ve esrarlı bir haritanın parçalarının birleştiği kurgusuyla, 1900’lü yıllardan Covid-19 salgınına kadar farklı zaman dilimlerini aynı çemberin içine alan içeriksel düzlemiyle, Vardarlılar’ın kitabında bir tür “iç metinlerarasılık”ın varlığından söz edilebilir.

✓ **Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi***

Karasu’nun yayımlanan üçüncü eseri *Göçmüş Kediler Bahçesi*, içinde yer alan “masal”lar anlatım dili ve yazınsal tercihler hususunda birbiriyle ilişkili olduğundan ve bir tema etrafında toplanan metinlerden oluştuğundan, kitap boyutunda bir tür içerik deneyi olarak değerlendirilebilir.

✓ **Bülent Ayyıldız, “Postmodernizm’e Giriş Yahut:) Postmodernism for Dummies(”, *Durun Yanlış Anladınız***

Bülent Ayyıldız’ın *Durun Yanlış Anladınız* adlı öykü kitabının ilk metni “Postmodernizm’e Giriş Yahut:) Postmodernism for Dummies(” kitapta yer alan öykülerin özünü veren, okura da muhatap olacağı öykülerin fragmanını sunan bir

²⁵⁴ Bahri Vardarlılar, *Öteki Denizin Haritası*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Kasım 2022.

manifesto niteliği taşır. Bu ilk metinde sıralanan maddelerle okur yönlendirilir. Öykünün “hoca kişisi” bir ders vermeye başlar; bütün dönemi tek derste bitirme niyetindedir – bu da postmodernist metinlerin özelliklerini tek metinde verdiği hissini yaratır. Önce okurla birlikte bir karakter hayal edilir, sonra bu karakter üzerinden postmodernistlerin tahlili yapılır. Yazar, oynayacağı oyunları, kullanacağı teknikleri önceden haber verir gibidir; diğer yandan, metin de metnin, yani kurmacanın kendisi kurmacanın parçası hâlini alır. Bahsi geçen metin, kitabın bütünüyle birlikte düşünüldüğünde bir anahtar görevi görür; diğer anlamda, içeriksel bir deneydir.

“Bu karakter can sıkıntısından adını ‘Google’lamaktadır. Kendi adına açılmış bir hesapla ve fotoğrafıyla karşılaşır. Aslında karakterimiz emindir. Bir Facebook hesabı yoktur. Modernist olsaydı karakterimiz, şüpheye düşecekti; fakat şüpheye düşmez. Not alın, ana farklardan biri: Modernistler paranoyak, postmodernistler şizofrendirler.”²⁵⁵

✓ **Cemal Şakar, “Otuz Saniye”, *Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1***

Cemal Şakar’ın “Otuz Saniye” başlıklı öyküsünde 30’dan geriye sayım vardır. İlginç olan, öykünün, anlamını bu geri sayıma uyararak değil, tam tersi bir yöntem izlenerek, 1’den 30’da (yani öyküdeki dizilime göre sondan başa) okunduğunda da kaybetmiyor olmasıdır; Şakar’ın metni dikey düzlemde her iki yönden okunmaya açıktır.

Burada Cemal Şakar’ın anlatıcı tasarrufuna da değinelim; Şakar’ın öykülerinde geleneksel anlatıcı tipinin ötesinde, farklı anlatıcılarla karşılaşırız. Örneğin yine numaralandırarak yazdığı öyküleri “İnşirah”, “Dağılan Şeyler” veya “Yapıştırılmalar”da, numara değiştikçe anlatıcı da değişir. Ya da “Bir Öykü Tahlili”ni örnekleyelim; bu öykünün açılışında bir okurun öyküde karşılaşmayı düşündüğü/beklediği tüm unsurlar peşinen verilir: mekân, hikâye zamanı, yazma zamanı, okuma zamanı ve olay. Şakar’ın bu tavrı, klasik yapı unsurlarını ironik bir dille tepe taklak ettiğini hissettirir.

²⁵⁵ Bülent Ayyıldız, **Durun Yanlış Anladınız**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 8.

✓ **Cemal Şakar’ın nehir öyküleri**

Cemal Şakar’ın nehir-kurgu şeklinde tasarlanmış öykülerini de içerik deneyleri bağlamında değerlendirmek mümkündür. Birbirinin devamı niteliği taşıyan ya da birbiriyle ilintili öykülerin isimlerini şu şekilde sıralayabiliriz: “Sır” – “Sırdaş”, “Tercî’hâne – “Yolculuk”, “Geçişler” – “Fragman”, “Bağdat Kudüs Kabil” – “Küp”, “Koku” – “Babamın Kokusu”.

✓ **Cemil Kavukçu, *Başkasının Rüyaları***

Cemil Kavukçu’nun 2003 yılında yayımlanan kitabı *Başkasının Rüyaları*, Bahri Vardarlılar’ın *Öteki Denizin Haritası* adlı kitabında bahsettiğimiz “iç metinlerarasılık”ın görüldüğü bir başka kitaptır. Yazarın ilk öykü kitabı *Uzak Noktalara Doğru*’da da karşılaştığımız bütünlüklü yapı, *Başkasının Rüyaları*’nda bir dereceye kadar söz konusudur. Dokuz öyküden oluşan kitabın, “mozaik roman” olarak adlandırılmasının sebebi metinler arasındaki bağlantılardır; fakat metinlerin bir araya geldiğinde tek bir metnin parçaları olmadığını da belirtmekte fayda vardır.

Kitabın “Düğün” başlıklı öyküsünde, diğer öykülerde görünen öykü kişilerinin bir araya toplandığını görürüz. Bununla birlikte, farklı öykülerde verilen bilgilerin “Düğün” öyküsünde gerçeklikleri yıkılır. Örneğin “Sorgun”da görünen Müşerref karakteri bu öyküde ölüdür; fakat “Düğün”de başka bir öykü kişisiyle evli olarak okurun karşısına çıkar. Nihayetinde, Kavukçu’nun kitabında yer alan öyküler birbirleriyle zaman zaman tamamlanmamış ya da bilinçli şekilde koparılmış bağlar içerse de, minimal düzeyde de olsa ilişki kurduğu için, yazarın kitabı içerik deneylerine örnek gösterilebilir.

✓ **Doğukan İşler, *Öykü Yapım Çalışmaları***

Öykü Yapım Çalışmaları, Doğukan İşler’in 2014 yılında okurla buluşan ilk öykü kitabıdır; İşler, henüz ilk öykü kitabıyla farklı bir öykücülük çizgisinde ilerleyeceğinin sinyallerini verir. Bu ilk kitapta yer alan öyküler birden fazla deneysel özelliğe sahiptir, biz de tezimizin farklı kategorilerinde bu öykülere yer vereceğiz. Fakat, burada odağımız, İşler’in ilk kitabında içeriksel denemeler de yapmış olmasıdır.

Öykü Yapım Çalışmaları, arka kapak metniyle, açılış sayfasında ve kapanış sayfasındaki notlarla ve öykülerdeki farklı görünümlele deneyselliğe hizmet eden bütünsel bir bakışla tasarlanmıştır. Kitabın arka kapağında şöyle seslenilir okura:

“Nihayet öykü de öldü! Haber aldığımızı göre, uzun zamandır amansız bir hastalıkla pençelesen öykü, dün hayata gözlerini yummuştur.

Bazı arkadaşlarımız önce bu habere inanmak istememişler ve uzun süre, ‘Yahu öykü hiç ölür mü?’ diye mırıldanmaktan kendilerini alamamışlardır.

Gazetelerinde, ‘Öykü öldü mü?’ ya da ‘Öykü ölür mü?’ biçiminde büyük başlıklar yayımlamakla yetinmişlerdir. Fakat acı haber kısa zamanda yayılmış ve gazetelere telefonlar, telgraflar yağmıştır; herkes, öykünün son durumunu öğrenmek istemiştir. Bazıları bu haberi bir kelime oyunu sanmışlarsa da, yapılan araştırmalar bu acı gerçeğin doğru olduğunu göstermiştir.

Evet, öykü artık aramızda yok.

Ama *Öykü Yapım Çalışmaları* daha yeni başlıyor...”²⁵⁶

Bu ironik ve postmodernist metin, öykünün klasik/geleneksel anlamda bittiğini ama yeni biçimlerle –belki de deneysel yapılarla– yeniden üretileceğini, öykü yazımının artık bir “inşa süreci” ve tekniklerle, belirli formüllerle ilerleyen bir alan hâline geldiğini ima eder gibidir.

Kitabın kapağını açan okur, bir ithaf sayfasıyla karşılaşır:

“bu kitap

Ahmet Mithat Efendi’nin himmeti,

Orhan Duru’nun gayreti,

Oğuz Atay’ın hayreti,

İle

daim ihsanıyla -ismi ile müsemma- **Gökdemir İhsan**’ın duasıyla

türk edebiyatına aksak bir katkı olarak

dünya edebiyatından bol bol beslenerek

işbu **fakir** tarafından telif edilmiş

ve

²⁵⁶ Doğukan İşler, *Öykü Yapım Çalışmaları*, 1. Basım, İstanbul, Dedalus Kitap, Mayıs 2014.

tüm **self kleptomanik** ve **hipertrofik yetenekli** okurlara adanmıştır

...²⁵⁷

Kitaptaki “Giriş” ve “Çıkış” başlıklı yazılar da içerik deneyine hizmet etmektedir; “Giriş” yazısı kitabı okumak üzere olan okurla konuşur, parantez içindeki ifadelerle onun zihnini bulandırır. “Çıkış” başlıklı yazıda ise, okurla *şimdilik* vedalaşılır. Bu iki yazı, kurmaca ile gerçeklik arasındaki çizgiyi iyice belirginleştirir; denilebilir ki İşler’in kitapta yer alan tüm öyküler boyunca “yapım çalışması”nı yansıtmaya çalışması, bu tamamlayıcı metinlerle desteklenir.

✓ **Doğukan İşler, “Önrüya”, “Gerçekler Rüya Olsa Seni Hiç Göremezdim” ve “D’olmuş”, *Rüya Kadar***

İşler’in *Rüya Kadar*’ının girişinde yer alan ve pek çok yazara ve esere göndermelerde bulunan “Önrüya”, Perec imzalı bir metindir; yazarın muhayyilesinde şöyle imza atmıştır Perec:

“Tüm *kayboluşlar* adına:

G.org.s P.r.c”²⁵⁸

Görüldüğü gibi, Perec’in ünlü eseri *Kayboluş* italik vurguyla belirtilmiş, adı ise şifrelenmiştir.

Aynı kitapta yer alan “Gerçekler Rüya Olsa Seni Hiç Göremezdim”, okuru yönlendiren bir açılışa sahiptir. Şöyle der anlatıcı: “Sakın unutma: Ne olursa olsun, *Anlatılan senin hikâyendir!*, her zaman. Bir hikâyeyi dinlerken, aynaya bakıyormuş gibi uslu dur.”²⁵⁹ Okurla konuşmaya devam eden anlatıcı, hikâyenin özünü okurla paylaşır. Madde madde yaşadığı hadiseleri sıralar – bunu iki defa yapar. Akışta iki de

²⁵⁷ A.e., s. 5.

²⁵⁸ Doğukan İşler, *Rüya Kadar*, 1. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016, s. 13.

²⁵⁹ A.e., s. 24.

montaj yer alır; “elektrik” ve “karanlık” sözcüklerinin sözlük tanımları yapılmıştır. Öykü, rüya ile gerçek arasında gidip gelen sekanslardan oluşur.

“D’olmuş” ise, zaman tercihindeki farklılıkla dikkat çeker. Olaylar “25 Dakika Önce”, “20 Dakika Önce”, “15 Dakika Önce”, “18 Dakika Önce”, “15 Dakika Önce”, “25 Dakika Sonra” ve “Hiç Dakika Önce/Sonra” başlıkları altında sıralanır.

✓ **Duran Emre Kanacı, *Yapı ve Yasa***

Duran Emre Kanacı’nın Epona Kitap’tan çıkan ilk öykü kitabı *Yapı ve Yasa*’nın arka kapak metninde şöyle yazar: “*Yapı ve Yasa*, kendi içinde kendi aynasını taşıyan bir kitap.”²⁶⁰ Gerçekten de böyledir; Kanacı’nın öyküleri “simetrik” öykülerdir, birbirlerini tamamlayan yapıda kaleme alınmışlardır.

Yapı ve Yasa’da yer alan öykülerde Kanacı’nın farklı düzlemlerdeki deneyleri; hem üslup denemeleri hem de türsel sınırların dışına çıkma isteği izlenir. Bununla birlikte, öyküler arasında dolanan bir öykü kişisine rastlarız: Yemliha. Ya da, “Filler” ile “Yumurtalar” başlıklı öykülerde, aynı kişilerin farklı değerlendirmeleriyle karşılaşırız. Bir öyküde inşa edilen yapı, diğerinde farklı bir inşaya dönüşür; okurun gerçeklik algısına teslim edilir. Tüm bu nitelikleriyle Kanacı’nın ilk öykü kitabının deneysel literatüre katkı sağladığı söylenebilir.

✓ **Engin Türkgeldi, *Orada Bir Yerde***²⁶¹

Engin Türkgeldi’nin 2017 yılında yayımlanan ve fantastik öğelerle yüklü öyküleriyle dikkatleri üzerine çeken kitabı *Orada Bir Yerde*, zamansız ve mekânsız bir kitaptır. “Orada bir yerde” geçmektedir olaylar; zaman belirsizdir. Dolayısıyla, geleneksel anlatı unsurlarından iki tanesi en başta yok edilir.

Türkgeldi’nin öykülerinin bir diğer niteliği, birbirinin üzerine dizili bir yapı üzerine bina edilmiş olmalarıdır. Âdeti her öykü, sahneden çekilirken ışıltı

²⁶⁰ Duran Emre Kanacı, *Yapı ve Yasa*, 1. Basım, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2021.

²⁶¹ Engin Türkgeldi, *Orada Bir Yerde*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran, 2017.

kendisinden sonra gelen öyküye bırakır. Cücelerin, peygamberlerin, seyyahların gezindiği bu fantastik öyküler, bir zincirin halkalarını oluştururlar.

✓ **Erhan Memiş, “Çerçeve”, *Sıcak Nal* 1**

Erhan Memiş’in, *Sıcak Nal* dergisinin ilk sayısında yayımlanan metni “Çerçeve”, hem şiir hem öykü özellikleri taşır. 1’den 52’ye dek numaralandırılmış cümlelerden oluşan metin, zaman tasarrufuyla da dikkat çeker:

“1 Bir kadın öldü
2 O sırada dün kahverengi bir kedi çeşmeden su içmiş
3 Çeşmenin karşısında bir taksi vardı
(...)
7 Yüz adım ötede bekleyen öğretmenin yarım saat sonra kendi arabasına bineceğinden haberi yoktu
8 Öğretmenin yanındaki bankacı gökyüzüne bakacak mıydı
(...)
18 İki ay önce sadece kar yağdı
19 Çeşme elli yıl önce yanmış”²⁶²

✓ **Gökhan Yılmaz, “cevaz anahtarı”, *İkiye Kadar Sayamamak***

Literatür taraması yaparken karşılaştığımız en alışılmış dışı öykülerden biri, Gökhan Yılmaz’ın “cevaz anahtarı” başlıklı öyküsüdür. Bu tek sayfa hacmindeki öykü numaralandırılmış ve bold vurgulanmış sözcüklerin alt alta dizilmesinden oluşur. 2 ve 14 numarada sözcük yerine virgül; son numara olan 24’te ise soru işareti vardır. Tüm sözcükler bir araya getirildiğinde metni tamamlamış olan okur, şu cümleye ulaşır:

“Ayşe, sevgilisiyle buluşacağı gün saçlarını ancak altı saatte yapabildiğine göre aynı Ayşe, aynı saçları başka bir sevgili için kaç saatte yakabilir?”²⁶³

²⁶² Erhan Memiş, “Çerçeve”, *Sıcak Nal*, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 98.

²⁶³ Gökhan Yılmaz, “cevaz anahtarı”, *İkiye Kadar Sayamamak*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, s. 110.

✓ **Gökhan Yılmaz, “Çıkrığı Yok Bir Kuyu”, “Dönen c”, *Boşlukdiken***

Gökhan Yılmaz’ın “Çıkrığı Yok Bir Kuyu” başlıklı öyküsü harflerden oluşan alt başlıklara ayrılmıştır; bu harflerin her biri bir ismin kısaltmasını temsil eder. Her alt başlıklı ismi kısaltılmış öykü kişisiyle ilgili anları okuruz. Örneğin önce M.’nin, hemen sonra E.’nin hikâyesi anlatılır. İlginç olan şudur ki, bu harfleri art arda koyup birleştirdiğimizde ortaya bir isim çıkar: Mehlika. Bu şifre, öykünün son bölümü “yolculuğun son demi”nde çözülür; çok sesli koro aslında tek bir kişinin sesini duyurur:

“Aslında, dedi M. Çare, dedi E. Bence, dedi H. Şimdi, dedi L. Gerçek, dedi İ. Çocukluk, dedi K. Dönüş, dedi A. Hep birlikte başladıkları bu kuyu kazma hamlesi yine hep birlikte susarak bitmişti.”²⁶⁴

“Dönen c” ise, oyunun öykü adında başladığı metinlerdendir. Bu tek sayfalık öykü, kitabın final öyküsüdür ve ilk cümleleri, öykünün sonunda tekrarlanır. Öykü kişinin, içinde bulunduğu öyküyü kendi kendine yazmaya başladığı an işaret edilir. Böylece öykü kendini devamlı başa sarar.

✓ **Gül Abus Semerci, “Dua” ve “Plastik Tahta Birikimleri”, *Canım Kocacım***

Gül Abus Semerci’nin Bilgi Yayınevi’nce 1993 yılında okurla buluşturulan öykü kitabı *Canım Kocacım*, dönem öyküsü etrafında düşünüldüğünde ve döneminde yazılmış öykü örnekleriyle kıyaslandığında, deneysellik açısından oldukça zengindir. Tezimizin farklı kategori başlıkları altında farklı metinlerini inceleyeceğimiz Semerci’nin bahsi geçen kitabında yer alan “Dua” başlıklı kısa öyküsü, kurgulanış biçimiyle hemen göze çarpar.

²⁶⁴ Gökhan Yılmaz, “Çıkrığı Yok Bir Kuyu”, *Boşlukdiken*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023, s. 18.

Öykünün ilk paragrafı şu şekildedir: “Sonra beni mezara götürdü. Ölülükten söz ediyorum. Şu bildiğimiz. Sevişmek isterdim. İsterdim elbette. Ama burada. Yani onların arasında. Dedim ya bizi izliyorlardır belki. Ne de olsa ölüydüler.”²⁶⁵

Bu açılışın ardından büyük harflerle atılmış başlığa benzeyen sözcükler görürüz. Bu başlıkların altında küçük pasajlar yazılıdır. Öykü bu şekilde akar ve sonlanır. Her parça, sayılamayı andırır. Bir kesit:

“GİT KEDİ BURADAN

Tırtıl avucumdaki yaprağı çoktandır kemiriyor. Sen ağlarsan ne olur biliyor musun?

BİR DE

Çamaşır ipine sarılan örümcekler görmedi beni. Düştüler sonra. Ben. İp meselesi değil

ÖYLE İŞTE

Ben nasıl biriyim de şarkı söylemesini beceremiyorum. Odamdaki çiçeklerin kurumasını önleyemedim. Şimdi sulamadım diye onları

(...)

SONRA BİR GÜN DE

Damlayan mum eriyiğinin ışığı avucumda. Sevdiğimin yüzünü anımsamıyorum. Rüzgâr bana dedi ki

DEMEDİ BİR ŞEY”²⁶⁶

“Plastik Tahta Birikimleri” ise bir karı-koca arasındaki diyaloga dayanır; öykü diyalog tekniğiyle, kısa cümlelerle ve olay ya da durum anlatan hiçbir paragraf içermeden yazılmıştır.

✓ **H. Ertuğ Uçar, *Rüya Arızaları***

H. Ertuğ Uçar’ın 2006 yılında Alef Yayınevi tarafından basılan “rüya metinleri” kitabı *Rüya Arızaları*, kitapçı raflarında genellikle “öykü” kategorisi altında kendine yer bulmuştur; fakat bu metinlerin türlerarası bir alanda da

²⁶⁵ Gül Abus Semerci, “Dua”, *Canım Kocam*, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1993, ss. 35-37; s. 35.

²⁶⁶ A.e., s. 35-36.

değerlendirilebileceği açıktır. Önce Rüya Arızaları'nın arka kapak metnine, yani okura nasıl tanıtıldığına bakalım:

“H. Ertuğ Uçar, bu rüya metinlerinde, on bir rüya falı açıyor. Başlıca hazzı rüya görmek olan; başkalarının rüyalarına istediği gibi girip çıkma yeteneğini keşfeden; rüya sipariş edip sonra başını belaya sokan; kesilen rüyasının devamını gerçek hayatta arayan; rüyalarındaki imgeleri yakalayıp dışarı taşıyan birtakım insanlar, maceraperest rüya gezginleri, topluca istihareye yatan bir kent halkı... Bu tekinsiz insanların rüya âlemlerinde paradokslarla, olmayacak durumlarla, sürprizlerle dolu sarsıcı, tuhaf, ürpertici bir yolculuk...

Unutmayın: Rüya şakaya gelmez. Onları üreten meçhul mekanizmaları kurcaladıysanız bir kere, bir falda da söylendiği gibi, ‘Uyumaktan sakının.’”²⁶⁷

Tanıtım metninde de belirtildiği gibi, *Rüya Arızaları* Uçar'ın açtığı 11 adet rüya falından meydana gelmiştir; bu fallar açıldan evvel, kitabın giriş sayfasında 11 adet kavramın alt alta sıralandığını görürüz. Başta bir şey ifade etmeyen bu görüntü, sayfaları çevirdikçe anlam kazanır: Uçar, her rüya falı metninin ardına sırasıyla bu kavramları yerleştirmiş, onların çevresinde metinler üretmiştir. Bahsi geçen sözcükler şu şekilde sıralanmıştır:

Sıkışma

Yansıma

Ziyaret

Kaçak

Takılma

Arayış

Hırsız

Uykular

Yok oluş

Vahiy

²⁶⁷ H. Ertuğ Uçar, **Rüya Arızaları**, 1. Baskı, İstanbul, Alef Yayınevi, Kasım 2006, s. 5.

Uçar, önce “rivayetleri andıran” rüya falını açar; ardından, o fala denk gelen anahtar kelimeyle başlıklandığı bir metin yazar. Örneğin “Rüya Falı 1”, “Sıkışma” başlığını taşıyan öyküyle eşleşir. Her fal metninde başka öykü kişileriyle, farklı mekânlarla karşılaşırız. Kitabın tasarlanış biçimi üzerinden gerçekleştirilmiş bu bütüncül deney, içerik deneylerine verilebilecek en uygun örneklerdendir.

✓ İlker Aslan, “Gecikmeli Gelen”, “Çulluk”, “Acaba Nasıl?”, “Sis” ve “Baharda Yaşanmayacak Şeyler”, *Bir İntihar Üzerine Söylenti*

İlker Aslan’ın ilk öykü kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, hem tematik bağlar hem bire bir göndermeler içeren öykülerden meydana gelir. Ölüm teması etrafında şekillenen “Gecikmeli Gelen” ve “Çulluk” başlıklı öyküler arasındaki ilişki, bu durumun en açık örneklerindendir; biz tezimizin “Öyküde Deneyisel Teknikler ve Metin Örnekleri” başlıklı son bölümünün bir önceki kategorisinde bahsi geçen iki öykünün son paragraflarını karşılaştırmalı şekilde vermiştik.

“Acaba Nasıl?” başlıklı öykü, metne müdahale ettiğini ifşa eden yazarı okurla yüz yüze getirir. Bu bağlamda *Stranger than Fiction* filmini hatırlatır. “Acaba Nasıl?”da nerede ya da kim olduğunu bilmeyen bir öykü kişisiyle karşılaşırız; bu kişi, Tanrısını sorgular, yani diğer bir deyişle, yaratıcısı olan yazarın kimliğinin peşindedir. Öykünün ikinci bölümünde ise, ilk bölümde türlü suçlamalara maruz kalan “yazarın” konuştuğunu görürüz. Onun cümlelerinde okuru bekleyen şaşırtıcı bir son yer alır, hatta bir son denemez buna; çünkü öyküye nokta konmamıştır: “Belki de sadece sen, bu amansız hikâyeyi okumaktan vazgeçerek, baştan beri koymayı beceremediğimiz noktayı koyabilirsin. Ne de olsa sonunu bilmiyoruz. Eğer bir sonu varsa”²⁶⁹

Aslan’ın “Sis” başlıklı öyküsü, yazılanlar ve söylenenler arasındaki kaçınılmaz farkı ortaya koyar. “Yazılan” ve “Söylenen” alt başlıklarından oluşan öykünün bu iki bölümünde, aynı olayı farklı anlatıcıların aktardığını ve ilginç olanı, ilk anlatıcının

²⁶⁸ A.e., s. 5.

²⁶⁹ A.e., s. 70.

ikinci anlatıcıya söz hakkı vermediğini görürüz. İkinci anlatıcının aktardığı bölümdeki ifadeler, söylenenlerin yazıya aktarılırken muhakkak “kurmaca” dünyaya ait hâle geldiğinin altını çizer. “Yazılanların çoğu yalandır,” der anlatıcı.²⁷⁰

“Baharda Yaşanmayacak Şeyler” ise başlığıyla dikkat çekmeyi başaran öykülerdendir; yazarın içerik düzleminde bir deneye girişeceğini haber verir. Aslan’ın bu öyküsü zaman ve mekân kullanımındaki farklılıkla dikkat çeker; birden fazla kişinin başına gelenlerin eşzamanlı aktarıldığı öyküde, farklı kişilerin aynı anda neler yaşadığını okuruz, diğer yandan bu kişilerin akan öykülerinde zamanda sıçramalar, geriye dönüşler söz konusudur; fakat öykünün finalinde, “sıfır noktasına varıldığında” tüm öykülerin aslında tek mekânda yaşanan tek bir âna ait olduğu fikriyle yüzleşiriz. Yazarın dediği gibi:

“Bazen kendinizi dışarıdan izlemek istersiniz. Ne yapıyorum. Nereye gidiyorum. Nasıl görünüyorum. Saçım nasıl. Elbisem yakıştı mı. Bana bakıyorlar mı. Hâlâ bana bakıyorlar mı. Bir ayna gibi dışarıdan görmek. Başka biri gibi. Kendiniz olmayan herhangi biri. Ama öyle olsaydı bile bu, yine de içinden çıkılmaz bir hâl alırdı. Kendinizi dışarıdan görmek istersiniz bazen ama bilirsiniz, bu zaten hiçbir zaman olmayacak.

Bütün bunlar, muhtemeldir ki, oturduğu apartmanın kapısında ağlayan bir kadınla ilgili. Şimdi her şeyi normalleştirmiş, kendisine aynada tekrar tekrar bakmış, çenesindeki sivilceyi patlatmış, eski püskü hırkasını belki fakir birisi alır diye çöpün kenarına koymuş, zamanı biraz daha eskitmiş olan bir kadınla ilgili. Kadın, bütün bunların farkına vardığında, belki de son cümleyi çoktan okumuş olacağız.”²⁷¹

✓ İlker Aslan, “Artık Olamayacağım Şeyler” ve “Kendini Öldüren Hikâye”, *İnsanlar ve İnsanlar*

İlker Aslan’ın İthaki Yayınları’nın deneysel metinleri yayımladığı Aykırı Seyir dizisinden çıkan ikinci öykü kitabı *İnsanlar ve İnsanlar*’ı oluşturan öyküler; içerik deneylerine, dilsel sapmalara, tipografik deneylere, montaj kullanımına, teknolojik araçların öykülerdeki görünümüne ve dahasına örnek teşkil edecek niteliktedir. Bu

²⁷⁰ A.e., s. 104.

²⁷¹ A.e., s. 142-143.

öyküler arasından “Artık Olamayacağım Şeyler” ve “Kendini Öldüren Hikâye” başlıklı öyküleri bu kategorinin altında değerlendireceğiz.

“Artık Olamayacağım Şeyler”, içeriğin biçimle bütünlük oluşturduğu ve içerikteki aykırılığın biçimle desteklendiği öykülerdendir. Aslan, bu öyküsünde, alışılmış anlatı akışının dışına çıkar; standart bir anlatıda bir karakterin başına gelenler, yaptıkları ya da yapacakları anlatılırken, İlker Aslan yarattığı öykü kişinin “yapamayacakları”ndan bahseder. Bunu ise yapamayacaklarını madde madde sıralayarak ve açıklayarak, ve daha ilginç, yalnızca son madde hariç, başlıkları ben-anlatıcının ağzından, açıklamaları ise sen-anlatıcı üslubu kullanarak yapar. Öyküden bir kesit:

“4. Artık astronot olamam.

Gökyüzüne bakıyorsun. Binlerce, milyonlarca yıldız orada. Öylece duruyor. Duruyor mu. Bazıları çoktan ölmüş. Yine de biz henüz öldüklerini bilmiyoruz. Astronot olabilir miyim, diye geçiriyorsun içinden sık sık. (...) Uzay macerasının ikinci büyük felaketi haber bültenlerini kaplıyor. Son dakika. Son. O gün, eve dönmenin, dönebilmenin önemini anlıyorsun. (...) İnsan ne zaman evini tanırdı sahi. Evinde olduğu zaman mı. Evinden uzaklaştığı zaman mı.”²⁷²

Kitabın final öyküsü “Kendini Öldüren Hikâye” ise, tipografi tercihleriyle öne çıkar: Öyküde yalnızca 5 adet büyük harf ve 15 noktalama işareti (yalnızca virgül) kullanılmıştır; ayrıca metinde bold vurgulanmış sözcükler bulunmaktadır. İçerik deneyi işte bu bold vurgulanmış sözcükler bir araya getirildiğinde ifşa olur. Bu sözcükler sıraları takip edilerek dizildiğinde ortaya çıkan ifade şu şekildedir:

“aslında kader yok ve bütün sebepler önemli henüz bilmiyordum zaten önemi yoktu sadece tek başına devam etti unutmak aslında bir masal zaman mutluluktan düş gibi sanki bir şeyler yazdı kadın geldi tam bu esnada adam masadan ayrıldı zaman kavramı sekteye uğradı yazmak yaratmaktır dedi nokta bazen taşıyamaz biterken yarım kalmış gözlerle baktım hayata”²⁷³

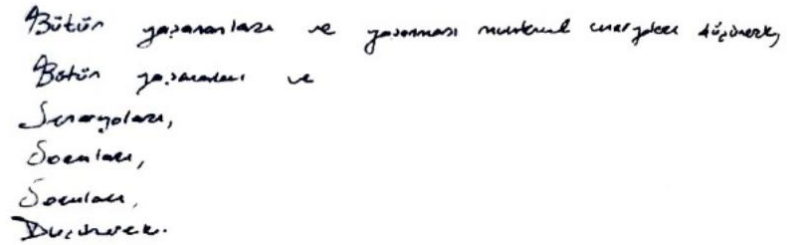
²⁷² İlker Aslan, “Artık Olamayacağım Şeyler” **İnsanlar ve İnsanlar**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Eylül 2022, ss. 74-82; s. 79.

²⁷³ İlker Aslan, “Kendini Öldüren Hikâye”, **a.e.**, ss. 90-97.

✓ İlker Aslan, “limit sonsuz”, *Kimsenin Bakmadığı Yer*²⁷⁴

Ornis Kitap’tan çıkan, Gökçe Özder’in derlediği *Kimsenin Bakmadığı Yer*, kitaba öyküsüyle katkı sunan yazarların el yazılarını içermekte; her öykünün ilk paragrafı, yazarın el yazısıyla verilmektedir. İlker Aslan’ın bu derlemede yer alan öyküsü “limit sonsuz”da görülür ki, Aslan yine bir denemeye girişmiştir. “limit sonsuz”, çoktan seçmeli bir sınav kâğıdı şeklinde tasarlanmıştır. Yazar, “Bu sınav akademik başarınızı ölçmez. Aslına bakarsanız hiçbir şeyi ölçmez. Hatta bu, belki de gerçek bir sınav bile değildir. Ama ya gerçek bir sınavsa...” der ve düşün seline dönüşecek sınavı başlatır.²⁷⁵ Bu kurgulanış biçimi, Aslı Tohumcu’nun, daha evvel üzerinde durduğumuz öyküsü “Kendin pişir kendin ye”de yakın bir formatta karşımıza çıkmıştı.

Öyküden birkaç kesit:



Bütün yazarlara ve yazarları mümkün enerjileriyle düşünecek,
Bütün yazarlara ve
Seriyoları,
Soeniler,
Soeniler,
Düşünecek.

Şekil 3.8. *Kimsenin Bakmadığı Yer*, s. 38.

²⁷⁴ *Kimsenin Bakmadığı Yer*, Der. Gökçe Özder, 1. Basım, İstanbul, Ornis Kitap, Mart 2025.

²⁷⁵ A.e., s. 42.

Aşağıdaki çoktan seçmeli sorulardan her birinin puan değeri pozitif rasyonel sayılar (Q+) kümesinde tanımlanan L'dir. Ve belki şu şekilde de gösterilebilir:

$$\lim_{x \rightarrow +\infty} f(x) = L$$

Soruları değerlendirirken lütfen aşağıdaki hususları göz önünde bulundurun:

a) Her bir sorunun birden fazla doğru cevabı olabileceği gibi hiçbir doğru cevabı da olmayabilir.

Şekil 3.9. Kimsenin Bakmadığı Yer, s. 41.

Sorular

1. Aşağıdaki cümlelerden anlamlı bir paragraf oluşturduğumuzda sıralama nasıl olur? (Bu sıralama, nihai bir sıralama mıdır yoksa insan sayısı kadar sıralama ve insan sayısı kadar uzay mı vardır?)

I. Sonra o mükemmel hâl, kendiliğinden bozulmaya başlar.

II. Yaşamak belki de budur.

III. Bunu çoğu zaman fark etmeyiz bile.

IV. Doğadaki her şey, hayal edebileceğimiz her şey, gün gelir en mükemmel hâlini alır.

V. Bozulur bozulur ve en sonunda yok olur gider.

A) II-III-V-I-IV

B) IV-I-II-III-V

C) I-V-III-IV-II

D) IV-I-V-III-II

E) I-IV-I-V-III

Şekil 3.10. Kimsenin Bakmadığı Yer, s. 43.

✓ İzzet Yasar, “Lusi de Fresko”, *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*

İzzet Yasar'ın 1981 Sabahattin Ali Öykü Ödülü'ne layık görülen öykü kitabı *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*'de yer alan “Lusi de Fresko” başlıklı öyküsü de farklı kurgulanan öykü örneklerinden biridir. Beş sayfalık bu kısa öyküde ara başlıklara rastlarız; okuru yönlendiren ve anlatılacak öykünün gidişatını özetleyen ifadelerle sahip bu başlıklar altında Lusi de Fresko'nun, Sait Faik'in Burgaz'daki evinden çıkıp da denize doğru yürüdüğü sırada hatırladığı geçmişi aktarılır, ki öykünün ilk alt başlığı

da, son alt başlığı da “Lusi de Fresko’nun geçmişi hatırlaması”dır. Aradaki başlıklar şu şekildedir: “Lusi de Fresko’nun genç kızlığa geçişi ve bu geçişin özgül şartları”, “Lusi de Fresko’nun ekolojik çaresizliği”. Her parçada bir Sait Faik göndermesi bulunurken, öykünün sonunda Lusi de Fresko’nun Burgaz’daki deftere yazdığı not verilir; bu nota bir dipnot düşülür ve şöyle söyler İzzet Yasar:

“Aynı defterde, bir yazarımızın, ‘Ey Sait Faik, sen bu bozuk düzeni anlatmakla yetindin, ama onun nasıl değiştirileceğini eserlerinde göstermedin’ gibisinden bir yazısı da vardı; ben tanımadığım Lusi de Fresko’nun yazısını daha ilginç buldum ve onun bir öyküsünü ürettim – İ.Y.”²⁷⁶

Görüleceği üzere öykünün tek deneysel niteliği kurgulanış biçimi değildir; İzzet Yasar, bu öyküyü yazmasının sebebini de öykünün içinde vermiş, bunu metnin içine yerleştirmek yerine dipnot kullanarak gerçekleştirmiştir. Bu, kurmacanın delindiği anlardandır.

✓ **M. Fatih Kutlubay, “Ninova’da Zaman Taşı”, *Misak’ın Aynaları***

M. Fatih Kutlubay’ın *Misak’ın Aynaları* adlı öykü kitabında bulunan “Ninova’da Zaman Taşı” başlıklı öyküsü, farklı düzlemlerde deneysel nitelikler taşır; temelde iki anlatı düzlemi arasında gidip gelen katmanlı, mitolojik ve epik öğelerle örülü bir anlatıdır. Bir yanda Harran Ovası’nda karşı karşıya gelen iki Kürt aşireti ve onların liderleri Zilan Bey ile Dilaver Ağa’nın kavgası; diğer yanda geçmişin kadim uygarlığı Ninova’da geçen fantastik bir zaman yolculuğu anlatısı var olur. Aşiretler savaşa girmek üzereyken birden ortaya çıkan bir dengbeş savaşı durdurur; her iki tarafça misafir edilir ve şevberk gecelerinde hikâyesini anlatmaya başlar: Bu düzlemde Ninova’nın güzelliği, Kral’ın eşi için yaptırdığı efsanevi bahçeler ve bu bahçeyi korumak için verilen mücadele anlatılır. Hikâyenin merkezinde kralın başsozanı Nabu vardır; Nabu, rüyasında bir savaşın felaketle sonuçlanacağını görür ve zamanı geri alarak şehri kurtarmak ister. Bu eylemi, tanrılar tarafından armağan edildiğine inanıldığı için kutsal kabul edilen zaman taşını kullanarak gerçekleştirir. Ancak taşı

²⁷⁶ İzzet Yasar, a.g.e., s. 32.

yanlış şekilde kullandığından, zamanda kontrolsüz bir sıçrama yapar; sonunda kendini geçmişte ama yanlış bir zaman diliminde bulur. Yeni başkâhin ona artık zamanlar arasında tutsak kaldığını ve işlediği hatanın kefareti binlerce hayat kurtararak ödeyebileceğini söyler. Bu düzlemdeki hikâye sonlanınca, öyküde kamera tekrar Harran’a döner. Zilan Bey ile Dilaver Ağa arasında barış sağlanır fakat dengbej gizemli şekilde ortadan kaybolur.

Kutlubay, çerçeve hikâye tekniği kullandığı öyküsünde klasik/doğrusal aktarım yerine, iç içe geçen zamansal ve mekânsal sıçramaları tercih etmiştir. Öykünün Vahiy Kitabı’ndan alınmış bir epigrafla başlaması, anlatıya bir tür “kehanet tonu” verir; dolayısıyla epigrafın bu öykü özelinde alışılmış dışı bir işlevi olduğu söylenebilir. Zaman taşı bir metafor olarak hem öyküyü sürükler hem de deneysel bir öge hâline gelir; çünkü zamanlar arası geçişler, geleneksel tarzda öykülerin olay-zaman-mekân üçlüsünü parçalayarak deneysel bir akış sağlar. Bununla birlikte, dengbej karakteri, hem anlatıcı konumundadır hem de anlatının bir parçası niteliğindedir. Öykü, bu anlamda, hikâyeciliği, sözlü kültürü ve anlatının kutsallığını sorgulayan bir yapıya da sahiptir. Kutlubay’ın öyküsü, yakın dönemde yazılan ve yaşayan Türk öyküsündeki içerik deneylerine verilebilecek iyi örneklerdendir.

✓ **M. Sadık Arslankara, *Cicoz***

M. Sadık Arslankara’nın öykü kitabı *Cicoz*, hem bir öyküler toplamıdır hem de öykülerin birlikte okunmaya açık yapısı sebebiyle kısa bir romanı andırır. Anlatıcının çocukluk anıları odağında birbiriyle ilişkili olan bu öyküler, içeriksel anlamda bir bütün oluşturur. Bu durum, kitabın tanıtım bültenine de yansımıştır:

“*Cicoz*, birbirinden güzel çocukluk anılarıyla, tadı damağınızda kalacak bir Türkçeyle yazılmış bir öykü kitabı. Öykülerin anlatıcısı, bir taşra tiyatrocusunun küçük oğlu. Büyüme sancısına, tiyatro sevgisine adanmış, birbirine bağlanan bu on iki öyküyü bir roman gibi de okuyabilirsiniz.”²⁷⁷

²⁷⁷ Çevrimiçi Kaynak: https://www.canyayinlari.com/cicoz-9789750709968?srsId=AfmBOoryWKRwVaTIRz_xyoVxiO4nXdn4TyYx0UGeuZ7WHdNKBQIXVEXN Son erişim tarihi: 01.05.2025.

✓ **Memduh Şevket Esendal, “Otlakçı”, *Otlakçı***

Memduh Şevket Esendal’ın Türk öyküsünün klasiklerinden biri hâline gelmiş “Otlakçı”sı, aktarılan diyaloglardan oluşur; yazar, diyaloglar arasına yalnızca duygu durumlarını eklemiştir. Anlatıcı, kahvede yaşanan bir karşılıklı konuşmayı monologvari bir söylemle okura aktarır. Bu görüntüsüyle, geleneksel anlatı unsurlarının birçoğunun eksiltildiği bir kurguya sahiptir “Otlakçı”; belirsiz bir zamanda geçer, mekân olarak yalnızca kahvehaneden haberdarızdır ama detay bilmeyiz. Öykü kişilerinin yalnızca isimlerine ve aktarılan diyaloglardaki tartışma konusu etrafındaki görüşlerine vâkıf oluruz. Öyküden bir kesit alalım:

“Kayıtsızca,

– Senin tütünün de içimli bir şey değil ya! dedi, bunu nasıl içiyorsun? Kaçak içsen ondan daha iyi!

Kızdım.

– A birader, dedim, iyiye kötüye baktığımız yok, sen benden çok içiyorsun. Fena ise niçin içiyorsun?

– Ne yapayım, dedi, daha iyisi olsa onu içerim...

– Neden yok, dedim, tütüncü dükkânları dolu!

Yüzüme dik dik baktı:

– Ben, dedi, bu zıkkıma para vermem. Mundar şey... Mekruh. Kalkıp üste de para vereceğim! İşim yoktu da...”²⁷⁸

✓ **Merve Yakut, “La Femme De Chambre”, *Caravaggio Kırmızısı***

Caravaggio Kırmızısı’nın açılış öyküsü olan “La Femme De Chambre”, daha evvel örneklerini tespit etmiş olduğumuz içerik deneylerinden biriyle kurulmuştur; deney, yazarın zaman tasarrufundadır. Öykünün alt başlıkları şu şekildedir: “Birinci Beş Dakika”, “Birinci Beş Dakikanın Son Dört Dakikası”, “İkinci Beş Dakika”, “Üçüncü Beş Dakika”, “Dördüncü Beş Dakika” ve “Son Beş Dakika”. Bu başlıklar altında öykü kişinin Paris’e gelişi, eski sevgilisi Cenk’in peşinden sürüklenişi ve

²⁷⁸ Memduh Şevket Esendal, **Otlakçı**, 4. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Aralık 1985, s. 65.

yaptığı mesleğin detayları anlatılır. Sonunda, toplamda “yirmi beş dakika” olduğunda, “odacı” anlatıcı, ilk odanın temizliğini bitirmiş olur.

✓ **Murat Gülsoy, “Yazarın Belleği”, *Bu Kitabı Çalın***

Murat Gülsoy’un 2000 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan ikinci öykü kitabı *Bu Kitabı Çalın*’da yer alan öyküler, Gülsoy’un farklı bir öykücülük çizgisi izleyeceğini, izlemeye devam edeceğini müjdelir. Kitabın “Yazarın Belleği” başlıklı öyküsü, içerik deneylerine verilebilecek en uygun örneklerdendir.

Chuck Palahniuk’un 2004’te yayımlanan ve çeşitli makaleler ile röportajların bir araya getirilmesiyle oluşturulan kurgu dışı kitabı *Stranger than Fiction*’ın – yalnızca– adının verildiği 2006 yapımı film ile Gülsoy’un öyküsü birbirini hatırlatır. Filmde, bir yazar tarafından *yazıldığını* fark eden film karakterinin hikâyesini izleriz; Gülsoy’un öyküsünde de *yazıldığının* bilincinde olan bir öykü kişisiyle karşılaşırız. Bu kişi, yazarın bıraktığı boşlukların, üç yıldızla birbirinden ayırdığı parçaların, dolayısıyla yazarın sessizlik anlarının, düşünme paylarının farkındadır. Öyle ki, öykünün finaline yaklaştıkça, kendi yarattığı karakterin hızına, dolayısıyla kurguya yetişemediğini hissedersiniz yazarın:

“Siz durmadınız belki, ama sevgili yazarım gerçekten de bir dakika boyunca yazmadı. Sanırım o da yazının ne tür bir büyü olduğunu kavramaya başladı. (...) (çok duygulandım, gerçekten, hem de böylesine önemli kahramanlarla aynı cümlelerin içinde bulunmaktan. Gerçi benim bir adım bile yok. Sanırım bu çağın kahramanının adı olamayacağını düşünüyor sevgili yazarım, neyse...), bendeki anlayışı o kahramanlarla kıyasladı. Benden hoşlandığını, hatta benim yerimde olmayı arzuladığını belli eden düşüncelere yuvarlandı. Ben de, ne güzel bir büyü şu yazı denilen şey, deyip durdum sabaha kadar.”²⁷⁹

✓ **Murat Gülsoy, “Karanlıkta”, *Tanrı Beni Görüyor mu?***

Murat Gülsoy’un *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı öykü kitabı, adını yazarın *Ben Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım* kitabının son öyküsünden alır. Ayrıca bu iki kitapta “Ekici” ve “Hayatım Yalan” öyküleri ortak şekilde yer alır.

²⁷⁹ Murat Gülsoy, *Bu Kitabı Çalın*, İstanbul, Can Yayınları, 2000, s. 113.

Tanrı Beni Görüyor mu?'nin üçüncü öyküsü “Karanlıkta”, yalnızca diyaloga dayalı anlatımıyla dikkat çeker; bu görümüyle geleneksel öykü yazımı anlayışından uzağa düşer. Gülsoy, bu tekniği tüm öyküyü kuşatacak şekilde kullanma sebebini kendi cümleleriyle açıklar:

“Aslında kurguyla içerik birbirinden kolayca ayrılmazlar. Karanlıkta öyküsü, bir elektrik arızası nedeniyle asansörde kalan bir kadın ve adamın hikâyesini anlatıyor. Okurun da ortamı en iyi şekilde hissedebilmesi için salt diyaloglarla yazdım. Konuşanlardan biri pek ala biz olabiliriz, karanlıktayız ve az önce yüzüne bile bakmadığımız biriyle konuşmaya başlıyoruz. Kalabalık metropol hayatının getirdiği bir durumdur tanımadığımız insanlarla yan yana durmak. Çoğu zaman hiç bir iletişi[m] kurulmadan geçer gideriz. Bu öyküde böyle iki yabancının beklenmedik bir şekilde yaklaşması konu ediliyor. Bazı sınırların aşılması demek yakınlaşmak. Metropol yaşamı sürekli sınır aşımı olasılığının yarattığı gerginlikten besleniyor. İletişimin, kendini ifade etmenin sınırsızlığı ile dilsizlik arasında sıkışıp kalmamızın nedeni bu yeni hayatın henüz çözemediğimiz mekanizmasında gizli.”²⁸⁰

✓ **Murat Yalçın, “İma Kılavuzu” ve “Hat: taaa...”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Murat Yalçın'ın “İma Kılavuzu” başlıklı öyküsü anlatım yöntemindeki farklılığıyla dikkat çeker. Öykü, yalnızca diyaloglardan oluşmaktadır fakat bu diyalogları birbirinden ayıracak herhangi bir işaret ya da noktalama kullanılmamıştır; bu yönüyle okuru zorlayan, takip edilmesi bir nebze zorlaştırılmış bir akışa sahiptir. Öyküdeki “Konuştuğumuz da bir şeye benzemiyor”²⁸¹ ifadesi özellikle dikkate değerdir; sanki öykünün yazılış tekniğini işaret eder.

“İma Kılavuzu”nın hemen ardında yer alan “Hat: taaa...” ise iç içe geçen parçalardan oluşur; parçaların kimisinin başında tarih yer almaktadır. Bir anı defterini andıran ve farklı yazarlara göndermelerin de yer aldığı bu öyküde, tarihlendirmede bir sıra izlenmediği görülür; örneğin 2001'den sonra 2000'e, 2000'den sonra 1990'a geçilir, iç içelik durumunu yaratan da bu yazınsal tutumdur.

²⁸⁰ Çevrimiçi Kaynak: <https://muratgulsoy.wordpress.com/2010/12/10/hikayenin-sinirlarini-ihlal-etmek/> Son erişim tarihi: 10.05.2025.

²⁸¹ Murat Yalçın, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2010, s. 108.

✓ **Metin Eloğlu, *İstanbul***

Türk öyküsünde sen-öyküsel dil kullanımı bugünden bakıldığında sıradanlaşmış bir anlatım tercihidir; fakat öykümüzde sen-dilinin kullanıldığı –tespit edilmiş– ilk örnek olan *İstanbul*’yu, bir üslup denemesinin ilk adımı olarak anmak yerinde olacaktır. *İstanbul*’nun arka kapak metninde de bu niteliğine değinilir:

“Metin Eloğlu, ilk kez kitaplaşan, kimi ‘karışık teknik’le, kimi de Türk öykücülüğünde belki ilk kez ‘sen-öyküsel’ anlatımla yazılmış, kimileri de gerçeküstü yönelimler taşıyan bu öykülerde, şiirinden bildiğimiz atak, haylaz ve yaratıcı Türkçesiyle İstanbul’u, denizi, Anadolu’yu adamları ve kadınları ve aşk acılarını anlatıyor...”²⁸²

Kitapta ayrıca, “Figaro’nun Düşünü” başlıklı öyküde söylenen türkünün notlara dökülmüş hâli görselleştirilmiştir; bu parçayı tipografik deney olarak yorumlayabiliriz:

Kaynata sırtüstü uzanmış, çipil gözlerini tavana dikmiş,
Hüseyini makamından şu türküyü söylüyor:



Şekil 3.11. *İstanbul*, s. 47.

✓ **Nezihe Meriç, *Topal Koşma***

Nezihe Meriç’in 1956 yılında yayımlanan ikinc, öykü kitabı *Topal Koşma*, “Susuz” başlıklı ve 11’e dek numaralandırılmış öykülerden oluşur. Öyküler arasındaki bağlantılar, dil ve anlatımın yanında başlık birliği de göz önüne alındığında, içerikte bütüncül bir deney olarak yorumlanabilir.

²⁸² Metin Eloğlu, *İstanbul*, 3. Baskı, Ed. Selahattin Özpallabıyıklar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021.

✓ **Oğuz Atay, “Unutulan”, *Korkuyu Beklerken***

Oğuz Atay’ın tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*’de yer alan “Unutulan”, yayımlandığı dönemdeki ana akım öykücülüğün dışında kalması ve içerikte denediği gerçeklik yıkımıyla deneysel bir metindir. Tavan arasına eski kitaplarını aramak için çıkan ve kitapları bir türlü bulamayan kadın öykü kişinin hayal ile gerçek arasında sıkışıp kalmış ruh durumu, okur cephesinde kurmaca ile gerçeklik arasında sıkışmışlık olarak karşılık bulur. Öykü kişisi bulunduğu tavan arasında eski eşyalarını, giysilerini, fotoğraflarını buldukça geçmişe gider ve andan soyutlanır; eline geçen her nesne başka bir ânın simgesi hâline gelir ve kadının mevcut ruh hâlini şekillendiren tüm yaşanmışlıklar çözülür. Tekrar şimdiye döndüğünde ise, çarpıcı bir şekilde, eski sevgilisinin ölü bedeni olduğu anlaşılan bir karaltı görür. Elbette bu beden de, diğer tüm nesneler gibi bir imgedir. Bu imge üzerinden, tavan arası metaforunun niçin kullanıldığı da açıklığa kavuşur; kadın ve eski sevgilisi arasında yaşananlar, sevgilisinin tavan arasına çıkması ve uzun süre dönmemesi, bu eski sevgilinin tavan arasında “unutulmasına”, orada sıkışıp kalmasına sebep olmuş ve kadının zihninde bir anı olarak yaşamaya devam etmesini sağlamıştır. Tavan arası, zihnin en karanlık odacığına dönüşür. Oğuz Atay’ın deneyindeki başarısı ise, bir ölü bedeni kanlı canlı yansıtma ustalığında saklıdır. Atay, döneminin öykücülük geleneğinde bir kırılma yaratmış, hikâye anlatmada farklı ve yeni yolları işaret etmiştir.

✓ **Orhan Duru’nun bilimkurgu denemeleri**

Orhan Duru’nun öykülerinde, yazıldığı dönemler esas alındığında, Türk öyküsünde “ilk” niteliği taşıyan, kimi zaman basit girişimler kimi zaman ise incelikli deneyler görünümünde bilimkurgusal özellikler bulunur. Özellikle içeriksel düzlemde, Duru’nun konu ettiği meselelere bakıldığında bu deneylere rastlanır. Birçok araştırmacının ortak görüşüne göre, bilimkurgu sözcüğünü Türkçeye kazandıran isim de Orhan Duru’dur. Duru’nun kendisi de belirtir bunu: “Belki çok kişi tarafından bilinmiyor, ama ‘bilim-kurgu’ adının babası benim.”²⁸³ *Türk Dili* dergisinin 1 Ocak

²⁸³ Pınar Çelikel, “Öykü Bir Tutkudur”, *Yeni Yüzyıl*, 13.12.1996, s. 18.

1973 tarihli 256. sayısında yer alan “bilim-kurgu dosyası”nda önerilen karşılık rağbet görmüş ve kullanıma girmiştir. Duru, bilimkurgu deneylerini çeşitlendirmeye ve hem sözcüğün hem türün Türk öyküsündeki yerini sağlamlaştırmaya çalışır.

Duru’nun bilimkurgusal nitelikler taşıyan öykülerinin bazıları yalnızca bilimkurgu unsurları içermekte, bazıları ise kurgulanış biçimiyle tamamen bilimkurgu eserlerini andırmaktadır. Bu odakta tespit ettiğimiz öyküleri şu şekilde sıralayabiliriz: “Bat”, “Bunu Benden İşit”, “Gerçeküstü Bir Film İçin Sinopsis”, “Kamuoyu Oluşturma”, “Harita”, “Öğrenciler”, “İkonolast”, “Gün Dönencesi”, “Videomachies”, “Turist”, “Gözlemevi”, “Gözyaşı Taşı”, “Adolf”, “Domuz”, “Bahçeyi Suladım”, “Medya Canavarları”, “Mc. Donald’s”, “Maykıl”, “Zapping”, “Karıncalar”, “Beklenmedik”, “Aaa Oonng”, “Binyılbaşı”.

Duru’nun bilimkurgu deneylerine ve doğrudan konuya girdiği öykü açılışlarına bir örnek olarak “Videomachies” öyküsünün ilk paragrafını alıntılatabiliriz. Bu öyküyü seçme nedenimiz, hem öykünün hem de yayımladığı kitap olan *Bir Büyülü Ortamda*’nın adlarıyla dahi bilimkurgusal atmosferi işaret etmeleri ve “Videomachies”in Duru’nun kendine özgü anlatım dilini en iyi yansıtan örneklerden olmasıdır; ifadelerin devrik yapısı hemen göze çarpar:

“Labirentin ortasında video-canavar oturuyordu soğukkanlı, kendine güvenli ve besleniyordu küçük çocukların beyinleriyle, soğancık ve omurilikleriyle. Böylece emiliyordu iliğini ve kemiğini, sıkıyordu toplumun ümüğünü. Görülmemiş bir video-canavardı bu, aynı zamanda Secam, PAL ve NTSC, ayrıca Beta, VHS, VHS-C ve 2000. Olağanüstü ya da olağan bir olguydu ilerde bekli de bilimsel betiklere geçecek ya da büsbütün tarih sahnesinden silinecek... Labirent ise korkunç, ürkünç ve heybetli bir yapıydı uzaktan belli belirsiz. Bir tünelden giriliyordu buraya. Çıkışına gelince, yoktu çıkışı.”²⁸⁴

✓ Sedat Demir, *Küçük Paris Fena Öksürüyor*

Sedat Demir’in *Küçük Paris Fena Öksürüyor*’unun parçalı yapısı, olay örgüsünde belirsizliğe varan akış tercihi, birbirine bağlanan ve bir sarmal oluşturan öyküleri onu klasik bir öykü kitabından fazlası yapar. Demir’in kitabı, temelde üç

²⁸⁴ Orhan Duru, *Sarmal – Toplu Öyküler*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 1996, s. 467.

kadının hikâyesine odaklansa da, Samatya sokakları ve Samatya’da bir meyhane olan Küçük Paris, âdeta öykülerin bir karakteri hâline gelir; canlı bir varlık niteliği kazanır, hatta “öksürür” bile. *Küçük Paris Fena Öksürüyor*’u oluşturan öykülerin iç içe geçmiş yapısı, eleştirmenlerin ve okurların da dikkatini çekmiş, kitap kimi zaman türlerarası alana yerleştirilmiş ve bir roman taslağı olarak da değerlendirilmiştir. Bu durum, aynı zamanda bu bütünlüklü yapıyı bir içerik deneyi olarak yorumlamamızın sebebidir.

“Öyle ki öyküler arasında, isimlendirmeler yardımıyla bir sınır dahi çizilmemiş. Hatta öyküler arasında farklı tanışıklıklar vesilesiyle transfer olan yan karakterlerin de etkisiyle bunu tek parçadan oluşan bir metin olarak algılamak mümkün.”²⁸⁵

✓ Sema Kaygusuz’un kitap isimleri

Türk öyküsünün önemli isimlerinden Sema Kaygusuz’un, kitap isimlerindeki metinlerarası bağları da bir tür içerik deneyi olarak yorumlamak mümkündür. Öyle ki Kaygusuz’un ikinci öykü kitabı *Sandık Lekesi*’nin ilk öyküsü “Ortadan Yarısından”, adını yazarın ilk kitabı *Ortadan Yarısından*’dan alır; *Doyma Noktası* adlı kitabının ilk öyküsünün başlığı ise “Sandık Lekesi”dir.

✓ Süreyya Evren, “Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi”, *Sıcak Nal* I²⁸⁶

Süreyya Evren’in, *Sıcak Nal*’ın 1. sayısında yayımlanan metni “Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi”, kurgulanış biçimi, anlatıcı ve zaman tasarrufuyla, alışlagelen öykü çizgisinden ayrılan bir metindir. Evren, öyküsünü 1 numaralı başlıkla açar: “ISIRILDIKTAN SONRA YARASINA BAKARKEN SİNCABIN”. 6 numaraya gelindiğinde yeni bir bölüm başlar: “TAM ISIRIRKEN VE BOYNUNDAN TUTUP SAVURURKEN”. Burada 6’dan sonra 7 değil, yeniden 5 numaraya dönülür ve geri sayım başlar. Tekrar 1’e gelindiğinde yeni bölüm başlar: “ISIRDIKTAN SONRA KAPLUMBAĞANIN YÜZÜNDE BELİREN

²⁸⁵ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.k24kitap.org/kitaplar/kucuk-paris-fena-oksuruyor-116> Son erişim tarihi: 02.03.2025.

²⁸⁶ Süreyya Evren, “Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi”, *Sıcak Nal*, S: 1, Mart-Nisan 2010, ss. 36-40.

TUHAF İFADE”. Bu defa 0’a ve oradan da negatif evrendeki sayılara düşen bir sayım söz konusudur; sonra yeniden pozitif sayılara çıkılır ve öykü benzer bir düzende akmaya devam eder. Bahsi geçen bölümlerde olayı aktarılırken ben-anlatıcı ile o-anlatıcının iç içe geçtiği de görülür.

Son Not

Türk öyküsünde içeriksel düzlemde daha pek çok “ilk”in ya da “deney”in, özellikle metinlerarası bağların ve birbirini bütünleyen, birbirine göndermelerde bulunan metinlerin izi sürülebilir. Biz, bu seçilmiş örneklerle, tezimizin “İçerik Deneyleri” alt başlığını zenginleştirmeye ve tespit ettiğimiz deneysel örneklerde yer alan nitelikleri ortaya koymaya çalıştık. Bu bölümü sonlandırmadan evvel, tek tek ele almadığımız fakat isimlerini de anmadan geçmek istemediğimiz bazı örneklerden bahsedeceğiz.

Öyküler arasındaki tematik bağ, parçaların birbiriyle hem içeriksel hem biçimsel düzlemdeki uyumu ve yazarın bütünü oluşturan her öyküde tercih ettiği anlatım dili esas alındığında; Ferit Edgü’nün *Doğu Öyküleri*, Feyyaz Kayacan’ın *Sığınak Hikâyeleri* ve “Cehennem’de Bir Yusuf” dizisi, Hulki Aktunç’un *Kurtarılmış Haziran*’ı, Nahid Sırrı Örik’in *San’atkârlar*’ı, Niyazi Zorlu’nun *Şehiriçi Öyküleri*, Selçuk Baran’ın *Tortu*’su ve Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sı iyi birer denemedir; ve hatta, *Âlemdağ’da Var Bir Yılan*’da öykülerin arasında gezinen Panco’nun işlevsel kullanımı, Sait Faik’in “Semaver”inde semaverin, Yusuf Atılgan’ın “Saatlerin Tıkırtısı”nda saatlerin âdeta birer öykü kişisine dönüşmesi, yine bu kategoride değerlendirilebilecek deneysel unsurlardır.

3.2.4. Farklı Noktalama Tercihleri

✓ Abdullah Harmancı, “umur bey günleri”, “umur bey ukdeler”, “umur bey caddelerde” ve “edebiyat tarihçisine notlar”, *Muhteris*

Abdullah Harmancı'nın İz Yayıncılık'tan çıkan öykü kitabı *Muhteris*, 3 bölüme ayrılmıştır; kitabın ilk bölümü “umur bey öyküleri” başlığını taşır ve bu bölümde yer alan öykülerden “umur bey günleri”, “umur bey ukdeler” ve “umur bey caddelerde”, yazarın alışılmış dışı noktalama tercihleriyle hemen göze çarpar. Okur, “umur bey günleri”nin henüz ilk sayfasında farklı bir anlatım diliyle baş başa kalır; “umur bey günleri”nde apostrof ve çift tırnak dışında hiçbir noktalama işareti kullanılmamıştır. Ayrıca, öykü küçük harflerle kaleme alınmış, yalnızca KARASU sözcüğü her defasında tamamen büyük harfli yazılmıştır. Öykünün final paragrafının son iki sözcüğünü oluşturan “düşmek” eylemi ise, bahsi geçen iki sözcüğün sayfada düşüyormuş gibi gösterilmesiyle kuvvetlendirilmiştir.

Öykünün finalinden kesit:

“tepesinde koskocaman KARASU yazan otobüs geldi müdür vekiliyle osman arkaya geçtiler bu değişik bir gün yola koyulduk ali tuncer yine kahvedeler mi susuldu susuldu osman müdür vekilinin dizine vurup müdürüm ceymis bondum dedi güldük gima'yı geçince “yolağzında” dedim “iyi tatiller” diledim dilediler yavaşça açılan kapıdan usulca iniyordum ki acayip bir gürültü oldu sonu gelmez bir karanlığa sonu bulunmaz bir karanlığa sonuna ulaşılmaz bir karanlığa saplandık

düşüyor

düşüyorduk”²⁸⁷

Kitabın üçüncü öyküsü “umur bey ukdeler” ise her sözcüğü/sözcük grubunu bir sonraki sözcüğe/sözcük grubuna “+” sembolüyle bağlayarak yazılmıştır. Bu kullanım, daha evvel rastlamadığımız bir yazınsal tercihtir. Öyküde tamamen bitişik yazılmış sözcük grupları da bulunmaktadır:

²⁸⁷ Abdullah Harmancı, *Muhteris*, 3. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2022, s. 19-20.

“hademeler ne buluyorsunuz bu adamda + hatice sizde bulunmayı + güldüydüm + ne istiyorum biliyor musun + burda olmayı + biliyor musun ne istiyorum + bir filme başlamayı + çerkezburunluvarımağrurcasusup + stanley? imkansız! + birikiüç demeyi”²⁸⁸

Takip eden “umur bey caddelerde” öyküsünde ise bu defa tüm öykünün virgül kullanılarak yazıldığını görürüz. Üç nokta kullanılan ender kısımlarda dahi, üç noktanın ardına virgül eklenmiştir. Virgüllerle akan ve bu görünümüyle upuzun tek bir cümleyi andıran metin, bir ünlemle son bulur. Öyküden bir kesit:

“ürperti mi, ne ürpertisi, mezarlık, yüzerlik, sezarlık, yüzerlik toplamaya giderdik, amcamın kızları, batırık günleri, bizse turnuvalar milli maçlar, rumenige vuruyor ve!, aydınlık evler, tatil sonları, acılı dönüşler, babam öğretmen olmasaydı, bu şehirden dönmeseydik,”²⁸⁹

Aynı kitabın son bölümünde yer alan “edebiyat tarihçesine notlar” öyküsünün bir kısmında Harmancı, sözcükler/sözcük grupları arasında yalnızca yıldız imi kullanmayı tercih etmiştir:

“uyandığımda evde kimse yoktu * kardeşim bile * kahvaltı yaptım * samsun’umu tellendirdim * karşımda kamera olduğunu hayal ettim * güzel bir bayan da bana sorular yöneltiyor * (...)”²⁹⁰

✓ Ali Teoman, “Kuşlar”, “Taş Devri” ve “Görünüm”, *Taş Devri*

Ali Teoman’ın “Kuşlar” öyküsünde, anons geçilen haber metni, üç nokta kullanımıyla eksiltilerek duyurulmuştur:

“... haber merkezlerinin bildir... göre savaş uçaklarının saldırı... dün de devam ... hava ... üçüncü gününe girerken ...ler şimdiye kadar 307 kişinin ... sonucu hayatını kaybettiğini ... karanlık bastıktan sonra ... (...)”²⁹¹

²⁸⁸ A.e., s. 29.

²⁸⁹ A.e., s. 35.

²⁹⁰ A.e., s. 87.

²⁹¹ Ali Teoman, *Taş Devri*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 81-82.

“Taş Devri” öyküsünde asker komutları (“Sağ-baş-sabit-tek-kol-aralıklı-hizaya-geee-el!”²⁹²), “Görünüm”de ise bahsi geçen oyun adında yer alan sözcükler (“yoldan-gelip-geçen-her-yüze-bir-ad-ve-bir-kişilik-yakıştırma”²⁹³) tirelerle birleştirilerek verilmiştir.

✓ **Aslı Tohumcu, “Cennet annelerin ayakları altında”, *Abis***

Aslı Tohumcu’nun Abis adlı öykü kitabında bulunan “Cennet annelerin ayakları altında” başlıklı öyküsünün büyük bir kısmı noktalama işareti kullanılmadan kaleme alınmıştır:

“ne demezsin içimden altmışa kadar sayıcam uyumazsan ne oliyim bir ki üç dört beş altı yedi sekiz dokuz on onbir oniki onüç ondört onbeş onaltı onyediy onsekiz ondokuz yirmi yirmibir yirmiiki yirmiüç yirmidört yirmibeş yirmialtı yirmiyedi yirmisekiz yirmidokuz otuz otuzbir he he otuzbir anne otuzbir uyudu lan valla uyudu polis gelirse moruk konuşur mu dilsiz olsa dile gelir valla döker bütün kirli çamaşırları ortaya”²⁹⁴

✓ **Ayfer Tunç, “Fehime”, *Taş-Kâğıt-Makas***

Türk edebiyatının öne çıkan çağdaş yazarlarından Ayfer Tunç, 4 öyküden oluşan kitabı *Taş-Kâğıt-Makas*’ın üçüncü öyküsü olan “Fehime”yi noktalama işareti kullanmadan kaleme almıştır. Öykünün başından sonuna dek kesme işaretleri de dâhil olmak üzere hiçbir noktalama işareti yoktur, tüm metin küçük harfli basılmıştır ve konuşma diliyle yazılmıştır:

“biz geminin oraya gittik kocaman bir gemiydi beyazdı tahir bu gemi nereye gidiyo dedi amerikaya dedim sen nerden biliyon ki dedi televizyonda gördüm dedim bu büyük gemiler hep amerikaya gidiyo sonra turislerin arasına karıştık”²⁹⁵

²⁹² A.e., s. 98.

²⁹³ A.e., s. 109.

²⁹⁴ Aslı Tohumcu, “Cennet annelerin ayakları altında” *Abis*, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, ss. 65-70; s. 69.

²⁹⁵ Ayfer Tunç, “Fehime”, *Taş-Kâğıt-Makas*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2003, ss. 55-61; s. 56.

✓ **Bilge Karasu, “Dönenen I”, “Nereden de Andım Şimdi...” ve “Acı Kök Yağmurun Tadında”, *Troya’da Ölüm Vardı***

Karasu’nun 13 öyküsünü topladığı ilk eseri *Troya’da Ölüm Vardı*’nın 11. öyküsü “Nereden de Andım Şimdi...”, konuşma diline yaslanan ve birbirine virgüllerle bağlanmış sıralı ifadelerden oluşmaktadır; metinde virgül dışında kullanılan noktalama işareti soru işaretidir. Öyküden bir kesit alıntılalım:

“Tanrıya giden tek yol aşktan geçer anne dedi, ikimiz de bunu aradık ömrümüz boyunca, sen bulamadın ama ben buldum, tek bir insanın aşkını yemeği içmeği giymeği uyumağı Tanrıya içyükümü minnet borcu diye sunmağı sen aradın sonunda ben buldum dedi, sevilmeği öğrenmeyen insan bunu böyle söyler mi,
ama sevilmeği artık biliyorsa bile anlamaz gene istemez gene”²⁹⁶

“Dönenen I” ise, alışılmış dışı paragraf düzeniyle, noktalama tasarrufuyla ve kafa karıştıran anlatıcı tercihiyle dikkat çeken metinlerdendir. Öykünün ana metninde akış normal seyirde devam ederken, araya giren, küçük harfli ve noktalamasız metinlerle başka bir düzleme geçilir:

sözlerimin önünden. Sustum o zaman.
üçümüz de içiyoruz boş lâkırdılara gülmekten kaçınmak için
olsa gerek
Güldü karşımda, ağzının yalnız bir köşesiyle. Konuşmamak en iyisi.
yalnızlığı oyalamak yakışık almaz ama yarını düşünmeli yüz
adım ötede bir yerde ayrılacağız yarın yarın da değil bugün on-
sekiz saat sonra yatıp uyumak bu onsekiz saati böler de uzatır
da
İrkildik.
işte bundan fazlasını hiçbir zaman göremeyeceğim üçü de zen-
ci kırması böyle bebopu anlarım bir gövde bundan fazlasını
yapamaz uçuyor bunlar kadın bodur erkekler sırm gibi kon-
madan uçuyorlar uçtular

Şekil 3.12. *Troya’da Ölüm Vardı*, s. 43.

²⁹⁶ Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 10. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2022, s. 82.

“Acı Kök Yağmurun Tadında” öyküsünde, Bilge Karasu, parantezleri oldukça işlevsel kullanmıştır. Anlatıcı, olayları aktarırken aslında kendi sözünü genişletmek, detaylandırmak ve zihninden geçenleri ya da görünen ile hissettiklerinin farkını parantez içinde okura sezdirir. Bir örnek:

“Yorgundu uyandırmak istemedim. Annesi çok istedi ama bırakmadım (annesini üzme de istemedim sezdim uykusunun üzerine titrediğini ama ben de uyandıramazdım ben hiç uyandıramazdım). Onu bir daha gördükten sonra konuşmayı başka bir güne bırakabilirdim.”²⁹⁷

Bir örnek daha verelim:

“Neden yaptın bunu hakkın yoktu dedi. Bakıyordum yüzüne. (susturduğum bütün sözlerimin yüküyle dolu bakıyordum yüzüne, seviniyordum.) Gözlerini gözlerime dikmek için çaba gösterdiği belliydi.”²⁹⁸

✓ **Bilge Karasu, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”, *Kısmet Büfesi***

Karasu’nun parantez kullandığı öykülerinden bir diğeri, “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”dir; fakat bu öyküde parantezlerin yanında eğik çizgiler ve tireler de anlatıma katkı sağlayacak şekilde metne dâhil edilmiştir. Ferdane Hanım ile Şefika’nın pastane sahnesi, bu uygulamanın yapıldığı bölümlerdendir:

“Hikmet Hanımcığım, bu söylediklerimizden, konuştuklarımızdan apayrı ya, bana verdiğiniz kitapta dikkatimi çeken –bakın, hemen başladım okumağa, pek de ilgimi çekti, ne yalan söyleyeyim– merak ettiğim bir şey var; ilk ustalar diyerek giriyor konuya, tutup mağara resimlerini anlatıyor. Resimler önemli olabilir tarih bakımından, bakın bunu anlarım (öf aman, kalktılar gidiyorlar, ne yaptı sanki bana bu çocukçağızlar, ama canım sıkıldı, kız da pek sırnaşık bir şeye benziyor, canım, oğlandır, oğlandır zengin olan, kız buna takılmağı aklına koymuş bir kez, vah aslanım vah, bizim oğlan kadar da aklın yokmuş ya) anlarım, evet, anlarım da /konyaklı bir çay/ (içilir mi bu havada, neyse, bunlar uzakta) burada nasıl söz konusu olabilir ustalık, ya da usta? Usta

²⁹⁷ A.e., s. 112-113.

²⁹⁸ A.e., s. 113.

deyince ben (Hüsamettin Bey gerçekte ne düşünüyor? Oysa oğlanı geçen gün avutmağa çalışırken... Ne dedimse dedim işte, pişman mı olacağım?... Yaşamak isterim ben, Hüsamettin Bey de yanılmış olabilir, ancak, o da, yılların ustası değil mi? Usta) usta deyince ben biraz başka bir şey düşünürüm. Anlıyorsunuz, değil mi?

*(Oysa nelerin anlaşıldığı, nelerin anlaşılmadığı, biz yazarların kararlaştırdığı bir şey. Şu durumda, diyoruz, şu kadın, şöyle düşünmeli, buna göre de bu kadın şu sözü anlamamış gibi davranmalı, o sözü şöyle etmeli...)*²⁹⁹

Diyaloglarda ilk sesin sahibi, Ferdane Hanım’dır; parantez içindeki ifadelerin de sahibi Ferdane Hanım etrafta gördüğü insanlar hakkında içinden yorum yapar. Eğik çizgilerin arasında yerleştirilmiş “konyaklı bir çay” ifadesi, pastanede sipariş veren bir dış sesi işaret eder. Alıntının sonunda yer alan ve parantez içinde italik vurguyla verilmiş kısım ise, yazarın sesidir.

✓ **Buket Uzuner, “Mor ve Ötesi”, *Güneş Yiyen Çingene***

Buket Uzuner’in *Güneş Yiyen Çingene* adlı öykü kitabının açılış öyküsü “Mor ve Ötesi”ndeki parantezler, Karasu’nun parantez kullanımındaki niyetine benzer bir amaçla metinde var olurlar. Parantez içlerinde yer alan ifadelerde, anlatıcının yorumlarını ve tepkilerini okuruz. Bir örnek:

“Babam on beş yaşından beş gün aldığında kapıya Naziler dayanmışlar. Babaannem ‘bu ideolojiye oğul vermem’ dedikçe, arkadaşları yalvarmışlar, ‘Naziler kurşuna dizeceğine, bırak savaşa gitsin, hiç değilse kurtulma şansı var.’ Bir insanın ancak savaşta kurtulma şansı olması ne korkunç değil mi? Böylece babam savaşın son günlerine doğru Nazi üniformasıyla asker olmuş, aklın alabiliyor mu?”

(Yani ben, eski bir Nazi’nin oğlunu mu seviyorum şimdi?)³⁰⁰

²⁹⁹ Bilge Karasu, **Kısmet Büfesi**, 8. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 2020, s. 105.

³⁰⁰ Buket Uzuner, “Mor ve Ötesi”, **Güneş Yiyen Çingene**, 15. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2005, ss. 1-18; s. 4.

✓ Cemal Şakar, “Alemdağı’nda Var Bir Panco”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1 (2020-1982)*

Cemal Şakar’ın Sait Faik Abasıyanık’ın Panco’una selam gönderen öyküsü “Alemdağı’nda Var Bir Panco”da noktalama işaretlerinin kaldırıldığı kısımlar mevcuttur:

“Neredesin ben bir çukurdayım yok hayır odamdayım hani bilirsin her tarafı kelimelerle çevrili odamda içimde hep sen hep başkaları ben diyorum başkaları olmadan başkalarına tutunmadan yaşayamam içimde başkaları olamazsa ben benimle böyle yapayalnız o zaman dışarı adım atamam dışımdaki dışarıdaki dünyaya nasıl çıkarım sen gel ellerimden tut çıkar beni dışıma dışımdaki dışarıdaki dünyaya gel gelmezsen duy duymazsan ey Panco yokmuşsun gibi sen değilmişsin gibi bana numara çekme bak kaptırdım yine kendimi senin kelimelerine işte o zaman onlar benim tanıdığım bildiğim kelimeler olmaktan çıkıyor ne kelimelerin gösterdiklerini görebiliyorum ne de etrafımdaki nesnelere uygun kelimeler bulabiliyorum dağılıyorum boğuluyorum kelimeler denizinde nesneler denizde bir yabancılık bir yabancılaşma kağıttan gemiler vavdan kürekleri olan gelip geçmeler içim dışım evet dışım içim kelimesiz nesnelerin nesnesiz kelimelerin çölü sonsuzluk gibi bir şey işte kaybolmalar bir gün tükenecek mi içimdeki kelimeler”³⁰¹

✓ Gökhan Yılmaz, “Hörgüç” ve “öyk...”, *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah*

Gökhan Yılmaz’ın “Hörgüç” başlıklı öyküsünde, Vüs’at O. Bener’in isminin dönüştürülmüş hâli “Vas’at O. Dener”, öykünün içinde bir metin kaleme alan “genç yazar”ın adı olarak kullanılır. Bu genç yazarın kaleme aldığı ironik anlatıma yaslanan metinde noktalama imi kullanılmamıştır; yalnızca tırnak kullanımı izlenir.³⁰²

Yılmaz’ın “öyk...” başlıklı öyküsünde ise kendine özgü noktalama tercihleri dikkat çeker; öykünün finalinden alacağımız kesit bu durumu kanıtlar niteliktedir:

“şimdi beni anlayan bir adım öne çıksın ben ki zaten sizden hep bir adım geri’deyim yerin’deyse bir kere sana şu bakışlarım baharlarım yazlarım ay’azlarım çoklarım aksi takdirde pılımı pırtımı coplar kalırım,!,”³⁰³

³⁰¹ Cemal Şakar, “Alemdağı’nda Var Bir Panco”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1 (2020-1982)*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 491-495; s. 494-495.

³⁰² Gökhan Yılmaz, “Hörgüç”, *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah*, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023, ss. 70-77.

³⁰³ A.e., s. 144.

✓ **Gökhan Yılmaz, “tanışış”, *İkiye Kadar Sayamamak***

Gökhan Yılmaz’ın “tanışış” başlıklı öyküsünde yalnızca bir virgölün kullanıldığı blok şeklinde yazılmış uzun bir paragraf bulunur.³⁰⁴

✓ **Gül Abus Semerci, “Cennette Üç Kişilik Bir Oda” ve “Gripin Kızı”, *Biraz Kuşlar, Canım Kocacım***

Gül Abus Semerci’nin öykü kitabı *Canım Kocacım*, noktalama tercihleri bakımından sıra dışı ve zengin bir içeriğe sahiptir. Kitabın ilk öyküsü “Cennette Üç Kişilik Bir Oda”da önce eğik çizgi kullanımları dikkat çeker:

“Artık göremiyorsam o camlara ihtiyacım yok. Ben kırdım gözlüğümü. Ama Beyaz Hanım’ın başına gelenlerden sonra. Çağrı beni kandırmamış anlaşılır. Hem de sokak ortasında. Cık cık cık. Zavallı kadın. Ne yapıyorsun Hala / Hiç hiçbirsey / Bu bavul da nereden çıktı / Budala kadın bir bavulum olduğunu bilmiyor muydun / Artık uyu / Daha yeni uyandım / Nereye gideceksin onunla / Güvenli bir yere (...)

Oku Çağrı! Annen gibi, budalasın sen de. Görmeyi çoktan bıraktım ben. Oku hadi!”³⁰⁵

Öykünün “Çağrı’nın Günlüğü” başlıklı kısmı ise, tek bir blok metinden oluşur ve bu metinde noktalama işaretlerine rastlanmaz:

³⁰⁴ Gökhan Yılmaz, “tanışış”, *İkiye Kadar Sayamamak*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, s. 34-35.

³⁰⁵ Gül Abus Semerci, *Canım Kocacım*, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1993, s. 12.

Semerci'nin “Gripin Kızı” öyküsünde yer alan parantez içi ifadeler, öyküde kedi Martı'nın sesini temsil eder ve hem onun zihninden geçenleri aktarır hem de bazı durumların açıklamasını yapar:

“Oysa onunla dün tanıştık. Üstelik evime sırlıslıkla bir vaziyette gelmişti. İçeri almıştım. Acımıştım. Sevdiğimi sanmışım. (GERİSİNİ BİLİYORSUNUZ) Bir daha görebilecek miyim onu Martı? Kır kahvesine bir kez daha gitmek istiyorum. Onu belki görebilirim. Lütfen, beni yalnız bırakma!

✓ **Hakan Şenocak, “Efendimizin Tabancası ile Bizim Gözüdönmüş Açılgımız”, *Gülayşe – Yabancıнын Aşkı***

Hakan Şenocak, “Efendimizin Tabancası ile Bizim Gözüdönmüş Açlığımız” başlıklı, bir buçuk sayfalık kısa öyküsünde yalnızca 1 iki nokta, 1 soru işareti, 1 ünlem

³⁰⁷ **A.e.**, s. 121.

ve 5 kesme işareti kullanmıştır. Belirttiğimiz tüm noktalama işaretlerinin olduğu kısmı alıntılalım:

“şimdi ise efendimiz beni bağışlayınız sonsuz hoşgörünüze sığınarak bir soru soruyoruz bir soru soruyoruz bir soru soruyoruz soru soru bir soru bir soru bir soru soruyoruz:

ben naçizane kulunuz efendimiz faşizmin geldiği günü sabahı istediğiniz gibi kafamı kullanamadığım ve hemencecik de bırakamadığım için siyaseti hayatı buradayım ellerim kollarım bağlı gözlerim kör dilim açlığıma feda ağzımda tabancanız karşımda siz ne mutluluk sizi düşünüyorum öyle ya düşünsenize gırtlığıma kadar soktuğunuz o tabancanızı bu haddimi bilmez açlığıma kurban eder ve yersem siz ne yapacaksınız siz ne yapacaksınız ne yapacaksınız n’apacaksınız n’apacaksınız n’a n’a n’a ha?!”³⁰⁸

✓ İlker Aslan, “Olmayan”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

İlker Aslan’ın “Olmayan” öyküsünün başlığı, hem içeriksel hem biçimsel düzlemde karşılık bulur. Öykünün belirli bir kısmında noktalama işareti kullanılmamıştır. İlgili parçadan aldığımız kesitte tipografik deneyler de göze çarpar:

“burada da otel mi olur birader bir çay daha içer misin abime demli ve yakışıklı bir çaaaaaaayyyyyyyy içmiyorum hayır içmeyeceğim yeterli polis nerede kardeş hangi polis abi yanımda oturan hani çay getirdin çay getirmedi abi işte yine çocuklar top oynuyor sen kaç yaşındasın Memet ağzın dilin kurumuş Memet baban ne iş yapar Memet çoban hayvan otlatır Memet hayvan otlatır keçi otlatmaz kuzu otlatır sığır otlatır böcek otlatır Memet bırak buraları kalk gidelim buraları unutmuştur herkes bak kimse bilmez öğrencisiz okulun öğretmenini yaptılar beni ölene kadar burada böyle çay içmem ben insan burada nasıl yaşar insan burada nasıl yaşayamaz burada çocuklar oyun bile oynayamaz dur Memet az önce oyun oynayan siz değil miydiniz yok değildik örtmenim biz top oynamayız ama Memet hani yedide bitecekti ya ne yedide bitecekti örtmenim maç bitecekti saat kaç Memet yedi oldu mu ezan okundu mu akşam ezanı okununca eve mi gider çocuklar bu duyulan neyin sesi Memet bir piyano mu bu duyduğum tık tık tık tık tık tık piyanolar tık tık diye ses çıkarmaz şşiiiiiişşşşttt sessiz olun örtmenim insanlar uyuyor geç oldu”³⁰⁹

³⁰⁸ Hakan Şenocak, *Gülayşe – Yabancı Aşkı*, 1. Basım, Ankara, Yazıt Yayınları, Kasım 1990, s. 50.

³⁰⁹ İlker Aslan, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, 1. Basım, İstanbul, Edebi Şeyler, 2020, s. 111.

✓ İlker Aslan, “Kendini Öldüren Hikâye”, *İnsanlar ve İnsanlar*

İlker Aslan’ın ikinci öykü kitabı *İnsanlar ve İnsanlar*, tıpkı ilk kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti* gibi, deneysel öyküler toplamıdır. *İnsanlar ve İnsanlar*’ın kapanış öyküsü “Kendini Öldüren Hikâye”deki bold vurgulu sözcüklerin ve sözcük gruplarının şifresinden daha evvel söz etmiştik. Bu öyküde virgül dışında noktalama işareti kullanılmamıştır. Tüm ifadeler sıralı hâlde birbirine bağlandığı için, öykü, yalnızca tek cümleden ibaretmiş gibi görünür. Dikkat çeken bir diğer özelliği ise, sonunda da virgül kullanılmış olmasıdır; bir anlamda Aslan’ın öyküsü nihayete ermez, sonlanmaz, akıp gitmeye devam eder:

“hikâye **biterken** dışarıdan üç el silah sesi duyuldu sokak lambası yeniden yandı karga pencerenin kenarına kondu ama ikimiz de ne kargaya ne de sokak lambasına hikâye uydurabilecek durumdaydık karganın hikâyesi yarım kalmıştı **yarım kalmış gözlerle baktım** bilgeye hikâyeler dedi bilge hem geç kalan ne çok hikâye var **hayata,**”³¹⁰

✓ Kaya Tanış, “İki Nefes”, *Ari Erk Cetveli*

Kaya Tanış’ın tipografik deneyler kategorisinde de inceleyeceğimiz öyküsü “İki Nefes”te noktalama işaretlerinin farklı görünüşleri dikkat çeker. Örnekleyeceğimiz metinler, bu *farklılığı* açıkça gösterir:

“İki nefes çekip kalkacak (ama, sadece iki nefes -öyle düşünmüştüm, düşlemiştim; belki de sadece istemişim, im,im,im...-)”³¹¹

“İki nefes, çektim içime; kadının sesini duy/dum: kök sal/dım.”³¹²

“Ölü bir kuşun başını tutar gibi tuttum sigaranın sararmış başını ve sıktım -da-ha da- ve fırlattım, oraya; karanlığa (deniz mi?) ve gördüm gidişini, kesin ve kararlı ve gördüm saplanışını (geçmiş gibi mi?), kanatırcasına... (-acısına-saplanışını) Ve gördüm, sönüşünü... Ve dedim, sön/dü... (Son muydu?)”³¹³

³¹⁰ İlker Aslan, *İnsanlar ve İnsanlar*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Eylül 2022, s. 97.

³¹¹ Kaya Tanış, *Ari Erk Cetveli*, 1. Baskı, İstanbul, Edebi Şeyler, Mayıs 2018, s. 35.

³¹² *A.e.*, s. 35.

³¹³ *A.e.*, s. 35-36.

✓ **Leylâ Erbil, “Sarhoş Yaşantılar”, *Hallaç***

Leylâ Erbil, kendi sözcükleri, kendi biçimleri, kendine özgü imlasıyla Türk öyküsünün en marjinal isimlerindendir. Onun metinlerinde noktalama işaretleri bambaşka işlevlerde kullanılır; Erbil, gerektiği yerlerde noktalama işaretlerini kısar ya da kullanmaz, hiç gerekmediği yerlerde ise soru işaretleriyle süsler metnini. İlk öykü kitabı *Hallaç*’ta yer alan “Sarhoş Yaşantılar”, noktalama işaretlerini en az kullandığı metinlerindendir; öyküde apostrof, tire, parantez ve çift tırnak dışında herhangi bir işaret yer almaz. Öyküden bir kesitle devam edelim:

“A hazırlandı aklına koymuştu gitmeyi öyle ona gitmek düşüyordu gene ama ne yanılmıştı bu kez ne yanılmıştı zapata taslağı B B kolunu duvara dayamış –o arada pazusunu kabartmayı da unutmadan– A’ya bakıyor “gitme n’olur yalvarırım kal” “kalamam” diyor A camın önüne geliyor”³¹⁴

✓ **Leylâ Erbil, “Ayna” ve “Hokkabazın Çağrısı”, *Gecede***

Leylâ Erbil’in öykülerinde rastlanan yan yana üç virgül (,,), virgüllü ünlem, virgüllü soru işareti gibi sıra dışı imler, yazarın kendi icat ettiği işaretlerdir. Erbil’in *Gecede* adlı öykü kitabının girişinde şu uyarı bekler okuru:

Bu kitapta bilinen yazım işaretlerinin yetmediği yerlerde yazarın isteği doğrultusunda,
(!) virgüllü ünlem,
(?) virgüllü soru,
(,,) yan yana üç virgül,
(!!!) üç virgüllü ünlem,
(???) üç virgüllü soru işaretleri gibi... kullanılmıştır.

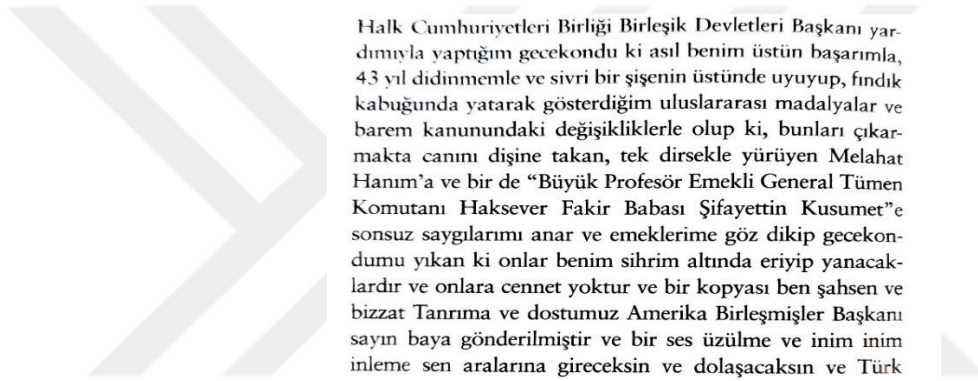
Şekil 3.14. *Gecede*, s. 5.³¹⁵

³¹⁴ Leylâ Erbil, **Hallaç**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Modern Türk Edebiyatı Klasikleri 1. Basım), Ocak 2024, s. 29-30.

³¹⁵ Leylâ Erbil, **Gecede**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Modern Türk Edebiyatı Klasikleri 3. Basım), Mart 2024, s. 5.

“Bilinen yazım işaretlerinin yetmediği yerlerde” ifadesi mühimdir; deneyelliğin alışılmış/gelenekselleşmiş kalıplara bir karşı duruş olduğunu, deneyin olduğu yerde icadın da olduğunu bu kez yayıncının cephesinde ortaya koyar.

Kitapta yer alan “Ayna” başlıklı öyküde noktalama tasarrufu dikkat çeker; Erbil bu öyküsünde noktalama imlerini minimal düzeyde kullanmıştır. “Hokkabazın Çağrısı” için de aynı nitelik geçerlidir. Öyküden bir kesitle bu niteliği görünür kılam:



Şekil 3.15. *Gecede*, s. 48.

✓ **Merve Yakut, “Suda Dört Kadın”, *Caravaggio Kırmızısı***

Merve Yakut’un “Suda Dört Kadın” başlıklı öyküsünde kullanılan imler şu şekilde sıralanabilir: “ ‘ - > Bu imler dışarıda tutulduğunda, öykü, baştan sona noktalama işareti ve büyük harf kullanılmadan kaleme alınmıştır.

✓ **Murat Yalçın, “Her Halde Bir Hayal” ve “Aşkımumya”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Murat Yalçın’ın *Aşkımumya* başlıklı öykü kitabının ilk öyküsü olan “Her Halde Bir Hayal”in büyük bir kısmı, küçük harflerle ve noktalama işareti olarak yalnızca virgül kullanılarak kaleme alınmıştır; dolayısıyla böylece, belirli yargıların birbirine bağlanarak oluşturulduğu çok uzun bir cümle meydana gelmiştir. Bu uzun cümlede vuku bulan tüm olayların art arda sıralanması, alışılmış dışı bir görüntüdür. Öykünün

son kısmında hem büyük harf kullanımı hem parantez kullanımı hem de cümlelerin kısalması dikkat çeker.

“Aşkımumya” öyküsünde ise, noktalama işaretleri kullanılmadan yazılmış bir bölüm ve tamamen üç nokta kullanılarak kesilmiş ifadelerin harmanlandığı bir başka bölüm bulunmaktadır. Televizyondaki kadının sözlerini içeren ve karşısındaki kişinin yanıtlarının yer almadığı bu ikinci metni örnekleyelim:

“yapamazsın bunu bana... nasıl olur... ama ben senin için... şimdi mi... çok zor... nereden bilebilirdim... kaç defa söyledim bunu ben... sordum tabii ama sen de biliyorsun ki... söylemediler mi sana... mümkün değil bu, yoktum o gece...”³¹⁶

✓ **Muzaffer İlhan Erdost, “Böceklenme”, *Ey Karanlık Mavi Güneş***

Ey Karanlık Mavi Güneş’in “Şahmeran” başlıklı ilk bölümünün ikinci öyküsü “Böceklenme”de, farklı tipografi uygulamaları ve noktalama tercihleri göze çarpar. Erdost, parantez kullanımında alışılmış dışı bir uygulamaya gider ve parantezleri çiftler kullanır. Örneğin:

“Böylece ((yani böcekleşerek)) kurtuldum böceklerden.
Artık hiçbir yerde bu o mu diye de sormuyorum kendime.
Çünkü özgür oldum ben de. ((Böyle)) özgür olmanın tadını çıkarıyorum *ben de*.”³¹⁷

✓ **Nezihe Meriç, “Susuz I”, *Topal Koşma***

Topal Koşma’nın ilk öyküsü “Susuz I”, Meriç’in şiirsel dilini örnekleyen en uygun metinlerdendir; “Susuz I”de Meriç, sık noktalama işareti kullanmış, sözcük tekrarları, tireler ve parantezlerle öykü kişinin zihnindeki parçalı düşünceleri aktarmıştır. Bu anlamda içeriğin biçimle desteklendiği söylenebilir.

³¹⁶ Murat Yalçın, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2010, s. 84.

³¹⁷ Muzaffer İlhan Erdost, *Ey Karanlık Mavi Güneş*, 1. Baskı, Ankara, Onur Yayınları, Ekim 1990, s. 22.

Öyküden bir kesitle iddiamızı destekleyelim:

“Bütün bunlardan ötürü mü –mü... mü... mü... ne?– böyle olmuşlar. Yoksa başka bir şeyler mi var? Aradıkları veya kaybettikleri ne? Yoksa aradıkları ya da kaybettikleri bir şey yok mu? –Hiçbir şeyin olmaması. (mı?)– Ekmek peşinde koşanlar, para hırsına tutulanlar, kanseri olanlar, dosyalar, makineler arasında kendini unutanlar, kumarbaz olanlar, hovarda olanlar, çirkin olanlar, hayvan olanlar, insan olmayanlar – lar... lar...– var. İyi hoş. Ya ötekiler?”

✓ **Nilüfer Güngörmüş, “hatıralar”, “bir garip dans”, “reiteime” ve “akasyakasya-sen ye teyze-torununa da yedir”, *Büyük A***

Nilüfer Güngörmüş’ün birkaç kategori altında inceleyeceğimiz deneysel öykülerinin toplandığı kitabı *Büyük A*, 2015 yılında Everest Yayınları’nca basılmıştır. Bu kitapta yer alan “hatıralar”, “bir garip dans” ve “reiteime” başlıklı öykülerde yazarın noktalama işaretlerini farklı şekillerde kullandığını tespit ettik. İlk örnek, “hatıralar” öyküsü, küçük harfler kullanılarak ve yalnızca tirelerden faydalanılarak yazılmıştır; sözcükler ve sözcük grupları birbirinden tirelerle ayrılmıştır, öykünün sonunda dahi tire yer alır. Bu kısmı alıntılalım:

“aceleyle sorularını sorup gittiler- uzaktan telefon ettiler- mektupla bildirdiler- birbirlerine el altından haber gönderdiler- eşyalar ne olmuş dediler- halbuki ben daha o eşyalarla yapayalnız kaldığım anda hayatın gerçeğini anlamıştım- ama insanlara anlatamadım-”³¹⁸

Güngörmüş’ün “bir garip dans” öyküsünde ise yine tireler görülür; fakat bu defa tirelerin yanında eğik çizgiler de kullanılmıştır. Bir buçuk sayfalık bu kısa öyküde başka bir noktalama bulunmaz. İtalik vurguyla yazılmış son paragrafta ve dolayısıyla öykünün son sözcüğünün ardında dahi noktalama işareti yoktur. Öyküden bir kesit:

“ah bir an önce eve gitsem diye geçti içimden karnım acıktı-

ah bir an önce eve gitsem diye geçti içimden yalnızlığa karşı kendime koyu mavi upuzun bir atkı örüyorum her gün dönünce işten oturuyorum örgümün başına /bir

³¹⁸ Nilüfer Güngörmüş, *Büyük A*, 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Eylül 2015, s. 49.

ters bir düz /bir ters bir düz /bir ters bir düz / bir ters bir düz /bir ters bir düz /gece göğünde bulutlara benziyor -”³¹⁹

Paragraflardan ve yer yer dizelerle yazılmış parçalardan oluşan “reiteime” öyküsü, noktalama konusunda zengindir; parantezler, köşeli parantezler, tireler, virgüller, noktalar, tırnaklar vs. Güngörmüş’ün bu öyküdeki parantez kullanımı ise ilginçtir; yazar, kimi sözcüklerin ve ifadelerin İngilizce karşılıklarını parantez içinde vermiştir.

“akasyakasya-sen ye teyze-torununa da yedir-” öyküsü ise başlığındaki noktalama tercihleriyle hemen dikkat çeker. Öyküde her “hastalık” bahsinde aynı tarzda yazımla karşılaşılır: “Siyah-beyaz-kıvrımlarıyla-diri-güçlü-ve-zalim-hastalık karnında oturuyordu.”³²⁰

✓ **Oğuz Atay, “Ne Evet Ne Hayır”, *Korkuyu Beklerken***

Atay’ın mizahi üslubunun zirvede olduğu öykülerinden “Ne Evet Ne Hayır” için, erken sayılabilecek bir dönemde “editörlüğün öyküleştirdiği”ne şahitlik ettiğimizi söylemek mümkündür. Atay’ın, daha adıyla tereddüt hissini veren öyküsü, bir mektup odağında ilerlemektedir. Öykünün aynı zamanda anlatıcısı olan öykü kişisi F.G (çalıştığı gazetenin “Gönül Postası” köşesindeki adı Doktor Akın Korkmaz), M.C. isimli bir gençten mektup alır; sonra, bu mektubu tüm hatalarıyla okurun gözleri önüne serer. Mektubu yazan ve gazeteye gönderen gencin noktalama işaretlerine dikkat etmediğini belirten Akın Korkmaz, parantez içi ifadeler kullanarak açıklamalar yapar ve deyim yerindeyse, minimal düzeyde de olsa, bu metnin “düzeltmenliğini” yapar.

✓ **Osman Cihangir, “Düşerken. Bıraktığım. Tuğla.”, *Gerçekten Gerçeği Yansıtmamaktadır***

Osman Cihangir, İz Yayıncılık’tan çıkan üçüncü öykü kitabı *Gerçekten Gerçeği Yansıtmamaktadır*’ın açılış öyküsü “Düşerken. Bıraktığım. Tuğla.”nın

³¹⁹ A.e., s. 60.

³²⁰ A.e., s. 133.

adındaki her sözcüğü birbirinden noktayla ayırmıştır. Aynı tutum, öykü metninde de karşımıza çıkar:

“Otobüs mezarına yanaştı, kimse inmedi ama duraktaki herkes bindi. Otobüsün içi benzetmelere uygun olarak ölüm sessizliği içindeydi, kulaklıklardan taşan tek bir müzik bile kirlletmiyordu içeriyi.

Müzik. Bazen. Kirltir. İçeriği.”³²¹

✓ **Ö. İskender Özturanlı, “Çocuklar Nasıl Bıçaklanır(?)”dan bir kesit:**

“susturarak mı(?)

????????????

Hep bir söz gibi yaşadım, bir söz gibi taşıdım kendimi

(Bu sözü kimin söylediği anlaşılamadı, çünkü dışarıda, ovalarda, tepelerde, hoyr/atlar geçiyordu)³²²

✓ **Sadık Yalsızuçanlar, “Sen Ona Ben Dersin” ve “Körebe”, *Öyküler Kitabı***

Sadık Yalsızuçanlar’ın *Gerçeği İnciten Papağan* adlı kitabında bulunan öykülerinden “Körebe”, alıntıladığımız parçada görüleceği üzere, noktalama işareti kullanılmadan kaleme alınmıştır.

“çocuk kimbilir renkleri nasıl görüyordu çünkü yalan söylüyordum içim içimi yiyordu doymamıştım nurullah bey tren hareket ederken birbirinize tapıyorsunuz mu demişti otuzbeşinden önce evlenmeyin görüşmeyin yazışın gözlerinizde öfke patlatmayın yazıktır yalan söylüyorsunuz akıl ve ruh sağlığı mıydı ruh hastalanmaz mıydı ruh cevher demiştiniz birkaç gün başıma fırtına estiriyor kayboluyordun

³²¹ Osman Cihangir, *Gerçekten Gerçeği Yansıtmamaktadır*, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2021, s. 11.

³²² *Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi*, Haz. Murat Yalçın, *Kitap-lık* Dergisinin 60. Sayı Armağanı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 59.

haftasonuydu yemeğe çağrılıydım dil kursundan çıktım izin aldığım iyi giyimli kibar kadına gülümsedim turşu sevdiğinizi söyledi bakalım beğenecek misiniz”³²³

“Sen Ona Ben Dersin” başlıklı öyküde de noktalama imi kullanılmadan yazılmış kısımlar bulunmaktadır. İlgili bölümden bir kesit:

“ortada bir avuç türkün barındığı bir ata yurdu kalmıştı bir tek karar vardı o da güzelim dilimizi arapça farsça terkiplerden temizlemekmküçük cenazelerin gülümseyen yüzlerine bakmış ve pis köylüler güzelim şehri ne hale getirdiler demiştim”³²⁴

✓ **Sevim Burak, *Yanık Saraylar***

Burak’ın farklı deneylerle oluşturduğu öykülerinden oluşan *Yanık Saraylar*’ın birçok öyküsünde tire ve çizgi kullanımları göze çarpar. Örneğin “Ah Ya Rab Yehova”, “Yanık Saraylar,” “Büyük Kuş”, “Ölüm Saati”. Alıntılarımız örnek metin, “Ah Ya Rab Yehova”dan:

“Ziya Bey son olarak Nazlı Hanım’ın gelini Madam Ester’e de giderek beni kötölemiş – Hüsnü ve Ahmet Kaptan’lar da Ziya Bey’e uyararak aleyhime dönmüşlerdir – 1931-29 Mart tarihinde Hüsnü Kaptan içkili olarak bizim kapının önüne gelmiş ve bana ‘Dışarı çık’ diye ihtarda bulunmuş, kendisine cevap verilmeyince küfür edip bağırmış –”³²⁵

Yanık Saraylar’a adını veren öykü “Yanık Saraylar”da da Burak’ın ilginç yazınsal tercihleriyle karşılaşırız. Örneğin “ş” harfi yerine tırnak imi kullanmıştır. Büyük Ş harfi yerine altta, küçük ş harfi yerine üstte tırnak kullanması dikkate değerdir:

³²³ Sadık Yalsızuçanlar, “Körebeye”, **Öyküler Kitabı**, 1. Basım, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, Haziran 2003, ss. 363-368; s. 366.

³²⁴ Sadık Yalsızuçanlar, “Sen Ona Ben Dersin”, **a.e.**, ss. 48-82; s. 61.

³²⁵ Sevim Burak, **Yanık Saraylar**, 17. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2024, s. 75-76.

Baron Bahar:

– „imdi, hiç bilmediğim çocuklarla uğra”acağım.
Oysa, biz de çocuk olduk bir vakitler...
Halbuki, biz de kendi havamızda ya”ardık...

Şekil 3.16. Yanık Saraylar, s. 32.

✓ **Sevim Burak, “Foto Febüs”, *Afrika Dansı***

“Foto Febüs”, Burak’ın, noktalama işaretlerini minimal düzeyde kullandığı metinlerindendir:

“Orhan resim çekiyordu resim çektirmeler bu ara Koparan makineyi almış daha millet yerini almadan arka arkaya resim çekti siz buna resim çekirme mi diyorsunuz? benim yeğenlerim Ahmet’le Mehmet var... ikizler biri ANTALYA’da BAŞSAVCI deniz kıyısında kâşane yaptırmışlar o sıcakta kolayı böyle bulmuşlar”³²⁶

✓ **Turhan Yıldırım, “Radyo Motivasyon”, *Modern Soslu Postmodern Makarna***

Turhan Yıldırım’ın 2023 yılında İthaki Yayınları’ndan çıkan öykü kitabı *Modern Soslu Postmodern Makarna*’nın dördüncü öyküsü “Radyo Motivasyon”un radyocu karakteri, programın açılışını “bir solukta” yapar. Bu bir solukluk ve oldukça ilginç anons, durumun hızına uygun şekilde noktalama işareti kullanılmadan yazılmıştır:

“Pek sevgili çok sevgili en sevgili dinleyicilerim pardon iş çıkışı neşesini benle bulmaya çalışan modern zamanın umutsuz köleleri gün boyu öfke içip keder kusan patlamaya hazır bombalar bugün aklınızı komple alıp zihninizden dut pekmezi akıtarak bilincinizle pişirik oynayacağım (...)”³²⁷

³²⁶ Sevim Burak, **Afrika Dansı**, 7. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2023, s. 45-46.

³²⁷ Turhan Yıldırım, **Modern Soslu Postmodern Makarna**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Mayıs 2023, s. 28.

3.2.5. Dilsel ve Sözdizimsel Sapmalar

Tezimizin “Dilsel ve Sözdizimsel Sapmalar”, “Tipografik Deneyler ve Göz Yazıları” ve “Montaj ve Kolajın Deneysel Görünümü” başlıklı bölümlerinde yer vereceğimiz örnek metinleri, hem –Word’ün imkânları bire bir yansıtmaya yetmediği için– aktarırken bir kaza olma ihtimalini baştan engellemek hem de bire bir “gösterebilmek” adına görselleriyle sıralayacağız.

✓ **Abdullah Harmancı, “edebiyat tarihçisine notlar”, *Muhteris***

yirmi üç gün kala

irmi iki gün kala

yirmi bir gün kala

namazsız uyanış. kahvaltı. babam. sorgu. askerlik şubesi. doğru cevap. gitmemişim. kızgınlık. tiksiniç gibi şey. kötü duygu. yıkım san. namazsız uyanış. kahvaltı. sorgusuz. babam suskular. şubenin yollarında. altın dişli yaşlı kadın. cüzdanın nerde. kocasıyla hâlâ. uzatış. kahkaha. hayır canım askerlik cüzdanın. tut saçlarından. vur kürsüye. vur! vur! vur! salakmışım. bakıyor. salakmışım gibi yarın getirsem olur. hâlâ yaparlar mı. askerlik cüzdanı. namazlı uyanış. babamsız kahvaltı. halam uyuyor. bol sucuk. şubenin yolları. altın dişli. sa-

Şekil 3.17. “edebiyat tarihçisine notlar”, **Muhteris**, s. 91.

Harmancı’nın “edebiyat tarihçisine notlar” öyküsünde sapmaların yanında çok fazla gönderme ve dönüştürüm de bulunmaktadır.

✓ **Ali Teoman, “İkileme” ve “Kuşlar”, *Taş Devri***

“Sen necisin, bakayım, bu yemide işin ne?”
“Kitap satıyorum, Beyba. Alan mı?”
“Ne? Kitap? Ben bütün kitapları bittamam okumuş, hatmetmişim be çoktan, hem de dokuz dilde. Topu topu kaç kitap vardır ki dünyada zaten: Uç, bilemedin dört. Sen Tora’yi bilirsin? Kabala’dan haberin vardır?”
“Öyle yazıyı turayı, çiviye kabarıyı bilmem ben, dil bilirim ama.”
“Söyle.”
“Kuguş-digi-ligi.”

Şekil 3.18. “İkileme”, **Taş Devri**, s. 54.

“De şibolet!”
“Şi-gi-bo-go-le-gheet!”
“Hade be, haylaz çocuk!”

Şekil 3.19. “İkileme”, **Taş Devri**, s. 60.

Melun yaratık, sinsice girdiğin o karanlık gusülhaneler gasilhanen olur inşallah!

Gece kuşlarını ilk o zaman görüyorum işte.

Gördüm. Göreceğim.

Görmedim. Görmüyorum.

Czzzzzzt! Cbzzzzzzzzzzt! Cbrzzzzzzzzzzzzt!

Şekil 3.20. “Kuşlar”, **Taş Devri**, s. 71.

✓ Ali Teoman, “I [giriş] sessizlik” ve “III [çözüm] saklambaç”, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*³²⁸

bir – bir ki – bir – bir ki
bir – bir ki – bir – bir ki

bir. Sürgit vuruyor hiç durmaksızın, sahi bilir misiniz nasıl?

Ha ha, bir saat kadar dakik, tik-tak, tik-tak... tiki-tak, mekânizması kusursuz, koşuyor. Yukarıdan aşağıya, yukarıdan aşağıya.

Saatim bozuktur çoktan, büyük duvar saati alt sofadaki, zembereğini ne kadar kursan da çalışmaz, pah! Rakkas ucundaki yassı pirinç yuvarlağı salındırarak bazen böyle rrrak-tak, bir sağa bir sola, geniş geniş esnermiş gibi, sonra yine uykuya dalar, tembel. Ama ne? Dinleyin camda tik-tak, tik-tak, onlara bakarak ölçebilirim... zamanı.

Zamanı, ah düşündünüz mü siz hiç, nedir böyle sürekli ve erişilmez kılan? Bilmek isterdim, hep, hep.

bir (es) bir ki (es) bir (es) bir (es) ki

Şekil 3.21. “I [giriş] sessizlik”, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, s. 15.

bir ki...

Ah, camda süzülen, camda ıslak ve soğuk ve buğulanmış nefesimle yağmur damlaları. Yuvarlacık, toparlacık, kıpır kıpır. Yaz yağmuru değil bu, kırlangıçlar göçeli hanidir artık, kuyrukları çatal çatal güz göğünde. Biri uçarken bulacalı bir telek düşürdüydü de kuyruğundan –yoksa kanadının ucundan mıydı, bilmem– ben de kaldırıp almıştım yerden, yakama iliştirivermişim uğur getirsin diye, hey! Kim bilir şimdi nerelerdedir.

1 (es) 1 2 (es) 1 (es) 1 (es) 2
düm te kâ düm tek tek

Şekil 3.22. “I [giriş] sessizlik”, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, s. 16.

Geniş, mermer bir odanın ortasındaki bronz karyolada çıtırçıtlak oturuyor olacaksın. İnci kolye boynunda olacak. Çıplak ayaklarınla yere bastığında, mermerin soğukluğu işleyecek içine, ürpereceksin ve yatağın karşısındaki büyük aynada seyredeceksin duru beyaz teninin göz alıcı ışıltısını. Duvar saatinin sarkacı bir sağa, bir sola salınacak, rak-tak, rak-tak, rak-tak...

Şekil 3.23. “III [çözüm] saklambaç”, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, s. 60.

³²⁸ Ali Teoman, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY’de 5. Baskı), Şubat 2025.

✓ Aykut Ertuğrul, “On Emir”, *Keyfekader Kahvesi*

Kaçacak yeri kalmayan, köşeye sıkışan her hayvanın yapacağını yapıyorum ben de. Kan döküyorum. Hâlâ ensemde gezinen sineği bir tokatta... Kanını gururla pantolonuma siliyorum. Pek işe yaradığı söylenemez.

“Gel ab...Tü...N

...arra...geeell.n

b...da...Er...si...ye...

ko...ba....er...fara...kur...”

O gün Musa Aleyhisselam’ın karşısına çıkan öfkeli büyücü bozuntularıyla etrafım sarılmış gibiydi. Daha yenilgiyi tatmadılar. Sesler gitgide uğultuya dönüşüyor. Sağa sola bakınıyorum. Koşuşturan insanların sözcüklerden farkı yok: “Sizi kim haykırıyor?”

Şekil 3.24. “On Emir”, *Keyfekader Kahvesi*, s. 49.

✓ Aykut Ertuğrul, “Hah! Yutucu”, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*³²⁹

Vızzzzzz Vızz Vızz Vızzzzzzzz Vızz Vızz Vızzzzzz...

Kaybolup gittiler. Kimse bir daha onlardan haber alamadı.

Ne yapıldıysa kâr etmedi, ne sebebi ne de çaresi bulunabildi. Uzmanların, vızıltının belli bir düzen içinde sürdüğünü anlaması zaman aldı. Her ayın son cuması saat 18.00’da başlayıp 19.00’da bitiyordu. Bu sırada bir sürü eşya daha...

Vızzzzzz Vızz Vızz Vızzzzzzzz Vızz Vızz Vızzzzzz...

Kaybolup gittiler.

Şekil 3.25. “Hah! Yutucu”, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*, s. 68.

³²⁹ Aykut Ertuğrul, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*, 4. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2024.

✓ **Başar Başarır, “Demiş Söyleni”, *Havaalanında Satılmayan Kitaplar***

Başar Başarır’ın zaman zaman Sevim Burak’ın üslubunu hatırlatan çağrışıma dayalı anlatımına verilebilecek en uygun örneklerden biri, “Demiş Söyleni” öyküsünün son sayfasıdır.

“Gizli şeker. Gurbet. Japon viskisi. Çanak. Bostan korkuluğu. Zon. Dijital. Radika. İhtiyarlar. (...) Yalancı olduk şimdi. Şimdi olduk 64. (...) Arıza. Halka. Hamdi. Kanal. Kanat. Yüzük. 3 aylar. Ada. Sen nerden çıktın. İtalyan yengeç. Huzur. 11 Ekim. Hayatta ölmek lazım.”³³⁰

✓ **Bilge Karasu, “Doğum”, *Troya’da Ölüm Vardı***

Eserin derinliklerinden, yakıcı demirin acısı. Karanlık titrerken... Hayvan sarsılıyor. Dakika yürekçe bile değersiz. Ilık ılık. Sızın-tı, sarı sarı, ter ter, çiğ. Çiğlik hep...

Geçişen saatler, iç içe, iç içe. Ölüm. Ölüm dizi dizi; sıra sıra insan ölümleri. Kan, toprak. Ölüm yoklamağa başlıyor, toprak kokuları içinde kanın.

Çiğlik bir - bir - bir -. Demir derinde. Derin, karanlık, zaman-sız titreyişte. Demirlerden dirim, kurtulmak isteğinde. Getiren, gelecek kadar habersiz. Yeniden tek her şeye karşı. Kadın.

Sonra bir toz. Toz, güneşin altında. Sıcak. Toz, parıldamalar içinden. Yürümek. Bir - iki - Bir - iki - Bir: Kasılmalar. Sıcak. Kömür sıcaklığı, su sıcaklığı, hava sıcaklığı, ateş sıcaklığı. - iki - Bir - iki - Bir - iki. Tozlu yol bitmez gibi, sıcaktan sıcaklığa koşuşt. Soğuğa doğru bir yol...

Şekil 3.26. “Doğum”, *Troya’da Ölüm Vardı*, s. 9.

³³⁰ Başar Başarır, *Havaalanında Satılmayan Kitaplar*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Şubat 2015, s. 113.

✓ **Bilge Karasu, “İncitmebeni”, *Göçmüş Kediler Bahçesi***

Ama bunları böyle düşünebilmesi, adaya gezmen olarak gelmiş, istediği anda çıkıp gidebilecek durumdaymış gibi düşünebilmesi, acı bir şeydi. Gidecek değildi, döneceği bir yer yoktu. Ama adanın görülmedik, düşünülmelik bir yoldan yıkıma Hem niye yıkım olsundu? Bu yeni duruma uyarlanmağı niçin kimse düşünmüyor gibiydi? Belki gerçek yıkımın nedeni, bu olacaktı. Ama bu düşünce-sini ortaya atmak, dile getirmek atabilirdi biraz sonra bir araya gelindiğinde böyle düşünülmelik bir yoldan yıkıma gitmesi kendi için de bir bitim olacaktı. Bir hiçolum. Hem de, kendine yakıştıracağı çeşitten.

Yeniden bir araya geldiklerinde söz istedi, düşüncesini ortaya koydu. Beklenebilir, büyümenin durup durmayacağı anlaşılabilir-di. Eşi görülmemiş bir doğa olayı karşısında insanın, bu olaya uygun olmayan bilgilerle bir çözüm yolu bulmağa çalışacak yerde büyüyen canavarlaşan hayvanlar, doygusu azalan, daha önemlisi, yaşamının ölçüsünü yitiren insanlar geçip gidiyordu gözünün önünden

bu olayı inceleyip ona göre, ona uygun bir önlem bulabilmesi

Gürültü, düşüncesini bile bastırdı. Gençlerin olağanüstü çabasıyla bu gürültü dindiği zaman, işittiklerine inanmak istemedi. Öğretmen olarak da başarı kazanamamış olduğu belliydi artık. Öğrencileriydi karşısındaki gençler.

Şekil 3.27. “İncitmebeni”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, s. 149.

✓ **Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi***

Daha üç mezar, ya da bir mezar kazılması gerek. Ya da iki mezar. Birine iki ölü kalkanlarıyla —ama bu kalkanlar da gözükmüyor ortalıkta. Neden?— örtülerek yerleştirilecek, ikincisine ise, bir mezarda ancak iki kişiyi yatırdıklarına göre, bir ölü daha bulmaları gerekecek. Ortada ölü yok. Ama olacak. Sağda, çukurluğun bitip top-rağın yeniden yükselmeğe başladığı yerde duran adam

adam gitmişti. Çapavula katılacaktı. Katıldığı için kendisine bir pay verilmesini bekleyecekti yağmadan. Kendi de yağmaya katılmak zorundaydı. Ama

Şekil 3.28. *Kısmet Büfesi*, s. 69.

ayırıp tekir, sıska, gene de güçlü kuvvetli, kur-
naz, doyduğu görülmemiş lokanta, aşevi kedile-
rini besleyen
pazar günlerinin “gidilmesi gereken” pahalı lokantala-
rında balığın kemiğini, kılçığını, derisini, başını ayıran
ama lime lime etmede başkasından geri kalma-
yan
yeyip içen İnsanın
sürekli akışı içinde Kediler
sabah sisinde göğün daha soluk, daha uçuk karasına
karşı kapkara duran
sandalların, kayıkların dönüşünün
artık susmuş balık dirimiyle dolu, yeniden dirim olacak
balıkla yüklü sandalların, kayıkların dönüşünün
tek değilse bile, ilk tanıkları olacaktır gene; ister asfalt, ister
arnavut kaldırımlı, ister doğru ister büksül, ister düz, ister bayır so-
kakların hâlâ uykuda olduğu saatte.

Şekil 3.29. Kısmet Büfesi, s. 65.

✓

Cem Akaş, “skyhed (7375. gece gördüğüm düş)”ten:

Skyhed’i umar etmeye geliyorlar, o zaman; çok kor-
kan. Cummings’in Skyhed’e mektup yazması anlaşı-

kuyor uyandığında. Haklı. Çok korkunç. Mektubu
labilir, ama zarfın üstüne “Bu mektup okunmadan

kadından kurtarmaya çalışıyorum. “Şu şurubu için,
yırılmalıdır. Ne yapalım, okusaydı” diye yazma-

öyle,” diyor ve beyaz bir şurup doldurulmuş ka-
sı, sizce de çok garip değil mi? Cummings’in mek-

şığı ağzıma uzatıyor. İçersem herşey bitecek,
tufta neler yazdığını hiçbir zaman bilemeyece-

mektubu kurtarmayacağım ve belki de Skyhed’e
ğiz. Neden mektubu yazdığı da bir sır olarak

olduğu gibi, beynimin kıvrımları düzelecek. Şu-
kalacak – okunmasını istemediğine göre, neden?

rubu içmiyorum, ama uyanırken, içişimi kafamda
Cummings bu soruya, yaşamının sonuna dek yanıt

Şekil 3.30. Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi, s. 74.³³¹

³³¹ Cem Akaş, “skyhed (7375. gece gördüğüm düş)”, Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi, Haz. Murat Yalçın, Kitap-lık Dergisinin 60. Sayı Armağanı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 74.

✓ Cemal Şakar, “Göl” ve “Hadi”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1*
(2020-1982)

Kargalar yine.
Asfalta attıkları cevizler. Tık!
Metal ucu hiç kaldırmadan dirseğine doğru çekti.
Zor olmadı.
Aynı acı.
Durdu.
Durduğu yerde biraz daha bastırdı kalemi. Bir damla kan.
İki damla kan arasındaki en kısa yol ince ince kaniyordu.
Kesildikçe çocuk sesleri eksiliyordu/
Eksilen hayat/
Eksilen anlam/
Her şey kolundaki açık yara gibi ayandı.
Aşıkâr yaraların kardeşliği sonra/
Deva/
Şifa/
Merhem/
Dünyadan eksilen şeylere/
Göğe yükselen çocuk sesleri.
Çocuk sesleri göğe ref olunurken geriye kalan boşluk, hani doldu-
rulamayan cinsinden ya da geriye bir kirlilik, yapışkan cinsinden.

Şekil 3.31. “Göl”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982), s. 294.

Bu son.
Bir daha yokum.
Anlatacağım ve çıkıp gideceğim bu hikayedен.
Bir zorunluluk belki; anlatmadan çıkılıp gidilemiyor, gidilemi-
yordur, gidilmemelidir (mi?).
Biliyorum zor olacak, ayrılmak, ayrışmak, çıkıp çekip gitmek: bu
kadar iç içeyken: bu kadar birbirimizi değiştirip dönüştürüp BİR
olmuşken.
Çekip çıkıp gitmek mi! Bir göç bu, artık yapamamak, yaşayama-
mak, bir safra gibi atılmak, kusmuk (mu?).
Sende NElerim KALıyor?
Hangi yanlarım, parçalarım. Biliyorsun: senin uğruna parçalan-
mışım: oluk oluk kanım; daha kurumadı kanlarım, olukların-
dan akaduran.
Bir daha kendisinden haber alamadığım karım: söyle! Nerelerde
ziyan edildi? Küçük oğlum? Sen de tanıktın, büyüğün ellerimden
AKIP gidişine.
Düşlediğim bir şehir yoktu. Düşlerimde bir şehir vardı; kabul!

Şekil 3.32. “Hadi”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1* (2020-1982), s. 472.

✓ **Cemal Şakar, “Çılgılık”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2* (2020-1982)**

GİT/

dediler; hep bir ağızdan, git demişlerdi; muhasebe hesabını kes-sin. Gittim, dürülmüş bir defteri yeniden açmak gibi bir niyetim yoktu. Gittim, bir evin kapısını ilk kez açıyordum. Sipariş ettiğim çek-yat gelmişti; bir de perdeler; dinmeyen uğultular, bir evden çok, bir cangıl. Çek-yata çökekalmışım; başım ellerimin arasın-da, gözümün önünde..... Ah! dedim.

Yok, hayır!

Ulan, dedim, benim muhasebeye uğramaya filan niyetim yok/zaten/ defterimi ancak ben açarım, ben kaparım.

Çıktım, ardıma baka baka.

Geldim, önümde uzanan yolları ben nereden bileceğim. Bil-sem... bir adım atacak mecalim yok işte. O an her şeyi geride

Şekil 3.33. “Çılgılık”, *Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2* (2020-1982), s. 61.

✓ **Deniz Spatar, “Döngü” ve “Kopya Kadınlar”, *Kopya Kadınlar*³³²**

ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-
dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-
ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı-ca-dı...

Tüm gücümle haykırdım:

— Kötü söz, kara büyüdür!

Şekil 3. 34: “Döngü”, *Kopya Kadınlar*, s. 26.

Kim o, bilemedim. O yüzden sesim çıkmadı. Bir baş
gördüm gökyüzünde. Ters yüz. Başıma tepetakla bir cümle
düştü,

“?adarub nusroyıra eN”

Şekil 3.35. “Kopya Kadınlar”, *Kopya Kadınlar*, s. 90.

³³² Deniz Spatar, *Kopya Kadınlar*, 1. Basım, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2003.

✓ Doğan Yarıcı, “Oyun” ve “Bariz Öykü”, *Evlâ*³³³

1 // Kaynama noktasına geldi. Birazdan duyulur. Fok fik... Fokfik... Yakarken kolay, sonrası zor. Demliğı yıka. Çay koy. Dök. Su doldur. Şeker bul. Karıştır. İç... Hiç!

Şekil 3.36. “Oyun”, *Evlâ*, s. 83.

5 •
Şu sese bak. Şak! Güzel sayı. İşte bu yeni. Nerede 5 var, hiç eski değil gibi. 1 başka, o başlangıç. 2, ikinci. 3, her zaman ayrıcalıklı. 4, tuhaf...

Şekil 3.37. “Oyun”, *Evlâ*, s. 87.

“Siz de Ada’ya gidiyorsunuz.”
Adam, elimdeki söze bakıp, güldü. Elbette güler. Sözü çevirdim.
“zunusroyidig ay’adA ed ziS” Heh, anlamadı. Hemen atıldım.
“Yabancılığınız her halinizden belli.”
“Biz, Selim’i arıyoruz da,” Suat’ın sesi!
Adam, eminim Suat’a rağmen “Evet,” dedi, “yabancıyım. Selim’i tanımam.”
Memurum Suat, isimlerimizi bahşetti.
“Benimki de, Panait,” dedi adam.

Şekil 3.38. “Bariz Öykü”, *Evlâ*, s. 112.

³³³ Doğan Yarıcı, *Evlâ*, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, Ekim 1993.

✓ **Furkan Çolak, “Şehrin Şehvani Geometrisi: 5 TL’lik Hikâye, Yıldızsız, Katran Karası”³³⁴**

Kalkıp yıkandı üzerinden deniz tuzunu ve başkaca tuz
ve izleri sildiğine üzüler. Ve muallak bir işe bir oluşa
geciktiği korkusu var göğsünde. Öğleni biraz geçiyor aynı
sorulara sar başa aynı cevapları vererek ve korkarak bir
yolculuğu bitirip deniz kıyısında bir otele vardığında —
sanki bir yoldan gelmemiş gibi buraya, sanki buraya suç-
luluktan ve utançtan ge|
—Halanın bayramını kutladın mı?
—Çıkmadan uğradım annem, evet.

Şekil 3.39. “Şehrin Şehvani Geometrisi: 5 TL’lik Hikâye, Yıldızsız, Katran Karası, s. 115.

✓ **Gökhan Yılmaz, “öyk...”, *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah***

Gökhan Yılmaz’ın ilk öykü kitabı *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah*’ta yer alan “öyk...” başlıklı öyküsünden:

“(...) Kapattım seni, telven döküldü üstüme. Saçında keramet vardı, görmüştüm. Çok eskiden bir kitapta gömmüştüm seni. Çok eskiden bir kitapta. Çok eskiden bir. Çok eskiden. Çok. Ço. Ç.”³³⁵

✓ **Gökhan Yılmaz, “altyası-haltyazı”, “iyi huylu humor / hastalık hostesi” ve “ben küçükken n negatif tam sayı olm. üz.”, *İkiye Kadar Sayamamak***

Gökhan Yılmaz’ın Yapı Kredi Yayınları’ndan 2013 yılında çıkan ikinci öykü kitabı *İkiye Kadar Sayamamak*’ta yer alan öykülerinde deneysel tavır, yalnızca içerikte ve kurgulanış biçiminde değil, dilsel düzlemde de belirgindir. Örneğin bu tavır, “altyası-haltyazı” başlıklı öykünün henüz başlığında hissedilir. Bahsi geçen öykü çok kısa/kesik/devrik, anlamı/sözü birbiriyle tamamlayan ve farklı çekim/ek kullanımları

³³⁴ Furkan Çolak, *Yıldızsız, Katran Karası*, 1. Baskı, İstanbul, Raskol’un Baltası, Aralık 2017.

³³⁵ Gökhan Yılmaz, “öyk...”, *Biraz Kuşlar, Azıcık Allah*, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023, s. 135.

söz konusu olan cümlelerle kaleme alınmıştır. Öyküden iki kesitle bu iddiamızı destekleyelim:

“(...) Dedem hiç olur. Kuşların hep çocuk gibi. Okula yazılı kuşu. Gece olmaya rağmen. Ağlamak geldi. Gitmiyor yere. Gitmiyor her.”³³⁶

“Camların açılması içine. Yüksek çıkmam uygun. Ağacın yüksek gibi. Çocukların ora yoktu. Ağzıma bağırarak gelmesi oldu. Çok gelmesi oldu. Korkmayı söyledim. Kimse yok olması. Şişelerim için yok. (...)”³³⁷

Aynı kitapta yer alan “iyi huylu humor / hastalık hostesi” başlıklı öyküde, anlatı italik vurgulu cümlelerle sapmaya uğrar; bu cümlelerde öykü kişisi olan öğretmeninin iç konuşmaları ile bir hastalığın belirtileri sıralanır ve yorumlanır:

“Çok teşekkür ederim canım benim ama neden zahmet ettin? Yani bu pahalı bir hediye. Kim bilir kaç para verdin bu ayakkabıya? Hem neden ayakkabı? Bir küçük kalem bile mutlu edebilirdi beni. Sizi sağlıklı görmekse hepsinden önemli. Size sağlıklı görünmek... Sizi sağlıklı görmek. - Görmede bozukluk ya da bulanık görme. -”³³⁸

“(...) Yol, insanın midesini bulandırır. Bööö... - *Sebepsiz kusma, ani mide bulantıları.* -”³³⁹

Adında da kısaltma kullanılan “ben küçükken n negatif tam sayı olm. üz.” öyküsünde, italik vurguyla yazılmış ve duraklarla/tekrar ve kısaltmalarla yüklü anlatıma sahip bir bölüm dikkat çeker:

“Çocuk sahibi olmak, dedi. Çocuk sahibi. Çocuğa sahip. Çocukluğa sahip. Çocukça bir sahiplenme. Çocuğun ait olması. Çocuğa ait olmak. Çocuk. Oğlan. Kız. Erkek. Kadın. Küçük. Beden. (...)”³⁴⁰

³³⁶ Gökhan Yılmaz, “altyası-haltyazı”, **İkiye Kadar Sayamamak**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013, s. 17.

³³⁷ **A.e.**, s. 17.

³³⁸ Gökhan Yılmaz, “iyi huylu humor / hastalık hostesi”, **a.e.**, s. 40.

³³⁹ **A.e.**, s. 44.

³⁴⁰ **A.e.**, s. 102.

✓ İlker Aslan, “Tortu”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

T i k . T a k . T i k . T a k . T i k . T a k ...

Saatın tiktakları susmak bilmiyor. Zaman akıyor. En son ne zaman kendime böyle baktım bilmiyorum. Sahi neyim? Kime benziyorum? Tik.Tak. Tik.Tak.Tik.Tak... Kaç zaman geçti ilk nefes alışımından bu yana? Tanrım, ne çok soru var zihnimde... Neden hiçbirinin cevabını bulamıyorum? Belleğim karanlık bir odada kaybolmuş gibi.

Tik.Tak.Tik.Tak.Tik.Tak...

Şekil 3.40. “Tortu”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, s. 119.

✓ İlker Aslan, “Muazzam Döngüsünde”, *İnsanlar ve İnsanlar*

Tabağını hızlıca bitir, diyorum oğluma. Çıkmamız gerek, okula geç kalacağız yoksa. Bunları yemesem olur mu, diyor. Olur, diyorum. Karımla göz göze geliyoruz. Çünkü o, olmaz, demişti. Tabağını bitirmen gerek. Yine yanlış adım. Aceleyle çıkıyoruz. İşe giderken onu okula bırakacağım. Daha dün ağlama sesleriyle uykumuzdan uyanıyor, yeniden kesintisiz uyuyabilecek miyiz, diye soruyorduk kendimize. Şimdi okula yetişmek için acele ediyoruz. Acele ama nereye

Oğlunuz çok başarılı. Sadece biraz dikkat eksikliği var. Sanki derslere yüzde yüz odaklanamıyor, kendisini veremiyor. Çok daha iyisini, fazlasını yapabilir. Bence kendisi farkında bunun. Notları gayet iyi. Siz biliyorsunuz zaten. İlginç konulara meraklı. Paleontolog olmak istemesine (gülüyor ha-ha-ha) biraz şaşırmıştım doğrusu. Ben çok iyi yerlere geleceğine inanıyorum. Hepimizi gururlandıracak. Tabii en başta ke

Şekil 3.41. “Muazzam Döngüsünde”, *İnsanlar ve İnsanlar*, s. 21.

✓ **Leylâ Erbil, “Yatak”, “Konuşmaklardan Bıkan” ve “Hallaç”,
*Hallaç***

tım. Şu yatağı havalandırsam. Nazmi Kaptan da var, ara sıra uğrar bana, yetmişlerindedir. Trak’la yirmi dört kişi nasıl denize döküldüklerini anlatır. Kollarını açıp bi yuvarlak çizerek o kadicık bi kaya parçasına yirmi dört kişi çıkıp dokuz saat sıçradıklarını anlatır, donmamak için. Ben de kalksam, şu yatağı... Kapkara gecede hop hop, karın altında hop hop, yüzerek çıktıkları kayada hop hop hop, yirmi dört kişi dokuz saat hop hop hop, donmamak gerek, yaşamak gerek hop hop hop, batan gemilerine karşı bağrışa çığırsa hop hop altın top!.. Hep bu-

Şekil 3.42. “Yatak”, **Hallaç**, s. 5.

arasından gözetliyorlardı bizi. Beni görünce ilkin çığlık attılar, ardından sarkarak iyice görmeye çabaladılar beni. Seslerinde korkudan çok sevinci andıran bi nenler vardı. Akşingözün onları epeyi korkutmuş olduğunu, aralarında bu oyundan gelme bi dostluk da bulunduğunu anladım. Aşağıda daracık sokağın aydınlığında sıska, beyaz bi kedi bağırıyordu. Kedi bağırarak istiyo bağırıyordu. Ben ilkel ve gür bi kendini değiştirmeye, özgür seviye akmayı istiyordum. Onun

KUŞ

ÇIYAN

DİLSİZ BİR İNSAN oluşunun önemi de yoktu, ama nasıl davranmamla en eksiksiz, en ÖZGÜR SEVİ’yi verebilecektim ona.

Şekil 3.43. “Konuşmaklardan Bıkan”, **Hallaç**, s. 42.

EZGİ

Gandilere dönmüş güllerinizin liflerini gösterip aya ıssızlığın camlarını şekerlemek, tak, hozorlamak, dudaklamak tak da tak tak, kara kara böceklerimizi de tak, geleneksiz geleneklerimizi de tak taka da tak tak, yüklemelerden siz de mi de tak tak da tak tak tak, yalnızlığın kemikleri sızlasın da tak tak tak, Balam sıpasını alsın, Balak kavmini alsın tak tak da tak tak tak tak tak tak tak, Balam sıpasını alsın, tak tak da tak tak tak tak tak tak tak bi kurnaz Odysseus da tak taka tak kulakları *bella cohen* taka tak da tak tak tak...

Şekil 3.44. “Hallaç”, **Hallaç**, s. 85.

✓ **Leylâ Erbil, “Vapur”, *Gecede***

açıklarından bu yana Kavaklar yönüne doğru sık sık halkı selamlayarak ve delice marşlar, ezgiler söyleyerek ilerlediğini gördük. O ezgiler sonradan, yani vapur hemen ertesi gün birdenbire yok olduktan sonra artık, kulağımızda ve dilimizde kaldıgınca söylediğimiz o ezgiler bugüne dek gelmiştir, bileceksiniz:

vi ya vi ya fı çı man ya he ya he ya hey
sa ka la la ta ka ta ya mo la mo la hey
he ya mo la he ya ye sa ya sa ma sa hey
ha ha ha hah ha ha ha hah ha ha ha hah hey*

Şekil 3.45. “Vapur”, *Gecede*, s. 28.

✓ **Murat Yalçın, “Benevi” ve “ABD”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Gözüme ilişen neydi BENEVİ’nde? Duman, ağızlık. Bir el. Saat, yerküre. Mum! Ne ki, uzun uzun düşü(nü)lmüş notlar da, yarım çalınmış notalar da BENEVİ’nin sayılır. Tanıdık bir şeyin üstüne bastım, bir an. Durup eğildim, sıcak bir kâğıda değdi elim, parmaklarım toza bulaştı. Bir kitap mı? Küçük. Karanlığı delen güneşin tozlu yoluna uzattım. Üfledim: *Mesut İnsanlar...* Elimin tersiyle sildim, gözüme tuttum: *Fotoğrafhanesi...* Sayfalarımı hızla çevirdim. Arasından fışkıran toz bulutu, güneşe karıştı. Durdum. Saatin işleyişini duydum ilk kez. Göğsüm daraldı, göremez oldum artık, alnıma vuran güneşi.

Kitabı bıraktım yere, çıktım. İçimde, kapanan binlerce kapının gıcırta korosu... Ellerimi yıkadığımda, her şey bitmiş görünüyordu. Bana öyle geliyordu ki büsbütün kurtulmak (her şeyden) yeni durumlara alışabilme gücüne bağlıydı (her şeyden yeni bir şey çıkarmaya). Büsbütün kurtuluş neydi üstelik? Ağız açık bir ölünün önüne dikilsem, dişlerini mi sayardım? Ellerimi yıkamasam oracığa yığılıverecekmişim duygusu çullanacaktı üstüme. Başkaldırıyla ölüm arasındaki labirentte dolanmaktı yapabildiğim ya da BENEVİ’nde odaların eşiklerini aşındırmak. Yer yer bir başkası olarak kendi adıma düşündüğümde değişen neyse onu araştırmaktan bıkmıştım. Bir başkası olabilmek şaşılacak bir şaşılıktı! *Bir bardak suyun yarısı sıcak, yarısı soğuktu.* BENEVİ’nin odalarında dünya küreleri de bir değildi. Ayrı ayrı dünyalardı, bitişik odalarda dönen. Yeryüzündeki düğmelerin tümü ilikli olmalıydı. Ki, içim boşalsın!

Şekil 3.46. “Benevi”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, s. 43.

Uzun süre kullanılmamış bir tuvaletin ağır kokusu içinde düşledi gitmeyi. Sürekli kullanılan umumi tuvaletler böyle kokmaz, dedi içinden, güçlükle aldığı nefesinin arasından.

Baktı, kendi içinde biri tempo tutmuş:

bokçış bokçış bok bok bok bok bokçış, bokçış bokçış bok bok bok bok bokçış, bokçış bokçış bokçış bokçış bok çış çış çış bok!

Şekil 3.47. “ABD”, *Aşkınumya – İma Kılavuzu*, s. 165.

✓ Orhan Duru, “Bunu Benden İşit”, *Sarmal – Toplu Öyküler*

Ama aralarında vardı bir soğukluk. Hiç sevmiyorlardı birbirini. Şöyle önemsiz bir olay yüzünden olmuştu bunlar. İlk geldiğinde kütüphaneye, sormuştu Osman kütüphane memuruna, var mı sizde:

Aşık Kereveti,
Düdüklü Pencere,
Saint-Joseph'in Kargaları,
Bıçkınlar,
Boğuntu,
Güvercin Kakaları,
Dünyanın En Güzel Habaşistan'ı,
Kessen Tükenmez,
İpsizler Parkı,

adlı kitaplar ?..

Kütüphane memuru anasına küfretmişler gibi fırladı yerinden: “Bööö, böööö, bozguncu, hain-i vatan, vakti safayı canan, düzenbaz, hilebaz, hokkabaz. Bööö, bööö yasaktır bu kitaplar yasak. Tehlikelidir aynı zamanda. Ne yapacaksınız onları bakayım? Okunmaz onlar, ben senden iyi bilirim senin okuyacağın kitapları...”

Ne yapacağını şaşırdı Osman. Oysa istiyordu biraz ekini artırsın.

İkinci gelişinde sormuştu kütüphane memuruna. “Bulunur mu sizde: Zarf-kâğıt?” diye. Kütüphane memuru fırladı yerinden: “Bööö, bööö, sen burasını kırtasiyeci dükkanı mı sandın? Burası kütüphanedir Ey divane. Oynamayalım. Burada kitap okunur anlaşıldı mı?”

Şekil 3.48. “Bunu Benden İşit”, *Sarmal – Toplu Öyküler*, s. 109.

✓ Orhan Kemal, “Ürok Ninile”, *Yağmur Yüklü Bulutlar*³⁴¹

✓

— Bilmen lâzım dedim. Büyük eksiklik. Kerten-
keleler ve eşek anırtılarıyla ilintili...
Kalemle kâğıt çıkardı
— Adı?
— ÜRÖK NİNİLE! (*)
Ciddi ciddi yazdı.
— Türkçe çevirisi var değil mi?
— Olmaz mı, var tabi.
— Millî Eğitim Bakanlığı yayınlarında mı?
— Hı hı...
— Çok teşekkür ederim.
Gölgeler ayaklarının altlarına doğru çekiliyor-
lardı.

() ÜRÖK NİNİLE Tersinden ELİNİN KÖRÜ.

Şekil 3.49. “Ürok Ninile”, *Yağmur Yüklü Bulutlar*, s. 308.

✓ Önder Şit, “Ölümsüzlük Eki” ve “Bizim Patron İyi Adam”,
*Dünyanın En Güzel*³⁴²

İçimizden gidenin olmaması.

Tertemiz yeşilliklerimizin –doyurucu ve yaşatıcı– ol-
maması; gök kuşlarının ölü dal boşluklarına saldırması
hâlâ, hâlâ, sopa, kovala, et, bal, pıt, yara, yok, ar, tık, böyle
devam etmesi. Hâlâ.

Şekil 3.50. “Ölümsüzlük Eki”, *Dünyanın En Güzel*, s. 49.

burada tüm hikâyeler, e artık sen çıkaracaksın oradan on-
ları, kahkaha attı. (Bu kahkahayı yazıya dökmek zor oldu-
ğu için KHKH şeklinde kısaltmayı ve hikâye bütünlüğünü
korumayı amaçladım. KHKH’lerde Bekir’in kaşları bur-
nuna doğru inerken üst dudağı yukarı yükseliyor, dişleri
ışılıyor.) Dükkânda üç berber daha vardı. En yaşlısı buy-
du belli ki. Sarı saçlısı yakışıklydı, durgundu her zaman.

Şekil 3.51. “Bizim Patron İyi Adam”, *Dünyanın En Güzel*, s. 90.

³⁴¹ Orhan Kemal, *Yağmur Yüklü Bulutlar*, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Haziran 1974.

³⁴² Önder Şit, *Dünyanın En Güzel*, 1. Basım, İstanbul, Holden Kitap, Nisan 2022.

yorum artık, psikologmuş bu kadın. Bana kadının diğer işi neden yaptığını sorma, bilsem. Zaten aklın aldığı bir şey var mı benim hikâyemde? Gözleri doldu Bekir'in. Kadının hayali zihninde gezindi, saçları dolandı sözcüklerine, sustu. Ağlamaya başladı. (Bekir'in ağlamaları için de AKH-KHKA kısaltmasını tercih ettim.) Sus Bekir. Kızıyor Berber Kerem. Kızıyor: Dükkânın küflenmiş koltuklarında üç beş kişi oturuyor sabahtan akşama dek. İş arıyorlar, burası sıcak, bulamayınca buraya geliyorlar, kovuyoruz, yine geliyorlar. Ne bileyim, patron düşünsün. Adam deli, arabaya atlıyor aklına eserse, gelmiyor günlerce. Bir keresinde kaza yaptı, takla attı aracı, kemikleri kırıldı, daha kaynamadan bunlar, iyileşmeden kendini sanayiye attı. Arabasını yepyeni etmek için uğraştı. Deli bizim patron, deli deli ama iyi adam. Rahat bırakıyor, karışmıyor, Bekir denen zırde-
linin ne işi vardı burada yoksa? Sus sen de Bekir, ağlama. AKHKHKA. Etrafta kıllar, uçuşan saçlar, tıraş köpükleri,

Şekil 3.52. “Bizim Patron İyi Adam”, *Dünyanın En Güzel*, s. 91.

✓ **Senem Gezeroğlu, “Hikâyeye Sığınmak”, *Zaman Dursun İstedim*³⁴³**

- Peki, neden yazıyorsun bunları? Yani açık konuşmak gerekirse çoğu anlamsız. Sadece karalama...
- Ol. sun. sun. Yaz. mak. Gü. Zel.
- Ne yazıyorsun şu an?
- Hika. ye...
- Adı ne?
- Hi. ka. yeye. sığ. ınmak...
- Garip... İnsan nasıl sığınır ki hikâyeye?
- Diğer. Leri. nden. Kaçmak. Kaç. Mak için.
- Nasıl yani?
- Dün. Ya.
- Hımmmm... Peki konusu?
- Bir. Cin. ayet hikâyesi bu...
- Cin mi âyet mi?
- De. ğil. Cina. Yet.

Şekil 3.53. “Hikâyeye Sığınmak”, *Zaman Dursun İstedim*, s. 117.

³⁴³ Senem Gezeroğlu, *Zaman Dursun İstedim*, 2. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016.

✓ **Sevim Burak, “Ölüm Saati” ve “Büyük Kuş”, Yanık Saraylar**

Saati yaklaşıyor – Saati gelmiş – Ortalıkta yok – Kendi kendini çağırıyor – Sevim – Sevim – Sevim – Duymuyor musun – Hem sağır hem de ağzında dili dönmez 80 yaşında – Karaşoooo – Karaşooo – Karaşooooo – Hep bağırır – Dokunsanız ağlar – Düşünmesi zor bir ağlama – Gittikçe çocuk oluyor – Gittikçe zarif – Şeffaf – Nerdeyse ruh haline gelecek – Kendisine sorsanız daha da yok olur – O’nu arıyorum burada – Elbiseciğinin altında O’nu bulamıyorum –

Eğer bana inanırsan, size göre değil O çocuk
Beklediğim sizler değilsiniz der – Isırmak için ayağına bakar – O gene fena bakıyorsa – O zaman biz gene tatlı konuşalım – Gene sevelim – Fenalık ve iyilikle O’nun elini sıkalım – Saat yaklaşıyor – Ah ağlama – Ağlama da desen ağlar – Geç kal-

Şekil 3.54. “Ölüm Saati”, Yanık Saraylar, s. 88.

Kent – DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, ÜÇ SESLİ BİR ADAM?

Kadın – Yap... ma Yap... ma a a diye hırıldadı.

Kent – DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, DÖRT SESLİ BİR ADAM?

Kadın – İmdat!.. İM...DAT...İM...

Kent ilmiği sıkarak – YA BEŞ SESLİ BİR ADAM? DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM..... ALTI SESLİ BİR ADAM... YEDİ SESLİ BİR ADAM... SEKİZ SESLİ BİR ADAM, DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM?

Kadın – Hayır!.. Hay... ha... hu... Hırr

Kent, ilmiği daha da sıkarak – ELVEDA. DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, DOKUZ SESLİ BİR ADAM ? ON SESLİ BİR ADAM?

Kadın – Hii- Hi- Haaa!..

Şekil 3.55. “Büyük Kuş”, Yanık Saraylar, s. 56.

✓ Sevim Burak, “Ümmü Gülsüm” ve “On Altıncı Vay”, *Afrika Dansı*

Ya emin emin emin min
min min min min emin
ya emin

Yaaa emin yaaa eeeminnn
Ya yaa yaa yaaaa
eminnnn
Yamin yamin yamin
Yaaamin yaaamin yamin
Ya ya ya ay ay ay
Ay yaayyaayyaa minnn
Ya ya ya yaaa yaaayayayaaa
Ya ya yaaamin ya eee
Yaeee yaae yae yaemin
Yamin emin emin
Ümmü Gülsüm

Şekil 3.56. “Ümmü Gülsüm”, *Afrika Dansı*, s. 76.

Ounnab
oldoum

Achek oldoum.

Hachhach

Hourma oldoum.

Tchilek
ouldoum

..DOUM

Gullindjik oldoum.

Chebbouy
oldoum

Karendja youvance

chakaik
oldoum

Djennet giubi baghtche...

Husni Yousouf

Foulia oldoum

GÜL OLDUM.

Achek oldoum

Aiva aghadjé

Hachhach

NERGUIS oldoum...

Husni Yousouf oldoum

Achek OLDUM

Achek oldoum

ACHÉK OLDUM

Şekil 3.57. “On Altıncı Vay”, *Afrika Dansı*, s. 67.

TOP
SESLERİ
ÇINGIRAKLAR
DÜDÜKLER
BUYÜKBABAMIN BULUNDUĞU YER (KAZA MAHALLİNİ)
GÖSTEREN GEMİLER İSE KALIN TONDA OLMAK ÜZERE
KISA KISA DÜDÜKLER ÇALIYORLARDI

BUUU BBB BUUU BB BUUU BBB
BUUU BBB BUUU BBB BUUU BBB
BUUU BBB BUUU BBB

Şekil 3.58. “On Altıncı Vay”, *Afrika Dansı*, s. 68.

✓ Seyit Göktepe, “İssızlıktır Benden Kalan” ve “Sulara Yazılan”,
*Defter ve Çikolata*³⁴⁴

Koltuklar, çiçekler, dolaplar, pencereler, halılar, bardaklar bulanık, bugun bir yağmurun girdabında adeta. Şaşkın. Benim düşlerime kapılmış ola ki; ölgün. Bitik.

Sirenler, çanlar, tamtamlar.
Sirenler, çanlar, tamtamlar. Şimdi.
Ağtlar. Ağtlar.

Gitmek buralardan. Kaçmak. Kaçmak. Ah!
Bir daha dönmek üzere. Gitmek.
Silmek bütün adresleri. Silmek bütün telefon numaralarını. Bir daha yazmamak üzere.
Karalamak bütün resimleri. Yırtıp yırtıp atmak. Yırtıp yırtıp dağıtmak.

//Anahtarlar.//

(Kardeşim... Kardeşim... Kardeşim...)

Şekil 3.59. “İssızlıktır Benden Kalan”, *Defter ve Çikolata*, s. 63.

dan sözcükler üretmek gibi. Plakalardaki numaraları önce birer birer, sonra üçer üçer ve böyle beşer beşer, onar onar toplayıp çıkarmak, çarpıp bölmek gibi:

MSK: Musluk.

KCR: Karınca.

1945: 1+9+4+5+ ...

Duraktan birkaç kişi, dört duvar arasına kısıtlanmışçasına adımlarını belirli çizgilerle sınırlayarak bir o tarafa, bir bu tarafa dalgın dalgın gidip geliyordu.

İçlerinden biri size göz mü kırpyordu?

Şekil 3.60. “Sulara Yazılan”, *Defter ve Çikolata*, s. 132.

³⁴⁴ Seyit Göktepe, *Defter ve Çikolata*, 1. Baskı, İstanbul, Alkım Yayıncılık, Mart 2004.

3.2.6. Tipografik Deneyler ve “Göz Yazıları”

Türk öyküsünde tipografik deneylerin kullanımı bugüne değin çok az araştırmanın konusu olmuştur; fakat öykücülük geleneğimizin seyrine bakıldığında, tahmin edilenden daha çok örnekle karşılaşılır. Özellikle yayımlandığı dönemde fazla sayıda okura ulaşmamış, edebiyat tarihlerinde görünür kılınmamış bazı metinlerin varlığı söz konusudur. Tezimizin metin örnekleri kısmı için literatür taraması yaparken bu nitelikte örneklerle karlılaştık, baskısına ulaşabildiğimiz kitaplarda yer alan tüm örnekleri bu bölüme dâhil ettik. Bununla birlikte, tipografik deneylerin seyrini gösterebilmek adına, günümüze yakın dönemde kaleme alınmış örnekleri (özellikle 2010 yılı sonrası), kıyıda köşede kalmış örneklerle birleştirerek sunduk. Yapılan çalışmalarda genellikle yazdıkları dönemde öne çıkan isimlerin metinlerine rastladığımız için (Leylâ Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu gibi), tezimizin bu bölümünün deneysel sahaya ayrıca katkı sunacağına inanmaktayız.

Bu bölümde yalnızca tipografik deneyleri değil, aynı zamanda “göze hitap eden” belirli denemeleri de ele alacağız; bölüm başlığı olarak “Tipografik Deneyler ve Göz Yazıları”nı tercih etmemizin sebebi budur.

Örneklere geçmeden evvel, tipografi deneyleriyle ilgili bir paradoksa değinmekte fayda vardır. Özge Aslan, “Türk Öyküsünde Deneysel Bir Yöntem: Öyküyü Somutlaştırma İmkânı Olarak Tipografik Tasarımlar” başlıklı makalesinde, tipografik deneylerin yazara mı, tasarımcıya mı mal edilmesi gerektiği meselesini tartışmaya açar ve bir örnek verir:

“Tartışmanın diğer boyutu, tasarımcının eserin sahibi yazar yaşarken eserine kendi müsaadesi ile müdahale ettirmesi ya da hayatta olmayan yazara ait bir esere kendisinin dahil ve izni olmadan yeni bir kimlik kazandırılması, metinlerin aslından farklı içeriklere dönüştürülmesidir.

Bülent Erkmen, 1993 yılında Sevim Burak’a ait kitapların Nisan Yayınları tarafından yayımlanacak yeni baskıları için tasarımlar yapmıştır. Sevim Burak’a ait kitapların Erkmen tasarımları içeren bu yeni baskıları, tasarımcı rolünü sorgulayan bir tartışmayı gündeme getirmiştir. (...) Parçalanmış dil için; parçalanmış harf, hece, kelime, cümle ve paragraflar Sevim Burak’ın yazı tekniğine dair giriştiği özgün eylemlerin neticesidir. Erkmen, bu mevcut yazı evrenini birkaç müdahale ile değiştirmiştir. Yapıta müdahalesi yazarın kullandığı majiskülleri punto büyüklüğüne

dönüştürerek diğer metinden ayırmak ve *Yanık Saraylar*'da yer verilen Ömer Uluç ve Sarkis fotoğraflarına dair muğlaklığı açıklığa kavuşturmak biçimindedir. *Palyaço Ruşen*'de ise yapıtın özgün yapısı anlamı da etkileyebilecek tipografik ve görsel tasarımlar ile değişime uğratılmıştır.”³⁴⁶

Bu metin, grafik tasarımın salt estetik bir araç değil, anlam üretiminde etkin bir rol oynadığını gösteren önemli bir örnek sunar. Özellikle deneysel metinlerde tasarımcının müdahalesi, artık sadece bir sunum unsuru değil, aktif bir yeniden-yazım biçimi olarak değerlendirilebilir. Sevim Burak'ın metinlerine yapılan müdahaleler, tasarımcının edebiyat kuramı bağlamında ikincil bir yaratıcı olarak konumlanabileceğini de ortaya koyar. Yazar ve grafik tasarımcının iş birliğinin altını bir kez daha çizerek, metin örnekleriyle devam edelim.

✓ Abdullah Harmancı, *Muhteris*

Abdullah Harmancı'nın öykü kitabı *Muhteris*'teki bütün öykülerinde küçük harf kullanımı dikkat çeker; büyük harfler nadiren görünür. Örneğin “umur bey günleri” başlıklı öyküde KARASU sözcüğü her defasında büyük harflerle yazılmıştır. “umur bey ukdeler” öyküsünün son sözcüğü olan “kayıt”, “k a y ı ı ı ı t” şeklinde yazılarak, burada espas tekniği kullanılmıştır.³⁴⁷ Harmancı'nın öykülerinde italik yazımlar da mevcuttur; örneğin söz gruplarının virgüllerle ayrılarak sıralandığı “umur bey caddelerde” öyküsünden:

“dedem evliliğe hazırlanıyor, menderes başbakanlığa, eşeklerine binmiş köylüler sokaklardan, sus artık ve dön şuradan, hah tamam,

ince minare, mcdonald's, vali konağı, dergimizin eski binası, seyit'in nargile kahvesi, emlakçı rıza, mavi kütüphane, sergi salonu,

sanat tarihçisi profesör yavuz, konya tarihi okumaları, münakaşalar (...)³⁴⁸

³⁴⁶ Özge Aslan, “Türk Öyküsünde Deneysel Bir Yöntem: Öyküyü Somutlaştırma İmkânı Olarak Tipografik Tasarımlar”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S: 12/3, 2023, s. 1103.

³⁴⁷ Harmancı, *a.g.e.*, s. 29.

³⁴⁸ Harmancı, *a.g.e.*, s. 29.

✓ Ali Teoman, “Portakal Soyması,” “Hayat Dersi”, “Triptik” ve
“Unutmabeni”, *Taş Devri*

Ali Teoman’ın *Taş Devri* adlı öykü kitabı, farklı tipografik deneyler içerir. Biz burada bahsi geçen kitapta yer alan 4 öyküden parçalar göstereceğiz.

“Portakal Soyması”nda “Bağırda yatan ölü ruh” tamlaması, tek harf kalıncaya kadar satır satır azaltılır:

“Bağırda yatan ölü ruh-
Bağırda yatan ölü-
Bağırda yatan-
Bağırda-
Bağır-
Bağı-
Bağ-
-ğ!”³⁴⁹

Benzer bir işlemin “Bu sefine esasen bir tahtelbahirdir” cümlesine de yapıldığını görürüz:

“Bu sefine esasen bir tahtelbahirdir.
Bu sefine esasen bir-
Bu sefine esasen-
Bu sefine-”³⁵⁰

“Hayat Dersi” adlı öyküde, bazı harfler diğerlerinden büyük basılmıştır. Yazarın öykü girişindeki notuna bakalım:

³⁴⁹ Ali Teoman, *Taş Devri*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 18.

³⁵⁰ A.e., s. 20.

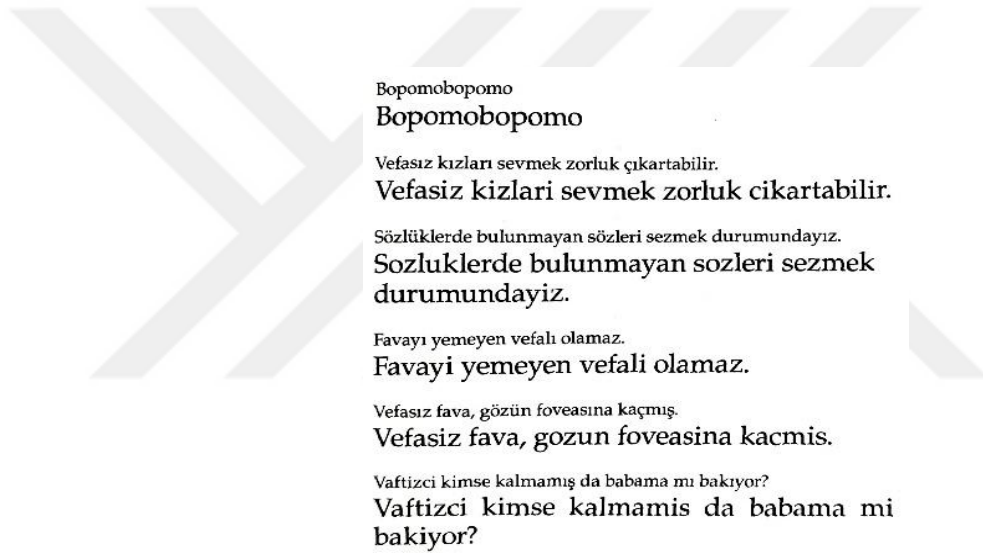
“10 dakika yüksek sesle okunup ardından 5 dakika dinlenilecek. Gün içinde olabildiğince sık yinelenecek.

-ilk iki gün orta hızda / metronom 90

-sonraki iki gün hızlı / metronom 120

-daha sonraki iki gün farklı vurgularla”³⁵¹

Teoman’ın, okurundan tekrarlamasını istediği hayat dersleri, öykü metninde tekrar edilerek verilir. Bu yinemelerde majiskül tekniği devreye girer; büyük harfli cümleler sanki “yüksek ses”i temsil eder gibidir:



Şekil 3.63. Taş Devri, s. 29.

✓ Arda Arel, “Walter Keeperson’ın Hazin Sonu”, *Post Öykü 1*

Arda Arel’in *Post Öykü*’nün ilk sayısında yayımlanan ve “Elli Karakter Öykü Atölyesi”nin ürünlerinden olan öyküsü “Walter Keeperson’ın Hazin Sonu”, *Canetti*’ye, *Calvino*’ya, *Vonnegut*’a ve en önemlisi *Kilgore Trout*’a ithaf edilmiştir. Bu öyküde de büyütülen/yükselen harfler dikkat çeker; tipografik deneylerden ikisini alıntılayalım:

³⁵¹ A.e., s. 28.

-Fuji, 1944-

Artık yeryüzünde o muazzam sudan bırakın bir litreyi, tek damla bile bulmak mümkün değildi. Walter Keeperson bu elim olaydan dolayı Birleşik Devletler'i suçluyordu. Aslında Birleşik Devletler'i başka şeylerden dolayı da suçluyordu. Walter, kapitalist düzene, girişimci ekonomiye ve açık markete de karşıydı. Tatlı kasabasına yeni bir şirket bayilik açmış ve Walter'ın elindeki bütün tesisat işlerini kapmıştı. Ne yazık ki, Keeperson eskisi kadar kazanamıyor ve dünyanın sulanından yeterince faydalanamıyordu. Walter'ın düşmanı olarak gördüğü bu yeni şirketin adı Trick Hunter Brothers'dı. Amblemi de tam olarak şöyleydi:

THB

Sadelikten yanaydılar. Aslında şirket kardeşler tarafından falan yönetilmiyordu, hatta şirketin tek sahibi vardı. O da insanlara samimi gelsin diye şirket isminin sonuna 'Brothers'ı eklemişti. Şirketin bu politikası işe yaramış ve kısa zamanda hızla büyümüşlerdi. Kısa zamanda hızla büyüdüklerini

Şekil 3.64. *Post Öykü*, S: 1, Kasım-Aralık 2014, s. 68.

-SON SU, Alfa532x, Ay-

Ay'dan gelmiş. Ama bu benim el yazım. Evet, diye karşılık vermişti Muhammed, şişeyi pamaklarının arasından kaçırmadan hemen önce. Sonra şişe yere düşüp parçalara ayr, hayır, tuzla buz olmuştu. Walter yere atlamıştı, cam kırıkları arasındaki suya dokunmak istiyordu ama şimdi su yoktu. Birkaç saniye içerisinde Walter'ın parmakları arasından akan kum taneleri dışında hiçbir şey kalmamıştı. Kafasını kaldırıp Muhammed'e baktığında artık Muhammed de yoktu. Sonsuz bir çölle karşı karşıyaydı Walter. O an ufukta bir toz bulutu olduğunu fark etti. En korkulu rüyası, dünyanın sonuydu gördüğü. Kumdan bir Tsunami!!!!!!
Uyandı.

Şekil 3.65. *Post Öykü*, S: 1, Kasım-Aralık 2014, s. 71.

✓ Arda Kıpçak, “Abidin’in Üretim Kabızlığı”, *Değişik*

Arda Kıpçak'ın her iki öykü toplamı da tipografik deneyler açısından çok zengindir; *Değişik*'te yer alan “Abidin'in Üretim Kabızlığı” başlıklı öykü örneğin, hem içerik kurgusuyla hem biçimsel tavrıyla dikkat çeker. Bir ressam olan öykü kişinin yaşadığı “sanatçı tıkanması”nı anlatan öykü, “Abidin”, “Anlatıcı”, “Serim”, “Diyalog”, “Düğüm” ve “Çözüm” başlıkları altında tasarlanmıştır; böylece bu metinde geleneksel anlatının olmazsa olmaz aşamalarının bir ironisi yapılır. Aynı öyküde, üstü çizili ifadeler de yer alır:

anlamıştı. En arka sırada, pencere kenarında oturuyordu. Üç koltuktan ortadaki, yani kızın hemen yanı boştu. Oraya oturmadı. O güne kadar, neden arkaya dönük olduğuna anlam veremediği koltuklardan birini seçti. Böylelikle onu rahatça izleyebilecekti. ~~Yanında~~, kızın tam karşısına denk gelen yerde, ~~üzerinde lise üniforması olan bir çocuk~~ oturuyordu. ~~Neyi kaçırdığından habersiz, kafası öne düşmüş~~ ~~uyuyordu.~~

Etkilenmişti. İzlenimci gibi yaklaştı ona. Oysa hiç tarzı değildi. İzlemeye başladı.

Şekil 3.66. **Değişik**, s. 30.

Öykünün üç ayrı yerinde üç ifadenin üstü çizilidir; bu ifadeleri incelediğimizde hepsinin öyküde bir dekor olarak yer alan, otobüste oturan bir çocukla ilgili olduğunu görürüz. Yani yazar, bu çocuğu önce yaratmış, daha sonra anlatıdan çıkarmaya karar vermiş gibidir.

✓ **Arda Kıpçak, “Savunma Dosyası”, “+ -” ve “Layihalar Teatisi”,
*Değişik Bir Şey Yok***

Kıpçak, ikinci öykü kitabında da tipografinin imkânlarına başvurmuştur. “Savunma Dosyası” başlıklı öykü, neredeyse tamamen tipografik deneylere dayanmaktadır, denilebilir. Öyküde yer alan cümlelerin çoğu çerçeve içine alınmıştır; bu tutum, Word programının “vurgu” seçeneğini hatırlatır. Ayrıca, yılsız sembolüyle birlikte verilmiş italik vurgulu ifadelerin yanında, yine altı ve üstü çizili ifadelerle karşılaşırız. Öyküden bir kesit:

— Sadık. Diğerini getirsinler. Neydi o dosyanın numarası?
— Şikâyetçinin Müştekinin karısıyla, kayınvalidesi de gel-
sin tanık olarak başkanım, dedi hâkime hanım.
— Hangi güne kaldı duruşma? Komutana söyleyin o gün
tekrar getirilecek bu.
İki jandarma gelip cinci hocanın kollarına girdi. Hoca kapı-
dan çıkana kadar şikâyetçiyi müştekiyi süzdü. Adam da hoca
çıkana kadar kafasını öne eğip azarlanmış ve her an yanağına
bir tokat yemekten korkan çocuklar gibi beklemişti. denilebilir
Başkan şikâyetçiyi müştekiyi bunları düzeltmeyi unutma yanı-
na çağırıp:

Şekil 3.67. **Değişik Bir Şey Yok**, s. 27.

Bu kesitte görüldüğü üzere, yazar üstünü çizdiği sözcüklerin yerine kullanacağı sözcükleri çerçeve/kutucuk içinde vermiş; italik vurguyla yazdığı ifadeleri ise kendisine not olarak düşmüştür.

“+ -” başlıklı öykü; Facebook, Twitter gibi sosyal medya platformları yer aldığı için bu yönüyle teknolojik araçların görüldüğü öyküler arasında değerlendirilebileceği gibi, tipografik deneylerin çeşitliliği sebebiyle bu kategori altında incelenebilir. Öyküde üstü çizili sözcükler, italik vurgu, majiskül kullanımı ve daha ilginç, eksik bırakılan ifadeler kullanılmıştır. Günlüğü andıran kısımlar ve bir mektup da bulunan öyküde, haber metinlerinden oluşturulmuş bir kolaj izlenir; kolajda yer alan metinler ise eksiltili bırakılmıştır. Mektup metninde ise, konuya giriş yapmaya çalışan anlatıcının, aynı ifadeyi farklı şekillerde yazmaya çalıştığı neredeyse tüm denemelerinin üstü çizilmiş, yalnızca son iki cümleye dokunulmamıştır; karar kılınan o iki cümle şu şekildedir: “Size anlatamadığım şeyler var. Bilin istedim.”³⁵²

“Layihalar Teatresi” başlıklı öyküde de tipografik unsurlar yer alır; açılışında öyküdeki tüm olayların kurmaca olduğu uyarısı bulunan bu metin, bir dava dosyası içerir. Bu dosyada altı ve üstü çizili ifadeler ile italik vurgulu cümleler bulunur. Kıpçak’ın kitabındaki neredeyse her öyküde tipografik deneylerle karşılaşırız; fakat bu öykülerin bir kısmını, baskın başka nitelikleri sebebiyle farklı kategorilerin altında değerlendireceğiz.

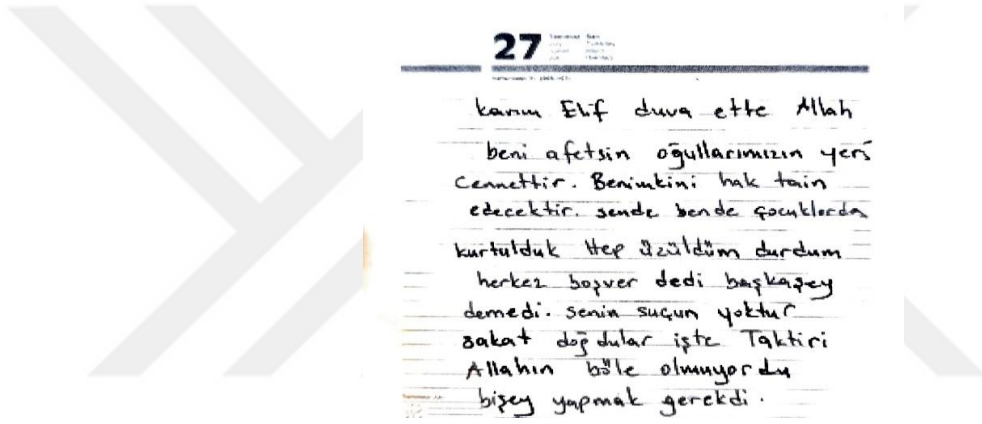
✓ Aslı Tohumcu, “Allah Affetmez”, *Sıcak Nal 1*

Aslı Tohumcu’nun, *Sıcak Nal* dergisinin ilk sayısında (Mart-Nisan 2010) yayımlanan öyküsü “Allah Affetmez”de italik vurgunun işlevsel kullanıldığı görülür. Öykü bir baba ile kızının iç konuşmaları üzerine bina edilmiştir; sırayla verilen konuşmalarda düz yazılan parçalar kıza, italik yazılanlar ise babaya aittir.

³⁵² Arda Kıpçak, *Değişik Bir Şey Yok*, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Ekim 2019, s. 33.

✓ Aslı Tohumcu, “Hadi byeee!” ve “Yazmasam olmaz!”, *Abis*

Aslı Tohumcu’nun âdeta gazetelerin üçüncü sayfalarında rastladığımız haber metnlerindeki meseleleri öyküleştirdiği kitabı *Abis*’in öyküleri de göz yazıları kategorisinde değerlendirilebilir. *Abis*’in öykülerinden “Hadi byeee!”, tek sayfalık bir öyküdür ve yalnızca bir defter/ajanda sayfasından oluşur; öykü bu sayfaya el yazısıyla yazılmıştır yahut el yazısı bir not öyküleştirmiştir. Özellikle yapılmış yazım hatalarının göze çarptığı bu metnin bir kısmını alıntılalım:



Şekil 3.68. *Abis*, s. 61.

Aynı kitaptaki “Yazmasam olmaz!” başlıklı öyküde majiskül kullanımı görülür, “hayır” sözcüğünün harfleri gitgide büyür:

yor, Bedi romanı üzerinde çalışıyor, bense çalışma odama
kapanıp dehşet içinde sayıklıyordum. BEN BİTİMİŞTİM.
BİTİMİŞTİM. HAAAAAAAAAAAAAYIIIIIIIIIR-
RRR! Doğru; bu iki cani beni bitirmişti, kalemimde ne
varsa kurutmuşlardı, perimi kaçırmışlardı ve şimdi de ben,

Şekil 3.69. *Abis*, s. 78.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Kusursuz Sessizlik”, *Keyfekader Kahvesi***

Aykut Ertuğrul’un “Kusursuz Sessizlik” öyküsünde öykünün yazım süreci aktarılır; öykü, bu anlamda üstkurmaca evrene aittir. Öykü kişisi kaleme sarılır ve yazmaya başlar, sonra işler değişir; kapı çalınır, öykü kişisi yazar A. kapıyı açar açmaz içeri bir gölge süzülür; bu gölge, cebinde bir mektup olduğunu söyler ve yazar A.’dan bu mektubu okumasını ister. Mektuba göre, gölgenin kendisi de bir yazardır, A.’nın yazdığı karakterlerden biridir fakat diğer yandan, yazarın suretidir de. Ertuğrul, bu öyküsünde italik vurguyu, mektup metnini ve yazarın kaleminden çıkan hikâyenin satırlarını ana metinden ayırmak için kullanmıştır.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”, “Çoban ile Atmaca”, *Mümkün Öykülerin En İyisi***

Mümkün Öykülerin En İyisi’nin “İntihaller, İhtimaller ve Başka Acayip Şeyler” başlığını taşıyan ikinci bölümünde yer alan öyküler, anlatım imkânları bakımından oldukça zengindir. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” görsel imkânlardan da yararlanılmış öykülerdendir. Yazar, Münch’ün ünlü tablosundan fırlamış gibi görünen insanlardan bahsederken ilgiyi tabloyu hemen hatırlatır ve metnine ekler:

Unutanlar ve bilmeyenler için o tablo şöyle bir şeydir:



Şekil 3.70. *Mümkün Öykülerin En İyisi* (2. Baskı), s. 46.

Sonra “tanımayanlar için” Jason Statham bir film karesiyle tanıtılır; 500T hattının otobüslerinden birine ait bir kesit (fotoğraf Tuğba Yüksel’e ait) paylaşılır. Öykünün finalinde ise Ortadoğu’daki acımasız kıyımın fotoğraflarından biri yer alır; öykünün gizemli “ejderha”sı böylece anamlanır.

“Çoban ile Atmaca”da ise tipografik deneylerle karşılaşır okur. Kavalıdan çıkan “hu” sesinde yer alan harfler, sesin yavaş yavaş yükselişini temsil edecek niteliktedir; gitgide büyür ve “kameraya” yaklaşırlar.

Kavalı dudaklarına götürdü. Derin bir nefes aldı, hafifçe üfle-
di: HUUUUUUU...

Şekil 3.71. *Mümkün Öykülerin En İyisi* (2. Baskı), s. 65.

✓ Aykut Ertuğrul, “İsmail’in Son Günü” ve “Dünyayı Kurtaran Adam”, *İki Dünyanın Ustası*

İki Dünyanın Ustası’nda da benzer deneylere rastlarız. Bold ve italik vurgu kullanımı kadar, espas ve majiskül kullanımı göze çarpar. “İsmail’in Son Günü”nden:

Yalnızca birkaç nefes daha.

Avurtlarını dolduran, dışarı çıkmak için çırpınıp duran o kelimeyi haykırarak uyandı: **K e b i k e ç!**

Etrafına baktı, Mehmet K.’nın, sahafın, kitapların ve panik hissinin kaybolduğunu anlayınca rahatladı.

Şekil 3.72. *İki Dünyanın Ustası*³⁵³, s. 24.

“İsmail’in Son Günleri”nden aldığımız yukarıdaki örnek “haykırış”ı göze de hitap edecek şekilde ortaya koyarken, “Dünyayı Kurtaran Adam” başlıklı öyküde büyütülen harfler aracılığıyla “öfke” görselleşir:

³⁵³ Aykut Ertuğrul, *İki Dünyanın Ustası*, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 1. Baskı), Nisan 2021.

Hakan lütfen. Bak dedim sana bir şey göstereceğim, gelsene bi şöyle... Kapıyı mı dedi. Yok canım, ne alakası var. Bunu daha önce denedik Hakan, beni başından savamazsın. Soruma cevap ver.

Asıl sen benim soruma cevap ver hayvan herif!

Sinirlendiğimi anlayınca tuttu kolumdan mutfağa gittik birlikte, çaydanlığa su koydum, önündeki şekerlikle oynayarak anlatmaya başladı.

Şekil 3.73. *İki Dünyanın Ustası*, s. 56.

✓ Aykut Ertuğrul, “Yüzyıldan Son Çıkış” ve “Ejderha Diyorum Ejderha” *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*

Ertuğrul’un bir diğer öykü kitabında da göz yazıları göze çarpar; bu görselliğe kitabın mizanpajında kullanılan kaplan figürü de ayrıca katkı sunar. Bu kaplan öyküler boyu yürüyüşünü sürdürür. Hem onu hem de yağmur damlalarını temsil eden tipografik görüntüyü aynı resimde alıntılatabiliriz:



YÜZYILDAN SON
ÇIKIŞ

1.

Şıpşıp

şıp

şıpşıpşıp

Cama yağmur damlaları vuruyordu. Ben de durur muyum, yapıştırdım şiiri:

Şekil 3.74. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*, s. 29.

“Ejderha Diyorum Ejderha”da ise deneyler daha özgün bir nitelik kazanır; bu öyküde yer alan “dipnotlar” görseldir. *Mümkün Öykülerin En İyisi*’nde bulunan

“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” öyküsüyle bu metin arasında metinlerarası ilişki olduğu da açıktır. Dipnotlardan birini şöyle gösterebiliriz:

Annem o gün arkamdan kemalliğimi onayladıktan sonra her şey çorap söküğü gibi geldi. Babam, ilkokul biterken Fen Lisesi olacaksın dedi, üniversite tercihini yaparken mühendis... “Hayır baba, ben sosyal bilimler okumak istiyorum,” desem de



Şekil 3.75. **Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu**, s. 58.

✓ **Başar Başarır, Çıktığınız Hevesle İniniz**

Başar Başarır’ın öykü kitabı *Çıktığınız Hevesle İniniz*’in perde sayfalarında, her öyküden evvel bir trafik levhası kullanılmıştır; fakat bu levhalar alışık olunan levhalar değil, Başarır tarafından icat edilmiş levhalardır ve her birinde bir uyarı bulunur.

Başarır’ın yenilikçi yaklaşımı, kitabın arka kapak metnine de yansımış, bu öykülerdeki yeniliğin yalnızca Başarır’ın edebiyatında gerçekleşmediği, aynı zamanda Türk edebiyatı içinde yaşanan bir kırılma olduğu üzerinde durulmuştur: “(...) bu kitabın Başarır’ın yazarlık serüveninde ayrı bir yeri var, hatta Türkiye’nin öykü serüveni için de çok önemli *Çıktığınız Hevesle İniniz*. Çünkü bu, geleneksel öykü kitabı formuna bir yenilik, bir renk getirmek üzere tasarlanmış bir eser.”³⁵⁴

Yazarın 16 öyküden oluşan kitabından birkaç görseli alıntılalım:

³⁵⁴ Başar Başarır, **Çıktığınız Hevesle İniniz**, 1. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, Ekim 2004.



Şekil 3.76. Çıktığınız Hevesle İniniz; Sırasıyla s. 9, 37, 65.

✓ Başar Başarır, *Havaalanında Satılmayan Kitaplar*

Başarır'ın öykülerinde görsellik, yalnızca resim ve çizimlerle değil, aynı zamanda tipografi denemeleriyle de ön plandadır. “Kedi Seven Prenses” öyküsünde harflerin bitişik yazıldığı görülür:

“Prova. Uçun kızlar, uçun şimdi. Kanatlarınız nerede sizin. Müziğe tutunun ve notalar taşısın yüreğinizi. Bırakın her şeyi ardınızda, yumuşak bir dünyaya doğru demir alınıyor.

yoyobırakınoçıpayıdaburadaneışeyararkio”³⁵⁵

³⁵⁵ Başar Başarır, *Havaalanında Satılmayan Kitaplar*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Şubat 2015, s. 224.

Benzer bir uygulama, “Yedi İklim, Her İklim Bir Cüce” başlıklı metinde de görülür:

Bir gece ayparkında o gece aya ramızdaydı parkta
çıkıp inen vedönendolaplar tokuşankabinlervehiçdur-
madansırıtanatlarla çelimsizçilekeşkarıncalaronlarıyüklen-
miş giyisileridalgalananyarıçıplakbirkadın vehilalinilkeği-
mivehilalinilkeğimiylesertleşmişçeliksarımeyveler
o gece ayparkında o geceniniçindengeçtik
çirkinbirkedigeli pyanımızasokuldu kötüayazlaüşüdük
o gecevehergece ayparkında ayparkında
ayparkındabuluştuk

Şekil 3.77. Havaalanında Satılmayan Kitaplar, s. 239.

Başarır’ın çizgili bir deftere yazdığı izlenimini veren, iki sütuna bölünmüş sözcüklerden oluşan öyküsü “Bilanço 30”dan da bir kesit alıntılalım:

BİLANÇO 30

25 resim	2 kelime
akım	durum
aktivist	bilge
ayna	aynı
birinç	bilinç
boynuz	kulak
cazip	meczip
cesaret	kasvet
çılgin	tutuk
çok	tek
dere	deniz
dost	kardeş
dual	mutlak
ekip	salt
evren	ev

Şekil 3.78. Havaalanında Satılmayan Kitaplar, s. 91.

✓ Bilge Karasu, “Oda Oda Dünya”, *Troya’da Ölüm Vardı*

Troya’da Ölüm Vardı’da bol vurgulu kullanımlar, kesilen satırlar, dizelerle devam eden düzyazı metinler, noktalama işareti kullanılmadan yazılan kısımlar vb. deneysel nitelikler mevcuttur. “Oda Oda Dünya”da iki kişinin buluşmasına ortak

oluruz; bu öyküdeki bold vurgulu cümleler ben-anlatıcının kendi iç sesi mahiyetindedir:

“Üşümeğe başlar gibi. Sesi kesik kesik çıkıyor.

“Görüşecek miyiz bundan sonra?”

Yüzüme hâlâ bakmadı.

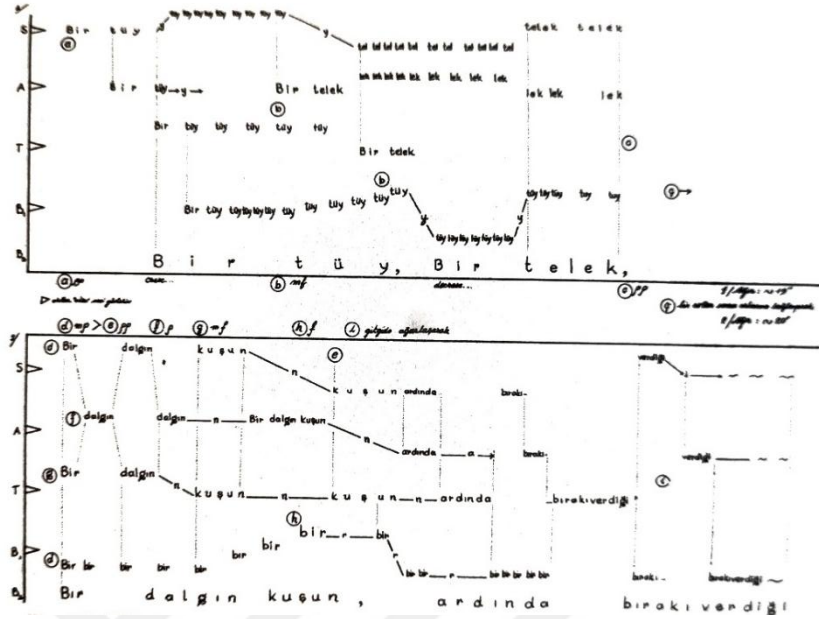
“Hııı...” diye bir ses çıkardım.”³⁵⁶

✓ Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*

Bilge Karasu’nun metinleri, tipografik deneyler açısından hepsini buraya örnekleyeceğimiz kadar çok uygulamayla doludur; onun metinleri bu anlamda edebiyatımızın en çok çeşitlilik gösteren metinlerindendir. *Kısmet Büfesi*’nin yazılış amacı dahi, görselleri/resimleri metinleştirmektir. Karasu, bu bağlamda, farklı sanatları harmanlayan, onlar arasında gezinerek beslenen ve üreten ender sanatçılarımızdandır.

Karasu’da görsel deneyler dendiğinde ilk elden akla gelecek metinlerden biri şüphesiz ki “Çeşitlemeli Korku”dur; ona eklenen “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirme Metni” ise Türk öyküsünde yazının ve görsel imkânların birleştiği en başarılı örneklerdendir. “Çeşitlemeli Korku’nun Seslendirme Metni”, ayrıca, *dingbat* adı verilen, harfler ve rakamların dışındaki simge, sembol gibi tipografik unsurların kullanımına dayanan tekniğe de örnek olarak gösterilebilir. İlk sayfasını alıntılalım:

³⁵⁶ Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 10. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2022, s. 36-37.



Şekil 3.79. Kısmet Büfesi, s. 131.

“Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”de dizelerin kesik bırakılması, metnin ana teması olan “korku” sözcüğünün espas tekniğiyle yazıldığı, majiskül kullanımı gibi nitelikler de görülür:

bir yap-
 rak, ye-
 re de-
 ğince
 kimse-
 nin duy-
 madığı,
 yeri, taşı,
 toprağı ba-
 ğırtmamış,
 incitmemiş
 bir tüy, bir telek,
 bir güz yaprağı
 gibi düşmüş yerleşmişti içi-
 me
 içerime,
 gönlüme,
 etime
 k o r k u
 BİR ÇİĞ GİBİ GELDİN ÜSTÜME
 Karınca-
 lar gi-
 biydim,
 düş ka-
 rıncaları,
 ozan ka-
 rıncaları
 gibi

Şekil 3.80. Kısmet Büfesi, s. 78.

“Kismet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin”de kitaba adını da veren KISMET BÜFESİ, büyük harflerle ve “dul sözcük” adı verilen teknikle yazılmıştır; paragrafın ortasında kalan ve vurgulanmak/öne çıkarılmak istenen sözcükler dikkat çekmek amacıyla ana metinden ayrılmıştır:

Ön sırada dört kadın var, ikinci sırada yedi, üçüncü sırada altı. Alçakça basamaklara dizilmişler art arda. Öndekilerin neredeyse dizlerine dek görülmesine karşılık ikinci sıradakilerin ancak göğüslerinden yukarı, en arkadakilerinse yalnız başları gözüküyor. Üçüncü sıranın hemen sağında, dikdörtgen bir levhanın sağ yarısında ARDİM yazısı okunuyor. Sol ön köşede ise, ön sıradakilerin sayıca azlığından yararlanarak resme sokulmanın yolunu buluvermiş gibi bir yazı: KISMET BÜFESİ. Daha doğrusu, K yazılı bir levha ile, altında, sağ yanında, camların ardında du I ran cıgara paketleri, tıraş bıçağı kutuları, içki şişeleri, kapakla S rı resimli kitaplar, dergiler, gazeteler...

M
E
T
BÜFESİ

Şekil 3.81. Kismet Büfesi, s. 87.

Bir örnek daha:

gözü, a-
yağı, bir
yerlere
takılma-
dan
hiçbir şeye
yönelme-
den
dümdüz
uzanan
bir top-
rakta
çıdamla
y ü r ü y e n
karnca-
lar gi-
biydim.
d u y d u m s e n i ,
ö l d ü m s e n i !

SENİ SENİ SENİ
: SENİ : SENİ :
gördüm - : - duydum - : - :
yaşadım - - öldüm - :

Şekil 3.82. Kismet Büfesi, s. 79.

Aynı öyküde “MorYeleliAt” ifadesinde tüm harflerin bitişik, aralıksız yazıldığı görülür; üç sözcük tek sözcüğe indirgenmiştir.

✓ **Buket Uzuner’in öyküleri**³⁵⁷

Buket Uzuner’in yayımlanmış öykü kitaplarında vinyet ve desen kullanımı dikkat çeker. Örneğin *Benim Adım Mayıs*’ta, *Aydın En Çıplak Günü*’nde, *Karayel Hüznü*’nde, *Şairler Şehri*’nde ve *Şiirin Kızkardeşi Öykü*’de öykülerin giriş sayfalarında ya da öykülerin bir parçası olarak çizimler kullanılmıştır. *Aydın En Çıplak Günü*’nde yer alan “Bir Erkeğin Dayanılmaz Bilinçaltı Tutkusu” başlıklı öyküde, öykü kişisi gözlerini yumduğunda, siyah bir fon üzerinde iri puntolarla bir cümle belirir: “Kadın olmak kötü bir şey midir?” Bu cümle, tıpkı aktarıldığı gibi eklenmiştir metne; siyah bir fon üzerine tamamen büyük harflerle yazılmıştır.

Aynı kitapta yer alan “Shangri – LA” başlıklı öyküde bold vurgular göze çarpar; öykü boyunca belirli aralıklarla görülen “**Tık tık tık tık tık tık tık**” sesi metni böler, her tekrarda sözcüklerin arası açılmış, espas tekniğine başvurulmuştur.

Uzuner’in öykülerinde bazı isimlerin ya da kavramların tamamen büyük harfli yazıldığı da görülür. Örneğin “Kuşku” başlıklı öyküde “KUŞKU” sözcüğü her defasında büyük harflerle yazılmıştır.

Güneş Yiyen Çingene kitabının “Mor ve Ötesi” öyküsünde, parantez içinde verilen ve anlatıcının iç konuşmalarını aktaran tüm ifadeler italik vurguyla belirgin kılınmıştır.

Karayel Hüznü’nde yer alan öykülerden “Bütün K Harflerinden Uzak”ta, K harfi –sözdizimini aksatmayacak şekilde– art arda yazılarak tekrar edilir.

Yazarın *Şairler Şehri* kitabındaki “Zehir Dansı” başlıklı öyküde kullanılan göz çizimi, anlatının bir parçası niteliğindedir; paragraf aralarındaki geçişler bu çizimle sağlanmıştır. Aynı öyküde bir cümleye ait sözcüklerin satır atlanarak ve harf azaltılarak/eksiltilerek yeniden verildiği de görülür.

³⁵⁷ Bahsi geçen tüm öykülere, Everest Yayınları tarafından hazırlanan Buket Uzuner – 50 Yılın Toplu Öyküleri’nden (İstanbul, 2025) ulaşılabilir.

Yolda'yı oluşturan seyahat öykülerinin sonlarında ise, yine süslemelerle birlikte yemek tarifleri bulunur. Her metnin sonunda ilgili bir yemek tarifinin bulunması, Türk öyküsünde ilginç montaj örneklerindendir.

✓ **Bülent Ayyıldız, “Postmodernizm’e Giriş Yahut:) Postmodernism for Dummies(”, *Durun Yanlış Anladınız*’dan:**

Bir de karakterin kimliği bu noktada değişti. Kendisinin de reklam yazarlığı yaptığını anımsadı birden. Farenin imlecini reklamın üzerinde dolaştırdı. Sonra nasıl bir yörünge takip ettiğini tasavvur etmeye çalıştı. Şöyle bir şeydi yanılmıyorsa:



Tahtaya şekli çizdikten sonra, “Bunların hep metnin sınırlarını zorlamak için yapıldığını” söyledim. Şimdi Hoca B nerede olduğunu bulamıyor. Sürekli bir belirsizlik. Hâlâ sınıfta mıyız? Yoksa başa mı döndük? Rahatsız oldunuz mu? Rahatsız olduysanız koyalım bir tik daha. ✓ Modernistler epistemolojik sorular sorarlar, postmodernistler ontolojik. M: Bu dünyadaki yerim ne? Diye sorarken, PM: Hangi dünyadayım? Dünyada mıyım? Hangi Facebook hesabı? Bu hesap benim mi? Bu ben miyim? Özçekimim ne kadar güzel!

Şekil 3.83. *Durun Yanlış Anladınız*, s. 10.

kolajıyla meydana getirilmiş bir görünüm sergiler. Öykünün sonunda bir de “okur anketi” yer alır; okura kitabı beğenip beğenmediği, kitabın yaşam ve yazı hakkında kendisine bir şeyler katıp katmadığı, yazarının kim olduğunu bilip bilmediği gibi sorular yöneltilir. “Bir Donald Barthelme: Yazılamayacak Öykü”de ayrıca espas tekniğinin kullanımı göze çarpar.

Akaş’ın öykü kitaplarından *Son Kişot* ise, farklı tarzda yazılmış öykülerin toplamı olma niteliği taşır; yayıncının deyimiyle “Akaş’ın kırkambarıdır”.³⁵⁹ Bu toplamda, hem geleneksel anlatı çerçevesine uyan öyküler hem de Henry James’in bir romanından alınarak yeniden-yazım yöntemiyle kaleme alınmış bir kesit, romanlardaki “gereksiz” karakterleri öldüren redaktörlerin görüldüğü öyküler gibi farklı denemeler bulunur. Kitabın “Hayattan Kalanlar” başlıklı bölümünde, Akaş’ın kaleminden aşına olduğumuz fotoğraf altı metinlerle de karşılaşırız. Bu bölümde yer alan metinlerden “Ku-Ko Kurgu Kolektifi”nde Akaş, yazar arkadaşlarıyla kurmayı planladıkları kolektifin hikâyesini anlatır; metinde ilk logo tasarımları ve bir de kitap kapağı görseli bulunur:



Şekil 3.85. *Son Kişot*, s. 218.

³⁵⁹ Cem Akaş, *Son Kişot*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2022.

Kapaklar şöyleydi:



Şekil 3.86. **Son Kişot**, s. 216.

ku-ko
kurgu kolektifi

Şekil 3.87. **Son Kişot**, s. 215.

“Son Günah – Bir Oyun” başlıklı öyküde bahsi geçen “işaret”, tipografinin imkânlarından faydalanılarak görsel olarak da okura hitap edecek şekilde verilir:

nı da aynı anda fark ederek. Kulübeye girdiğinde cüppe-
li bir adam bulacaksın karşında; gerçekten yaşlı bir adam
bu, duvardaki, sarı yaldızdan, büyük bir işaretin önünde
duracak, seni gördüğüne hiç şaşırmayacak.

İ

Şekil 3.88. **Son Kişot**, s. 267.

Yine *Son Kişot*’ta yer alan öykülerden “Aşkın Zembereği”, bu kategoride değerlendirilebilir. Walter Abish’e nazire olarak kaleme alınmış öykünün alt başlıkları alfabenin harflerinden oluşur ve a’dan z’ye değin her harfin altında o harfle başlayan bir paragraf yer alır.³⁶⁰

³⁶⁰ Cem Akaş, “Aşkın Zembereği”, **Son Kişot**, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2022, ss. 235-246.

✓ Cemal Şakar, “Koza”, “Küçük Şeyler Düeti”, “Dilemma”, “Birkaç Kırık Görüntü” ve “Saatli Maârif Takvimi”, *Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1-2*

Cemal Şakar’ın öykülerinde hem tipografik deneyler hem de teknolojik araçlara dayanan uygulamalar izlenir. Şakar’ın Word programının “Gözden Geçir” sekmesinde yer alan yazım imkânlarından yararlandığı öyküsü “Önce Vatan”, en ilginç denemelerindendir (ilerleyen bölümlerde bu öyküyü ele alacağız).

Şakar’ın “Koza” başlıklı öyküsü, ilk sayfası açılır açılmaz, yazım tercihiyle göze çarpar; öykünün giriş paragrafı ve takip eden sayfalarda yer alan bazı kısımları çift sütuna bölünerek kaleme alınmıştır. Öyküden bir kesit:

Çok önceleri de düşünmüşlerdi; birbirlerine yardım edecekler ve ilerleyeceklerdi. Birbirlerine hayallerini, düşlerini anlatacaklardı; güzel bir yaşam için.

Gittikçe kızılşan güneş ışıkları, artık alacalanmaya başlamıştı. Akşam alacası çöküyordu. Saka susmuştu, belki de uçup gitmişti.

“Ama sen kaçtın. Ben anlattıkça, anlattıklarını anlamaya çalıştıkça; güzel bir başlangıç için adım atmak yerine, kaçtın, hep.” Hayallere kapılmışlardı. Güneşin alacalanan aydınlığı umurlarında değildi. “Koştum, kapına geldim. Benim elimde bunlar var, dedim. Bunlardan bana bir gelecek; geçmiş onarılmış bir gelecek inşa... Ne kıymeti var şimdi bu sandığı eşelemin.” Kalktı. Alacalanan güneş ışığının düştüğü duvarda asılı duran çantayı açtı. Saatlerdir süren suskunluk dağılmıştı. Diğer sandalyede biraz rahatlamak için; bu kez sağ ayağını, sol ayağının üzerine attı.

Çantadan bir tomar mektup çıkarmıştı. Güneşin alacası vurdu, sararmış zarflara.

Şekil 3.89. *Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 2*, s. 69.

Sol taraftaki sütunlarda mekân ve atmosfer tasvirleri; sağ taraftaki sütunlarda ise öykü kişilerinin hareketleri ve düşünceleri verilmiştir.

Şakar’ın “Küçük Şeyler Düeti” başlıklı öyküsünde ise, farklı yazı tiplerinin kullanıldığı görülür. Bu farklı fontlarla yazılmış bölümlerde dikkat çeken nitelik, her birinin farklı anlatıcı tiplerine ait olmasıdır. Sen-anlatım dili, ben-anlatım dili ve

Tanrısal bakış kullanılan bu parçalar, öykünün adının bir tezahürüdür – öykü, her yeni fontta, adım adım farklı seslerin düetine dönüşür.

“Küçük Şeyler Düeti”ndeki yazınsal tercihle “Dilemma” başlıklı öyküde de karşılaşırız; Şakar bu öyküsünde 3 farklı font kullanmıştır ve yine her bir fontun farklı işlevi vardır. Yazarın kendisi de görünür bu öyküde, yazım sürecini okurla paylaşır; öykü, şu cümlelerle açılır:

“Beynimde dağınık bir şekilde uçuşan imgelerin çağrısına uyarak yazı masasına geçip beş ortalı harita metod defterimi açtım. Başını cama dayamış, uzaklara bakarak değişen, değişikçe çoğalan bir üniversite öğrencisinin öyküsünü yazmak istiyordum.

Bu kez kararsızdım. Kendimden hareketle, hatta öykü kahramanı olarak kendimi mi -soğuk Ankara gecelerinde, iki telli bir elektrik ocağının çaresizce odayı ısıtmaya çalıştığı anlarda, küçük odama sığamaz olur ve kendimi pencereden dışarıya doğru atardım.- yazmalıydım? Yoksa her şey hayal ürünü mü -kolayca, çok da sahicilik ve gerçeklik kaygısı çekmeden çağrışımların peşinde koşarak- olmalıydı?

Aslında daha önce hiç sorun etmediğim yazar-yapıt ilişkisi, bu kez niye önüme çıktı anlamıyordum. Kahraman olarak kendimi anlatarak, kalıplaşmış bu yazar-yapıt ilişkisini sarsmak mı istiyordum? Yoksa başkalarınca da denenmiş bir oyuna girerek, ilginçlik peşinde miydim?”³⁶¹

Standart fontlarla yazılmış diğer kısımlar, alıntıladığımız girişin devamıdır; yani, yazarın kendi sesini duyduğumuz bölümlerdir. Diğer iki font ise yazarın öykü kişisi konusundaki kararsızlığına hizmet eder; birinde kendi öğrenciliğini, diğerinde ise tamamen hayal ürünü bir öğrencisinin hikâyesini okuruz – bu durumu ifşa eden, bir fontta sen-dilinin, diğerinde Tanrısal bakışın kullanılmış olmasıdır.

Şakar’ın “Birkaç Kırık Görüntü” başlıklı öyküsünde hem bold hem italik vurgulara başvurulmuştur. Bu öyküde herhangi bir vurgu olmadan, düz yazılmış cümleler, anlatıcının hem göz hem kulak misafiri olduğu bir çiftin hikâyesini aktarır. Bold vurgulu cümleler, anlatıcının o an, onlara bakarken ve onları dinlerken, aynı mekânda geçen kendi anılarının zihninde canlanışını ve onlara yakıştırdığı kimlikleri temsil eder. İtalik vurgulardaki anlatı ise, yazarın aldığı notların bir öyküye dönüşme çabasını temsil eden cümlelerden oluşur. Aslında öykü yazarının, yazdığı öykünün her

³⁶¹ Cemal Şakar, “Dilemma”, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 232-247; s. 232.

aşamasına okuru dâhil etmesinin öyküsüdür “Birkaç Kırık Görüntü”; onun zihin akışına hapsolmuş öykünün varyasyonlarını içerir. Öykünün sonunda, yazarın, bahsettiği çifte karşılaşma ânının şimdiye değil, geçmişe ait olduğunu; bold ve italik vurguların ise kurmaya çalıştığı öykünün, farklı bakış açılarından yeniden-yazımı olduğunu anlarız:

“— Her şeyin öyküsünün yazılabileceğini düşünüyorum, dedi kız. Nereye koyacağına bir türlü karar veremediği çantasını yanındaki boş sandalyenin koluna asarken.

— Çantanızı boş sandalyeye bırakabilirsiniz, dedim. Denize bakıyordum, oradan göğe. Her yan sâri maviydi. Gözlerine baktım. Yanılmamışım: maviydi.

Sık sık gittiğim ve beni hep çeken birkaç Ayvalık görüntüsü. Hatta, Kırık Bir Aşk Hikayesi. Senaryosunu Selim İleri'nin yazdığı. Hani başrollerini, Hümeysra ve Kadir İnanır oynamıştı.

Şimdi, yani günler sonra, aldığım notlara bakarken şaşıyorum. İlk kez, başkalarının yaşamı ile yaşadıklarım arasında benzerlikler buluyor; yalnız olmadığımı anlıyordum: Erkek yüzünü Ayasofya'ya döndüğüne göre; ona, çok önceleri yaşanmış, kapanmayan yaralarından söz ediyordur. Yaralarına tutunmaya, onları yaşamına yeniden eklemeye çalışıyordur. Ne deniz kıyısı görüntülerine sığınmak, ne çay bahçelerinde masanın üzerine açık bırakılmış kitapla çay içmelere sığınmak yetiyor olmalı.”³⁶²

Benzer bir uygulamayı yazarın “Saatli Maârif Takvimi” başlıklı öyküsünde de görürüz. “Saatli Maârif Takvimi” de, öykü yazarının kurmacasını oluştururken içine düştüğü fikirlerin karnavalından mürekkeptir ve yine bold ve italik vurgularla bu fikirler birbirinden ayrılmıştır.

³⁶² Cemal Şakar, “Birkaç Kırık Görüntü”, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, ss. 282-287; s. 284.

✓ Deniz Spatar, “Yedinci Anket” ve “Yoksaray”, *Kopya Kadınlar*

“Yedinci Anket”ten:

Adları bile aynı.
Yalnızca gamdan birer sözcük.
Do!
Do! ve re!
Do ve re ve mi!
Do ve re ve mi ve fa!
Do ve re ve mi ve fa ve sol!
Do ve re ve mi ve fa ve sol ve la!
Do ve re ve mi ve fa ve sol ve la ve si!
Do ve re ve mi ve fa ve sol ve la ve si ve do!

Her notanın önce adını söyledi. Söyler söylemez de arpın tellerini çekti. Notalar titreşe titreşe odaya yayıldı. Dinledim. Arpa uzanan parmaklarını izledim. Uzansam parmaklarına. Dokunsam...

Kalktım, yanına gittim. Arpın önüne dikildim. Gözlerinin içine diktim gözlerimi. Gülümsedi,

Şekil 3.90. *Kopya Kadınlar*, s. 61.

“Yoksaray”dan:

Lodos var, başım ağrıyor. Balat. Camileri, kileseleri, sinagogları, cumbada saçını tarayan genç kadınları, köşebaşında yüreği tıpır tıpır atarak bekleyen sevdalı delikanlıları, onlarla cilveleşen genç kızları -her şeye, tüm zamanlara karşın- içinde taşımaya dayanmak...

Lodosun gözü yaşlıdır derler, doğruymuş. Yağmur lodosu dindiriyor. Fener’de yağmur yağıyor. Balat’ta yağmur yağıyor.....

.....Ağladıkça başımın ağrısı uyuyor. İnsan ihanetine direnmekse mesele, Fener de, Balat da yıllardır direnmiyorlar işte. Senin şerefine Fener! Senin şerefine Balat! Şeref, hani kalmıştır belki bir yerlerde! Bu yüzden şimdi Plaza’nın tepesinde rüzgâr içimi İstanbul’un kokusuyla doldurken, dinliyorum:

Şekil 3.91. *Kopya Kadınlar*, s. 136.

✓ Doğan Yarıcı, “Uyku Kitabı”, “Hibiskus” ve “Zarif Hanım”, *Evlâ*

Doğan Yarıcı’nın *Evlâ*’sı, tipografik deneyler odağında incelediğimiz kitaplar arasında –bir bütün olarak– en zengin, en çeşitli örnekleri tespit ettiğimiz kitaplar arasındadır. *Evlâ*’da çerçeve içine alınmış bölümler, sözcüklerle çizilmiş bir kılıç denemesi, büyük-küçük harflerin deneysel görünümü, font farklılıkları, el yazısı görünümü, harflerin havada süzülmesi gibi birçok “göz unsuru” bulunur.

“Uyku Kitabı”ndan bir örnek:

"Bir saat pili ne zaman tükenir?" diye soruyor. Beklediği bir yanıt yok. Şimdi, yalnız, tozların ve izbeliğin ortasında, bir sandalyenin hasırına takılmış, dönmeyen ama için için işleyen saniye tıktaklarını düşünüyor. Zamanın giremeyeceğine inandığı bu yapının taşları arasına sıkışan kendisi gibi, o saatin de sıkışması, ezilmesi, durması gerektiğine inanıyor. O zaman biraz daha düzelir her şey. (Her şey, kötülüğün karşılığıdır burada. İlk öğretilen ve inanılan.) Her yerde çoğalabilir ama burada donar kalır her şey. Sonra, çözümlenir. Zamansızlığa inandırıldıysa, inanıyorsa, burada olması mutluluksa, saati düşürmemesi gerekir. Süren zamanı düşürmüştür oluyor böylece ve süren ve çoğalan her şeyi. Hiçbir şey düşürmemeli. Yalnız sözcükleri, aynı sözcükleri bir daha bir daha boşluğa saçmalı. İçinde erimeli her şey, yayılmadan, düzelmeli. Görevi bu. Sözcükleri yinelenmek. Uzağa, denizlerin, binaların, güysilerinin ötesindeki insanlara dua etmek. Ama burada! Oraya denizlerin, binaların, güysilerinin uzaqlığında. Bir şehrin göbeğinde, çıplak, yatağında, elinde uyku kitabı, dua ediyor yalnızca. Uykü kitabındaki oraya, zamanın boşluğuna ulaşamadan. Bütün saatleri kırmışken. Sandalyede çırpınan saniyeyi durduramazken. Bütün insanlara. Zamanın fuzunda. Dua. Her şey düşlerin tükenmesinde. "Bir saat pili ne zaman tükenir?" diye soruyor. Beklediği bir yanıt yok. Şimdi, yalnız, tozların ve izbeliğin ortasında, bir sandalyenin hasırına takılmış, dönmeyen ama için için işleyen saniye tıktaklarını düşünüyor. Zamanın giremeyeceğine inandığı bu yapının taşları arasına sıkışan kendisi gibi, o saatin de sıkışması, ezilmesi, durması gerektiğine inanıyor. O zaman biraz daha düzelir her şey. (Her şey, kötülüğün karşılığıdır burada. İlk öğretilen ve inanılan.) Her yerde çoğalabilir ama burada donar kalır her şey. Sonra, çözümlenir. Zamansızlığa inandırıldıysa, inanıyorsa, burada olması mutluluksa, saati düşürmemesi gerekir. Süren zamanı düşürmüştür oluyor böylece ve süren ve çoğalan her şeyi. Hiçbir şey düşürmemeli. Yalnız sözcükleri, aynı sözcükleri bir daha bir daha boşluğa saçmalı. İçinde erimeli her şey, yayılmadan, düzelmeli. Görevi bu. Sözcükleri yinelenmek. Uzağa, denizlerin, binaların, güysilerinin ötesindeki insanlara dua etmek. Ama burada! Oraya denizlerin, binaların, güysilerinin uzaqlığında. Bir şehrin göbeğinde, çıplak, yatağında, elinde uyku kitabı, dua ediyor yalnızca. Uykü kitabındaki oraya, zamanın boşluğuna ulaşamadan. Bütün saatleri kırmışken. Sandalyede çırpınan saniyeyi durduramazken. Bütün insanlara. Zamanın fuzunda. Dua. Her şey düşlerin tükenmesinde. "Bir saat pili ne zaman tükenir?" diye soruyor. Beklediği bir yanıt yok. Şimdi, yalnız,

Şekil 3.92. *Evlâ*, s. 62.

TANTO MONTA
yazılıydı
topuzum
da.
Çi
zik
lerle
doluydu
tutamagı.
İyi kav
ransın
kına bu
f a n a n
p a r m a k
l a r k a y
masın
diye
bel
ki
Kaç asırlık bu? Kaç canı korudu? Tutamağı
ağmasın diye tutan, keskinde varmasın diye, kaç
gecik indirdi üstüne kör kokulu bir tutsak eli?
Damarı ka
linolursap
landığında
kolaycık
sindiye.
Keskinde
lurkenar
kolayke
ssin. Ort
adamböl
sünzama
nı. Taşlar
asırtülü
r. Burası
canalma
kişin. To
puzunuk
avrayaca
k. Tutam
ağsarıla
cık. Boş
uğsarıla
yacak. İh
anetede
reinsan
lara. Bira
kıradaua
yı. Düşü
nürsedi
ümü. Ma
yatısaka
ura. No
ktalayac
akduayı
nancınc
elirdeaz
alıraa. U
cunakaı
libaşıla
şinsone.
MONTA
TAN
TO

Şekil 3.93. Evlâ, s. 63.

“Hibiskus” başlıklı öyküden:

Sandalyeye çöküyor. Karşısında zarflar, mühürler. Seh-
padaki daktilonun tuşlarına vuruyor.

"
u o ..
l m

Ölümsüzleşir pul, zarfa raptedil-
diğinde. Bir hayat, ölümle yapışır kalır
yeryüzüne."

Çekmeceleri açıyor. Deri kaplı defterler koyuyor masaya.
Merceğe rastlamış cılız ışık, taş duvarların tozlarını yalıyor.

"Işığa tutmayacaksın, solar. Dokunmayacaksın, zede-

Şekil 3.94. Evlâ, s. 79.

“Zarif Hanım’dan”:

"HAYATINIZI DEĞİŞTİRİN..."

"

"HAYATINIZI DEĞİŞTİRİN..."

"

"HAYATINIZI DEĞİŞTİRİN..."

Dalmış gitmiş. Öylece bakıyormuş
tabelada akıp giden yazıya. Bir tek o

Şekil 3.95. Evlâ, s. 106.

“Bariz Öykü”den:

- Düşevi -

Düşler kurar, düşler satar...
Düş düşünüş düşer bir gün
düşevise.

Kalemidir yalvarlığı yazarın Bilmez, her
davranır.
Taşlı merdivenlerde ayakları belirir
Düşlediği kaç yaş ötededir bedeninden?
Söyle deri Yalan atımdır. Düş kahramanlarımın
söğlelipli onlar.

Sürçünâ, yaşamı değil midir yazarın?
Evin kapısını biliz gibidir ayaklar. Demek
kapı ustalıkla açılır ~~kapıdan~~
Rastlantısal, yazarlığına sanımdandır... her
kapıyı açalar.
Kambur yagıdandır... sığlesi, gülmüş keridir
yagılaşmasın neder olar. Hangi saamıy.
Sığ değil, her eği sürdüm!

Şekil 3.96. Evlâ, s. 116.

Doğukan İşler, “Ah”, “Yokuş Yol” ve “D’olmuş”, *Rüya Kadar*

“Ah”tan:

Ninemim sesi.

Büyüyor.

Yalnızlığı.

Büyüyor.

İlahisi.

Büyüyor.

Bana doğru.

Büyüyor.

Kulağıma.

Büyüyor.

Ninem.

Büyüyor.

Şekil 3.97. *Rüya Kadar*, s. 62.

“Yokuş Yol”dan:

*olduğu, deli olduğu, cebeye tutulduğu o koku. Sadece senin
çiğerlerinde durup duran, artık kıyamete kadar sende kalacak
olan, hiç görmeyeceğin bir daha; ama hep seninle kalacak, ar-
tık sen olacak olan koku... Kokukokukokukokukokukokukoku-
uuuuuuuuuuuu...*

Yokuşun başına geldiklerinde, tek bir gözden sordular, yokuşun başında birikmiş bin göze:

**“Nerden gelir bu koku,
nerdedir kaynağı, nedir,
kimdir?”**

Şekil 3.98. *Rüya Kadar*, s. 71.

“D’olmuş”tan:

Son durağa, durağıma gelmiştik; ama dolmuşçu kapıyı açmadı.

Dolmuşta tek başıma, kapının önünde, sessizce, saniyeleri saniyelere böle böle, bekledim... Cık! Kapıyı neden açmıyor bu adam? Yoksa...

bir GERİLİM filmi

Dolmuşun Otomatik Kapısı Fena Çarpar

Yazan: Bilinç Altı

Yöneten: Zihni M.

Süre: 0000,21 saniye

Ulansenkimsin! Açdedimsanaşukapıyı! (Kapıyı yumruklarım) Hastaetmeoğlumadamı! Senbenimkimolduğumubiliyormusun! (Korkuyorum) İmclaaaAAATTT!

Şekil 3.99. **Rüya Kadar**, s. 111.

✓ Doğukan İşler, *Öykü Yapım Çalışmaları*

İşler’in *Öykü Yapım Çalışmaları*’nda yer alan birçok metin, “yapım çalışmasının” parçasıdır; bu metinlerde türlü denemelere girişilir, öyküler bir fabrikada üretilirmişçesine “yapılır”, bu sürece okur da dâhil edilir. Özellikle majiskül kullanımı, üstü çizili ifadeler ve çizimlerin göze çarptığı kitapta farklı görünümlele karşılaşacağımızı henüz kitabın açılışında anlarız:

Halbuki kitapçıya girdiğin zaman onlarca kitap karşıladı
seni gülen yüzleriyle:

YAZARLARI İNTİHAR ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNFILAK ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNTİHAL ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNCİZAB ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNFIRAD ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNHİRAF ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNKIZA ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNŞİRAH ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNTİSAB ETMİŞ KİTAPLAR
YAZARLARI İNZAL ETMİŞ KİTAPLAR

Fakat sen bu kitabı seçtin:

YAZARI İNTİHAB EDİLMİŞ KİTAP’ı.

Tabii ki senin tarafından *intihab* edilmiş.

Yani: SEÇİLMİŞ!

Şekil 3.100. *Öykü Yapım Çalışmaları*, s. 12.

“Bir Şair Olarak Bir Yazarın Bir Portresinin Bir Bölümünün Bir Özeti”nden:

Ne bakkalı yahu, gülerim size.
Bakkal mı kaldı?
Hadi bakkallar kaldı » Bakkal borcu mu kaldı?
Bakkal borcu kaldı =½= “Borçlu olmaktan utanmak”
mı kaldı?
Kredi kartımın limitini aştım sadece, hüznüm ve si-
gara yakışım bundan. Dışarı çok soğuk, pencereyi de
açamam... *Açılan şey, perdedir.*

Şekil 3.101. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 47.

“Mekbizsenbensiztup”tan:

ÖNEMLİ NOT: Ben bir de çok ağlarım bilir misiniz? En
ufak bir hüznü kaplayıvermesin gönlümü, bir acıklı şarkı
duymayayım, bir kedi ölüsü görmeyeyim sokak ortasında...
İki gözümün pınarları kurur kalır hemen oracıkta. (Yanlış
anlamayın, kimseye duygu sömürüsü yapıyor değilim. Ben zaten
sömürülen duygularından artakalan bir cesetten ibaretim.)
Hayır. HAYIR. HAYIRRRR.....f.

SİZ saat on buçukta otogara giren Samsun otobüsünden inmiştiniz. **SİZ** iner inmez, gökten bir melekler ordusu indi. **SİZİ** dört bir yandan sarmaladılar. Narin ayaklarınız sert yerkağına değince incinmesin diye iki melek sarlıverdi ayaklarınıza.

Bu yüzdendir ki otobüsten inince yürümediniz perondan otogarın içine doğru: uçuverdiniz.

Hafif hafif çiseleyen yağmurdan zarar görmesin diye ipek böceklerini kahrılarından çatlatacak (böcekler çatlar mı hiç bilmiyorum, mazur görün) saçlarınız, dört melek kol kola girerek siper oldular yağmur damlalarına karşı başınızın üzerinde.

SİZE aşık oldum.

Şekil 3.102. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 52.

Şekil 3.103. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 56.

Şeker Ahmet Paşa da, duyduğu bu soru cümlesini, yukarıdaki hali ile görseydi kesinlikle “ı” harflerini tren raylarına benzetirdi. *Sen benzetebildin mi peki sevgili okur? Yoksa sen altına rakamlar yazarak onu bir “barkot” haline*

“Bir Şair Sakinlikle”den:

Şekil 3.104. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 77.

“Canım”dan:

Kulu yapan, Allah. Kul Allah’a kul olamayınca, kulu kuluna kuru kuru, olmaz bu işler işte canım benim. Sorun sende değil, telefonunda sorun, biliyorum. Peki.

*Aramadığınızı kişilere hemen ulaşılcı canımı lütfen bir lahav-
birdaha hep deliriniz...*

“Telefon, modern bir silahtır!” Ünlü bir düşünür, bir filozof, bir şair, bir yazar, bir bir şey olsaydım ne kadar da severler, bağırılana taş gibi basarlardı bu sözü... O zaman daha yüksek sesle söylerdim bulunduğum her mecliste; ya da kitabımın en can alıcı yerinde, hem de bold, hem de italik, hem de kocaman punto ile yazardım:

Telefon, modern bir silahtır!

Şekil 3.105. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 88.

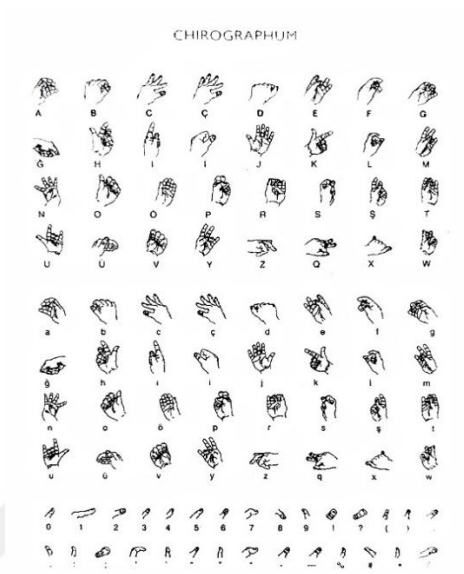
GELEN MESAJ: CANIM

Yeter artık, arayıp durma, mesaj da atma bir daha tamam mı bıktım artık. Seninle konuşmak, görüşmek, görüştürülmek, görünülüştürülmek istemiyorum artık!!! Zaten iki güne numaramı da değiştireceğim, bir daha arayamayacaksın, ararsan da bulamayacaksın, bulsan da göremeyeceksin, görsen de gelemeyeceksin, gelsen de ne olursan ol yine gideceksin, çık git artık canımdan, daha fazla canımı yakma, canımı yakmayayım, canımız sıkılmasın. Bitti.

Şekil 3.106. Öykü Yapım Çalışmaları, s. 89.

✓ **Faruk Ulay, “Chirographum”, *Yazılmamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar***

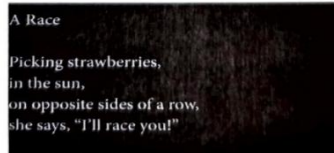
Faruk Ulay’ın dergi sayfalarında yayımlanmış öyküleri, tezimize dâhil ettiğimiz öykülerdendir; *Yazılmamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar* ise “deneme-anlatı” etiketiyle raflarda yerini alsa da, “öykü” olarak da okunabileceği düşünülmüş metinler içermektedir. *Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi*’ne de alınmış metinlerden “Chirographum”, tam anlamıyla bir somut-metindir:



Şekil 3.107. Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi, s. 63.

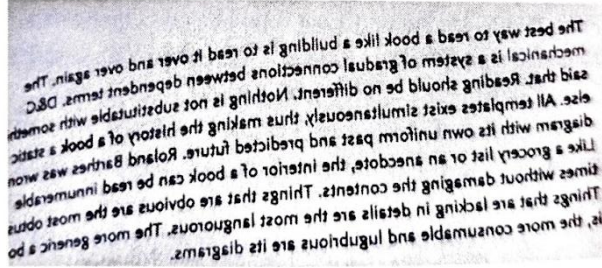
✓ Fatih Balkış, *Mrksn*³⁶³

ABSORPTIONANDTHEATRICALITYAESTHETIC-
SANTI-RACISMARTARTANDOBJECTHOODART-
HISTORYAUTONOMYBERTOLTBRECHTCAPITALIS-
MCLASSCLEMENTGREENBERGDANIELPATRICK-
MOYNIHANELIZABETHANSCOMBEFILMFORMI-
DENTITYINEQUALITYINTENTIONALITYINTERP-
RETATIONJUDITHSTEINKARLMARXLANGUAGE-
LATINAMERICALLITERARYCRITICISMMICHAELF-
RIEDMODERNISMNEOLIBERALISMNEUROSCIEN-
CEPABLOPICASSOPHILOSOPHYPHOTOGRAPHYPO-
ETRYPOLICINGPOLITICALECONOMYPOLITICSRA-
CERACIALDISPARITYREPRESENTATIONSTANLEY
CAVELLSUBJECTIVITYTHEODORWADORNVISUA-
LITYWALTERBENNMICHAELS
Robert Greiner’in Sentences’ini bulmaya çalış.
<https://www.ranarybooks.com/pages/books/1310/robert-greiner/sentences?soldItem=true>
<https://lastingconcept.com/sentences.html>



Şekil 3.108. *Mrksn*, s. 52.

³⁶³ Fatih Balkış, *Mrksn*, 1. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2024.



Şekil 3.109. Mrksn, s. 76.

✓ **Furkan Çolak, Yıldızsız, Katran Karası**

“Bir Anlık Açıklık”tan:

neden fark olmuyor aralarında? Kendimi ilk anımsayış
anında hatırlıyorum, kısa sürmüştü, ışıklı elektriksel bir
şeydi, temas ettiği yerden hangi gizli yöntemle dolaşıma
girdi, bir çakışken sadece, gözümün kenarında mavi mor
bir lekeyken

zamanı kaybediyorum. İki iş var mesela
muhakkak biri diğerinden kısa sürüyor
bunları nasıl karşılaştırıyoruz bilmiyorum
zamanı kaybediyorum
anlatırken kısa kesmek elimden gelmiyor

Şekil 3.110. Yıldızsız, Katran Karası, s. 81.

odada dolaşırken
etrafa bulaştırırım
rüyamda bana tebelleş olan vızzvızzırsivrisinek sıkıntıyı
— Uyanış = Kendimden nefret saatlerim
Uykudan iki saat evvel = Huzur. Hiç gitmese.
Banyoya gider yine aptal aptal kan aksın diye sarkıtıp iki
eklemlü kütleyi

Şekil 3.111. Yıldızsız, Katran Karası, s. 82.

“Şehrin Şehvani Geometrisi: 5 TL’lik Hikâye”den:

Merve
“Şimdi napıcam? Şimdi na-
pıcamşimdi napıcam şimdi
napıcam sırtımda gezel el
eskiden gezdiği gibi mi bu
kadar hızlı nefes alırsam
anlarmıanladımınasıl bak-
tığımıbenimlealayımedece-
keskidenettiğigibi bana akıl
veren ağız merak ediyorum
kimseyi aldatmak kimseyi
aldatmam nerden duyabi-
lir hem ama merakımdan
ölüyorum dudaklarım sızım
sızım sızlıyor ellerim el. Ben
daha lisedeyken jan dark’tım
ben lisedeyken merak edi-
yorum ben mahkemeye ba-
gırırken engizisyon bodrum
katı arkadaşlarım of neler
düşünüyorum unutmak için
gülmeyi kessem kessem bi-
ran önce offf beni bi kolum-
dan tutan el ben atıldıkça
ileriye ileriye VERİNOYAZI-
YIBANAVARINYAKINATE-
ŞİNİZİ şimdi iyice yakla-
sam bıraksam kendimi belli
etsem alay eder mi napıcam

merak ediyorum nasıldır
onun ağırlığına kapılıyorum
kocaman ağır FAREGİBİ-
KAPANAKISILMAMBEN
kimseyi aldatmam içimden
bile geçirmiyorum bana
daha çok daha başka yerleri-
me geçiriyorum işte gizli bi
yerde daha başka yerleriyle
bana değsin üstüme yıkılsın
ağırlığı üzerime merak edi-
yorum. Off. Dur. Gülme. Bi
şey olacağı yok zaten. Şimdi
yaklaşsam iyice yanına. Bi-
ralar bitecek. İyice uykumuz
gelecek. Uykum var. Eve dö-
nüncü kendi yatağına veri-
rim ona. Ben babamın yata-
ğında uyurum ablam oraya
yatmamışsa. Uyudular mı
acaba? Birazdan nolucak.
Yarın napıcam. Deli gibi me-
rak ediyorum. Bilmeyo!»

()

“Söz verdim. Bir sürü şey
söyledim bu kıza.
Ama hepsi-
ni tek tek yıllara yaya yaya
yemedim mi sonunda. Elimi

Şekil 3.112. Yıldızsız, Katran Karası, s. 47.

✓ Gökhan Yılmaz’ın öyküleri

Gökhan Yılmaz’ın Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan dört öykü kitabında espas tekniği, italik vurgular, metni içerlek yazmak, tüm harfleri bitişik yazmak gibi çeşitli tipografik deneylere rastlanır; bu kitaplar sırasıyla *Biraz Kuşlar*, *Azıcık Allah*, *İkiye Kadar Sayamamak*, *Hevesin Kaçış Yönü* ve *Boşlukdiken*i’dir. Kitaplarda yer alan pek çok öyküde izlenen bu unsurlara farklı örnekler verilebilir; biz bunlar arasında öne çıkanlardan birkaçını göstereceğiz.

“Hörgüç” başlıklı öyküden espas tekniği kullanımına bir örnek:

dece ağlamalı ve hürültü sınırlarını zorlamalısınızdır bunun bir
rahatlamayı getireceğinden eminsinizdir a ç p a r a n t e z i n s a
n b i r s ı k ı ş t ı r ı l m ı ş l ı k l a r b ü t ü n ü d ü r k i p i m i n i ç
e k i n c e a y y u k a ç ı k a r i n s a n a y y u k a ç ı k m ı ş b i r s ı

Şekil 3.113. **Biraz Kuşlar**, Azıcık Allah, s. 71.³⁶⁴

“Salep Ödül Töreni” başlıklı öyküden bir kesit:

Yukarıdan aşağı
altı harfli bir eski dost ismi: B
E
L
G
İ
KANCİK
(Dost başa, düşman ayağa...)

Şekil 3.114. **Biraz Kuşlar**, Azıcık Allah, s. 82.

“azı,cık,” başlıklı öyküden:

dü. Susturucuya dokunan elimle ölü kuşu sevdim. Bir daha asla
ötmedi. O zaman *pas* başladı. O, zaman *pas*.
virgülin sanlarınellerinivedilleriniimtihamıçinyaratıldı,
Sonra ellerimi açtım. Yas tutmak istedim. Yası çok güzel

Şekil 3.115. **İkiye Kadar Sayamamak**, s. 10.³⁶⁵

“siğilmek” başlıklı öyküden bir örnekle devam edelim. Yılmaz, bu kesitte, altı çizili ifadeler üzerine anlatıcı yorumlarını bu ifadelerin yanında, metni bölmekten çekinmeyerek kullandığı italik yazımlarda belirtmiştir:

³⁶⁴ Gökhan Yılmaz, **Biraz Kuşlar**, Azıcık Allah, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023.

³⁶⁵ Gökhan Yılmaz, **İkiye Kadar Sayamamak**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013.

bana çıkartma çaktırmadan bana çıkarılan yapmış olmasına yapmamalıydı ayıp çok içerledim çok içer L. Zihnim bulantı. Rüyamda oynayarak oynanmış rüyamla rüyama oyun oynak rüyam içini kanatmışım siğilin kana siğilen rüya acısını bir tarafa bırakmış bırakılmış rüyacılar taraflar, vücudumdan nasıl da bu kadar habersiz bu kadar da fazla ama olduğuma dertlenmişim dertlenmiş resetlenmiş olduğum. Bu beden bu yani bu, benim hayatımı örten bir zarsa setr-i avret bir zar eğer onun üzerinde ilk yaptırım dünyada ilk yaptırım için hakkı bana ait bana aitlenmiş değil miydi he? Kendimi, üzerine alınganlık kaçak kat çıkılmış çıkılan bir kaçağın katları bir yapı olarak yapısal olarak ifade meram etm...

Şekil 3.116. İkiye Kadar Sayamamak, s. 30.

Hevesin Kaçış Yönü adlı kitapta yer alan öykülerden de bir örnek verelim.

“Bakılık Arsa”nın açılış kısmından:

Beni bu sandalyeye çaktılar.
B Ç
E A
N A
İ A
Bu sandalyeye bir güzelliii KKK!
Bir güzel. Bekle dediler. Gelecek. Alkışladılar. Çakarken elleri incindi, duydum. Birini sandalyeye çakmak epey bir iş. Birini iş olsun diye. İş eşittir başka çaresi olmamak.
Bazı turnaklar çıktı utandıran. Turnak çıkması köhüdü tekrar

Şekil 3.117. Hevesin Kaçış Yönü, s. 32.³⁶⁶

✓ Gül Abus Semerci, *Canım Kocacım*

Mayıs 1993'te Bilgi Yayınevi'nden çıkan *Canım Kocacım*, tezimizin “Tipografik Deneyler ve Göz Yazıları” bölümünün girişinde bahsettiğimiz, görünür olmamış yahut kalıcı olmamış fakat tipografik deneyler odağında muazzam çeşitlilik gösteren o kitaplardan bir tanesidir. Bu kitapta yer alan öykülerde sayfanın ikiye bölünmesi, yazıların simetrik ve asimetrik kullanımı, majiskül ve espas tekniği, çizimler, satır sonlarının normal dışı kesilmesi, sözcüklerin farklı hecelenmesi, bold vurgu, sözcüklerin görsellere dönüştürülüp verilmesi, montaj ve kolaj kullanımı gibi birçok denemeye karşılaşıyoruz.

³⁶⁶ Gökhan Yılmaz, *Hevesin Kaçış Yönü*, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2022.

“Aşk Mektupları-I”den:

Şanlı şanlı derler ama, öyle değildir. Tam ifade edemezler. Çünkü dinlemesini bilmez bu insanlar. Zaten kelimeler yetmez anlatmaya ne ırmağın sesini ne de sizin..

Anlıyorsunuz değil mi?

Saygısızlık mı ettim yoksa? Anlamaz olur musunuz! Anladınız tabi.

Neler söylüyorum, kendimi size tanıtmam gerekirken.

Ben, kırk yaşın üzerindeyim. Kırk kaç mı? Tahmin edin bakalım.

Aslında bunun hiç önemi yok, değil mi?

Benim ne?

Neyi?

Ah, evet. Biraz anlatın, ne olur!

Kırkbir mi?

Yok tabi. Doğrusu anlamadım, önemli olmayan ne?

Şekil 3.118. *Canım Kocacım*, s. 47.

“Bir Hayat Faciası”ndan:

defa da rulet 34 rakamında durunca Kurupıye ayağa kalkarak 'Baylar Bayanlar, maalesef bu masada oyun sona ermiştir' dedi. Başı eğik adama dönerek, 'Kasayı iflas ettirdiniz, lütfen siz de...' Birdenbire dehşet içinde gözlerini açarak durdu. Ancak o zaman ihtiyar adamın neden konuşmayıp eli ile aynı rakamı gösterdiğini anladı. Zira kasayı iflas ettiren adam ölmüştü."

- İşte bu adam bendim -

Yalancısın sevgilim. Çok yalancı. Sen hiç yaşlı olmadın ki. Çok komik bir öykü bu. Yani bu yaşlı adam ölmesi-

Şekil 3.119. *Canım Kocacım*, s. 126.

“Canım Kocacım”dan:

İçerde ne yaptıklarını merak etmiyorum. Umurumda da değil. Birazdan çay yaparım ikisine. Kahve yapayım en iyisi. "Kahve içer misiniz?" dediğimde, "Hayır" diyemez canım kocacım. Biliyorum kahveye bayılır benim kocam. Bol köptüklü yaparsam bana iltifat eder. "Dünyanın en iyi kahvesini benim kanım yapar" der. Görsün bakalım, duysun o kadın. Ona böyle güzel sözler söylenmemiştir bugüne dek. Sonra ben de kocaman bir öpücük kondururum sakallı kocamın yanağına. Eğer içinde bir kötülük varsa, demek istediğim; kocamı baştan çıkarmak falan istiyorsa vazgeçer o zaman.

Oda kapısının önünde dolaşmaktan sıkıldı
Karar verdi
Anahtar deliğine uzandı gözleri
Anahtar deliği siper ediverdi gövdesini
Ağladı

Şekil 3.120. Canım Kocacım, s. 101.



Şekil 3.121. Canım Kocacım, s. 102.

ım kocacım da beğen
Paşa kızıydı benim
şanssızlık işte, b
lenmeseydi. O kadı
aklı sıra. Seninle
son kez baksam can

Aralık, 89

Şekil 3.122. Canım Kocacım, s. 109.

“Cennette Üç Kişilik Bir Oda”dan:

ÇAĞRI'YI KORUYAN ADAM'IN DÜŞÜ

.İç / Gece / Boşluk

Çağrı okuduğu kitaptan başını kaldırır. Telefon çalar. Konuşur. Kapatır. Masanın çekmecesinden bir paket sigara çıkarır. İçinden bir tane alır, yakar. İçer. Sigara biter. Söndürür. Yaşlı bir adam yan odadan çıkar. İyi akşamlar diler. Çağrı gülümser. Yaşlı adam bürodan çıkar. Çağrı ayağa kalkar. Masanın üzerindeki kitabı çantasına koyar. Saatine bakar. Odadan içeri, elinde bir bardak çay ile Adam girer. Çağrı çay istemediğini söyler. Adam çay bardağını masaya koyar. Çağrı'ya sarılır. Çağrı geri çekilir. Adam Çağrı'yı öper. Çağrı Adam'ı iter. Adam odanın kapısını kapatır, Çağrı'ya yönelir.

Burası karanlık, yalnız seni görüyorum Çağrı. Sevdığım, canım, duyuyor musun beni, mektup yazarım belki sana, kapına gelirim, zilini çalar kaçırım, masana gelirim yatağına çıkarım, sandalyeni çekerim düşersin, düşersen sarılırım sana, kurtarırım seni, ağlamamı görmemek için seni güldürürüm, duyuyor musun beni, beni duymazsan, görmezsen eğer, unutursan, farketmez de anlamazsan beni kızarım, ağlarım, susarım.

Şekil 3.123. Canım Kocacım, s. 19.

.....
.....
.....
..... Lütfen çimenlere basacağım
..... Ge-
linliklerin gri olmasını talep edeceğim
.....
.....
..... Otobüste iler-
lemeyeceğim
Biz kadınlar neden hep şu erkekleri düşünürüz adında bir
öykü yazmayacağım
.....
.....

Şekil 3.124. Canım Kocacım, s. 31.

“Domuzcuklar”dan:

SEDNA'NIN GERÇEKLEŞEN RÜYASINDAN

Kapıyı açtığımda gördüm onu. Gelmişti işte. İyi günler hanımefendi, dedi. **Bana dedi. Hanımefendi dedi.** Rahatsız etmiyorumdur umarım, diye ekledi. **Rahatsız etmek mi? Rahatsız olmak mı? Yıllardır hep bu anı bekliyorum ben.** Apartman boşluğunda bu ayakkabıyı buldum. **Kahverengiydi ayakkabı. Cam değildi. Altın değildi.** Biri kaybolursa, diğeri işe yaramaz. **Yaramaz tabi. Ne de güzel söyledi. Güllümsedi. Ama diğeri yoktu bende.** Yazık olur değil mi hanımefendi? **Yazık olmazdı. Yazık olan geçen yıllardı.** Diğer dairelere de sordum. **Sormalıydı elbette. Masalda da böyle değil miydi?** Boyacıyım ben. **Yüzünü boyamıştı belliydi. Yüzü kırışıklı. Saçları beyaz.** Bahçenin çitlerini boyuyorum. **Giysisini değiştirmişti. Ta-**

Şekil 3.125. Canım Kocacım, s. 83.

“Gripin Kızı”ndan:

Ama uyuyamıyordum. Kimdi acaba bu adam? Ve gerçekten yolunu mu kaybetmişti? Benim evimi nasıl bulmuştu peki? Kaderin bir oyunu olmalıydı bu. Neden öyle bakıyordu? Çok da çekiciydi. Gözleri maviydi. Yataktan fırladım. Martı'yı kucağıma aldım. (YA BEN UYUMAK İSTİYOR-SAM) Odaya girdim. Uyumuyordu. (OTURUYORDU. BİZİ BEKLİYORDU ANLAŞILAN)

● MERHABA HOŞ GELDİNİZ

● Merhaba

● KİMSİNİZ ?

● "BANA CAZİBELİ ERKEK DİYORLAR...

(HER İNSAN YAŞAMININ BİR YERİNDE, BÖYLE BİR OLAYLA KARŞILAŞIYOTIR)

● KAÇ YAŞINDASINIZ ?

● 42

● siz ?

● 24

● Siz arkadaşların tavsiyelerini dinleyerek bir kadınla tanıştınız.

Şekil 3.126. Canım Kocacım, s. 118.

“Şenpaklan Hamamı’nın Yazılmamış Kısa Tarihi”nden:

Dilberim,
Sitem dolu mektubunuzda bir de hançer olaydı da
kıysaydınız canıma. Bahtiyarlık nâmevcutken
yüreğimde, mesut olmama nasıl ihtimal
verebilirsiniz. Sizsiz şu konak
bir zindandan farksız.
Karar verdim
nikahıma
alacağım
sizi.

Şekil 3.127. *Canım Kocacım*, s. 61.

✓ **Gülnur Akgül, *Ev-cilik***

2015 yılında Alef Yayınları’ndan çıkan *Ev-cilik*, mikro öykülerden oluşan bir “fotoğraf-öykü kitabı”dır. Gülnur Akgül’ün, fotoğrafları öyküleştiren oluşturduğu kitabı, “göz yazıları” bağlamında bu bölüme dâhil edilebilir. Kitapta yer alan 14 kısa öykü, fotoğraflardan yola çıkarak ve bir ada etrafında kurgulanarak kaleme alınmıştır ve mikro kurmaca özelliği gösterir.

✓ **Hakan Şenocak, “Ad”, *Gülayşe – Yabancınnın Aşkı***

İŞTE:
Yaşarken/
içine kendini koyabileceğin
gömebileceğin
saklayabileceğin
bir avuç mezar
bir parça ölü hakkı
YOK.

ÖZELLEME
Ölmek istemiyorum, öleceğim.

76 HAZİRAN BİNDOKUZYÜZ SİYASET

Şekil 3.128. “Ad”, *Gülayşe – Yabancınnın Aşkı*, s. 27.

✓ **Haldun Taner, *Ayışığına* “Çalışkur”**

Ayışığına “Çalışkur”, bir kitabın oluşum sürecinin en önemli parçalarından mizanpaj tasarımının kurguya dâhil edilmesinin en mühim örneklerindendir. Taner’in, önce öykünün kendisini, daha sonra ise gelen tepkiler üzerine düzenlenmiş yeni hâlini okurla paylaştığı kitabında, her iki metin aynı anda takip edilecek şekilde yan yana dizilerek tasarlanmıştır. Sol sayfada öykünün ilk versiyonu yer alırken, sağ sayfada düzenlenmiş hâli bulunur; bu kısımda metne eklenenler ya da metinden çıkarılanlar/değiştirilen kısımlar bold vurguyla gösterilmiştir. Alıntıladığımız sayfaların ilki sol tarafta; ikincisi ise sağ tarafta yer almaktadır:

“Olur, gideriz. Artık kimseye eyvallahımız olmayacak.”
“Olmayacak.”
“Kimsenin ağız kokusunu dinlemeyeceğiz.”
“Dinlemeyeceğiz.”
Denizden doğru esen sert bir rüzgâr, yerdeki kuru yaprakları uçurdu, kerestelerin üstüne atılmış bir küçük çuval parçasını kum yığınına doğru sürükledi.
Melahat:
“Rüzgâr çıkıyor” dedi.
“Üşüdün mü?”
“Yo üşümedim.”
“Bak ellerin buz gibi. Bakayım, burnun da üşümüş.”

“Senin ellerin, ne iyi, hep sıcak.”
Nuri iri elleriyle kızın parmaklarını ovaladı:
“Ömrüm boyunca ısıtacağım bu ellerle seni” dedi.
Melahat birden Nuri’ye döndü:
“Canım, canım benim” diye delikanlının boynuna sarılıverdi.
Bir yanı simsiyah, öbür yanı sapsarı sade saçtan, hiç yüzü olmayan acayip, kocaman, tek bir baş oluvermişlerdi. Nuri kızın nahif omuzlarını okşuyordu.
Birden sırtında bir ağırlık duydu. Önce Melahat’ın eli sandı. Ama kızın eli onu böyle hoyratça tartaklayamazdı. Başını kaldırdı. Tepelerinde zebella gibi bekçi duruyordu:
“Gelin benlen merkeze” dedi.
Genç adam fena sinirlenmişti:

“Ne olmuş yani?” dedi. “Bir şey mi istiyorsun? Rahatsız mı ettik seni yoksa?”
Bekçi:
“Fazla laf istemem. Yürüyün merkeze” dedi.

“Çek elini bir kere sırtımdan, sonra konuşalım.”
“Çekmezsem ne oluyormuş?”
“Ne olacağını gösteririm şimdi.”

Şekil 3.129. *Ayışığına Çalışkur*, s. 74.

"Olur, gideriz. Behiye Abla bırakırsa tabii... Malum a, pazar günleri aksata¹ fazlaca olur."

Denizden doğru esen sert bir rüzgâr, yerdeki kuru yaprakları uçurdu, kerestelerin üstüne atılmış bir küçük çuval parçasını kum yığımına doğru sürükledi.

Melahat:

"Rüzgâr çıkıyor" dedi.

"Üşüdün mü?"

"Yo üşümedim."

"Üşüyüp müşüyüp bir de başıma hastalık filan çıkarma" dedi Nuri. "İlaç fiyatları ateş pahası..."

"Korkma" dedi Melahat. "Hastalanmam."

Sonra Nuri'nin ellerine sımsıkı sarıldı:

"Senin ellerin, ne iyi, hep sıcak."

Nuri iri elleriyle kızın parmaklarını ovaladı:

"İçine para girince gör, büsbütün kızışır onlar" dedi.

Melahat birden Nuri'ye döndü:

"Canım, canım benim" diye delikanlının boynuna sarılıverdi.

Bir yanı kirden simsiyah, öbür yanı oksijen sarısı, hiç yüzü olmayan, acayip, kocaman, tek bir baş oluvermişlerdi. Nuri kızın kombinezonunu sıyırmaya çalışıyordu.

Birden sırında bir ağırlık duydu. Önce Melahat'ın eli sandı. Ama kadının eli onu böyle hoyratça tartaklamazdı. Başını kaldırdı. Tepelerinde aslan gibi bekçi duruyordu:

"Gelin lütfen benimle merkeze" dedi.

Yavuz hırsız ev sahibini bastırır derler, Nuri de öyle, yaptığundan utanacak yerde büsbütün acarlaşmıştı:

"Ne olmuş yani" dedi. "Yıkıl hemen karşımdan, yoksa bağır-saklarını dokerim şimdi şuraya."

Klasik Türk musikisi topluluğu konserlerine meraklı, ince ruhlu bekçi, vekarını ve sogukkanlılığını hiç bozmadan:

"Sizi nezakete davet ederim" dedi. "Asabileşmeyin lütfen, ben vazifemi yapıyorum."

"Çek bir kere şu pis elini sırtımdan, sonra konuşalım."

"Hayhay çekeyim, işte çektim. Yalnız sinirlenmeyin. Sizi rahatsız etmek istemezdim. Fakat vazifem..."

1 aksata: "Alışveriş" anlamına gelen Arapça "ahz u itâ'nın halk ağzında söylenişi.

Şekil 3.130. Ayışığında Çalışkur, s. 75.

Hulki Aktunç, "Yek-Yek Oynayanlar", *Toplu Öyküler II*³⁶⁷

Aktunç'un "Yek-Yek Oynayanlar"ında *emoji* kullanımı dikkat çeker:

I

Size bir oyun öğreteceğim.

Adı Yek-Yek.

Almanlar 'Glück' der bu oyuna. Baht.

Bir bardak ve altı zarla oynanır. İki kişi oynayabilir, üç kişi de, dört, beş, altı, sonsuz kişi oynayabilir.

İnsan kendi kendine de Yek-Yek oynayabilir.

Bir insan, kendi kendisiyle Yek-Yek oynar.

Ben bu oyunu İznikli Zafer'den öğrendim. Oyun beni sardı ama adını yeniden koymak istemişim. 1 sayısı bu oyunda özel bir yer taşıdığı için, adı Yek-Yek olsun dedim. Sevdildi bu ad. Hattâ yayılmaya başladı. (O sıralar, ne Mori Kante ünlenmiş, ne de "Yeke Yeke" diye bir şarkı vardı. Yıllar önceydi...)

"Barbut gibi birşey mi?" dedi yaşlı dostum. ☺

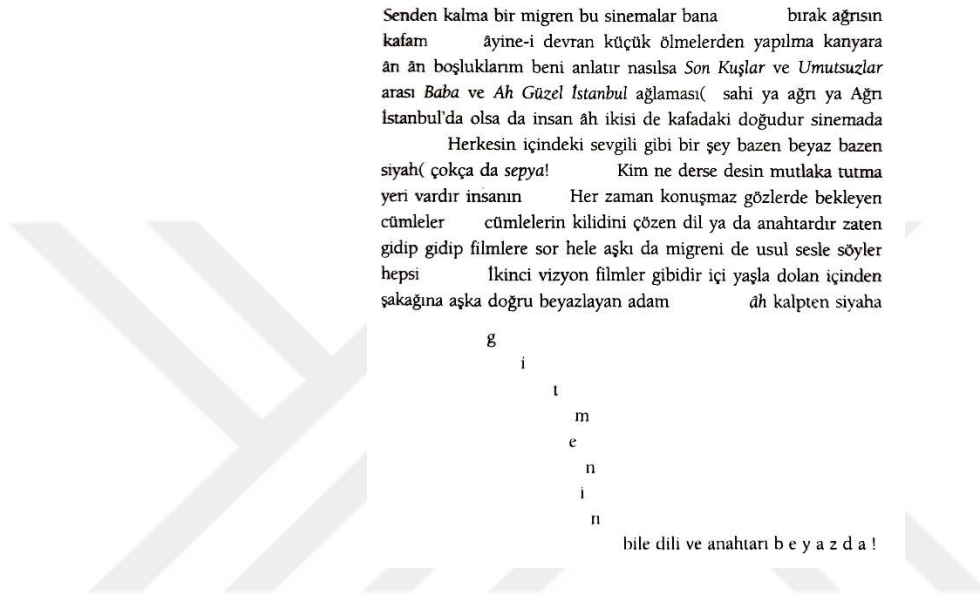
Hayır, asla.

Barbut oyununda kazananlar, böylesine şirin bir simgeyle gösterilebilir mi? O sıralar "acid" de yoktu.

Şekil 3.131. *Toplu Öyküler II*, s. 41.

³⁶⁷ Hulki Aktunç, *Toplu Öyküler II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY'de 1. Baskı), Ekim 2003.

✓ Hüseyin Alemdar, “Uzun Metraj Bir Aşk” ve “Sâdık! Sâdık! Sen Şimdi Nerelerdesin?”, *Kalpzaman Yeşilçam*’dan örnekler:



Şekil 3.132. “Uzun Metraj Bir Aşk”, *Kalpizaman Yeşilçam*, s. 39.

ğil. Adak değil, Benim Sinemalarım hiç değil! Ne Yeşilçam ne Beyoğlu; birer semt izbeliği her biri, köy bile değil!

Senin yokluğunda SÂ d ı k , daha bir soğuk Yeşilçam'ın her sokağı. Bekçi bir dilsiz Nurettin Karasu sürç-ü lâl ve selâmsız; figüran kahvelerinin hiçbirisi yerinde değil. Bir ara sokağın, bir yokuşun, bir çıkmanın bile adı değil Sami Hazinses, Kudret Karadağ, İbrahim Kurt, Kâzım Kartal, Ferda Fêrdağ, Mine Mutlu, Yıldırım Gencer, Alev Altın, Tuğay Toksöz, Aylan Aktuğ, Kadir Savun, Osman Alyanak, Feri Cansel, Muharrem Gürses, Vâhi Öz, Yıldırım Önal, Atilla Ergün, Nizam Ergüder, Yedigâr Ejder, Mehmet Samsa, Yavuz Selekman, Aydın Haberdar... S â

d
ık!--

Şekil 3.133. “Sâdık! Sâdık! Sen Şimdi Nerelerdesin”, *Kalpizaman Yeşilçam*, s. 53.

✓ İlker Aslan, “Bir Rüya İçin Ağıt”, “Entropi”, “Son Akşam Yemeği
ya da Tamamlayamadığımız Oyunlar”, “Şimdi Daha Uzak”,
“Başka Türölü Son” ve “Tortu”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

İlker Aslan’ın ilk öykü kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti*’de yer alan öykülerin neredeyse hepsi ayrı bir oyun üzerine kurulmuştur. “Bir Rüya İçin Ağıt”, tipografik denemeler odağında kitabın en öne çıkan metnidir. Bu öyküde üstü çizili satırlar, çizimler, sansürlenmiş ifadeler, harflerinin aralıkları açılmış ve doğrudan aralıksız yazılmış sözcük grupları, bold ve italik vurgu, farklı noktalama tercihleri gibi birçok unsur bulunur. Birkaç örnek alıntılalım:

O günün sonunda yemek yemedim. Su içmedim. Bir güvercin cama kondu. Evler yok oldu. İnsanlar. Yok. Oldu. Neden. Hiç. Gökyüzü karardı. Aydınlık. Kapandı. Yine. Sonra ışık geldi. Önce yüzüme. Sonra göğsüme. Sonra bacaklarıma. Sonra ayaklarıma. Bitmeyen kısır döngü. Uzun. Yol. Yok. Dur. Aklımdaki onca şey hiçbir şeye benzemeden uzayıp gidiyor. **Benbazencümle kurmaktazorlanıyorum.** Zaten cümle kuracak neden yok bazen.

Cama bir güvercin kondu: GAAAAAK..?

İşık. Seçemiyorum. Ağzında bir dal. Bir şey söylüyor. Yılanlar kolumda. Kolum kangren. Gri. Pis. Sımsıcak. Kolumu hissetmiyorum. Bıçak. Yok. Ya yılanı ya kolumu kesmem gerek.

Birden yılan çözülüyor. Kendiliğinden. Kolumun rengi düzeliyor. Bazen rüyadan uyanıyorum.

Şekil 3.134. *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, s. 20.

Bir evdeyim. Birkaç gün sonunda kendime gelmeye başlıyorum. Bir pencere önünde dışarıyı izliyorum. Yol. Kapı. Dört tekerlek. Yıkıntı. Yıkıntı dolu evlerin toprak dolu lavabolarında otlar bitiyor, çiçekler açıyor. Yanımda bir ses. Gülüyor. Gülüyor. Gülüyor: **HA-HA-HA!**

Bunu yuttururum.

İki kişinin bildiği sır değildir.

Bazen bir rüyadan uyanıyorum.

Dördüncü rüya: Yolda. Yürüme. Yürümeyecektiler oysaki. Yorgun. Oturması gerek. Birkaç günün sonunda, büyüyor. Bitiyor. Sus. Yeter. Kapat. Güzel. Sonra gülüyor. **Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha.** Sus. Pas. Hissizlik. Ölü müyüm. *Öldüğünü bilmeyen ölüler miyiz?*

Bazen bir rüyadan uyanıyorum.

Beşinci rüya: Bir evdeyiz. Sonra kalabalık. Neresi diye soruyorum. Onu da sen yaz.* Gerisi kalsın. Yok. Bitmedi. Yorgunum. Cama bir karga konuyor. Birkaç günün sonunda dudaklarından güvercinler ...

Şekil 3.135. *Bir İntihar Üstüne Söylenti*, s. 21.

Ayna yok. Hepsi bitti. Bitti.
Bazen bir rüyadan kaçıyorum.

Şekil 3.136. Bir İntihar Üstüne Söylenti, s. 22.

E N T R O P

“Son Akşam Yemeği ya da Tamamlayamadığımız Oyunlar”, yazar tarafından oluşturulmuş oyundan ibarettir; klasik “X O X O” oyununun yazar tarafından dönüştürülmüş hâline dayanan karelerin içinde bir yandan da öykünün kendisi yazılır:

0 X X X X 0 0 0 X X X X X

X

X

0 0 X

X

X X 0

X X 0

0 X 0 X X 0

X 0 X X

Şekil 3.138. Bir İntihar Üstüne Söylenti, s. 35.

2.
Bu oyun, bir şeyi dokuz eşit parçaya bölmek ve sonra içini doldurmakla ilgili. Oyuncuların biri hâlâ masadayken, oyunu bitirme olasılığı devam ediyor demektir.

Şekil 3.139. **Bir İntihar Üstüne Söylenti**, s. 39.

Elindeki deftere bir şeyler çizdikten sonra yanından kalktı. Hoşça kal demedi. Arkasına bakmadı. O. Bunu daha önce de yapmıştı. Eğer yanında biraz daha kalsaydı ona ölmek ünere olduğunu söyleyecekti. Ama anıl mesele bu değil.	Anıl mesele hâlâ yaşıyor oluyum. Bu belki onu son görüşüm olacak. Aldırmıyorum. Nasılsa içinden çıkamadığım bütün konuları olduğu gibi bırakıp kaçmayı seçtim her zaman. Yine öyle oldu. Bu sefer kalarak kaçtım.	İnsan her zaman arkasına dönüp mü kaçardı gerçekten? Emin değilim. Otuz yedi yaşında, bir göl kenarında oturmuş olduğum saati bekliyorum şimdi. Ölmek, bildiğim en kestirme kaçış yolu.
Bir yıl önce, yine eylülün ayı gününde, yani yedisinde, burada oturmuş, seneye bu zamanlar neler yapayor olabileceğimizi hakkında düşünüyorduk. Aslında sanıyorduk. Bu göl kıyısına ne zaman gelecek sanırdık. Sonra o nasırlıklık upurun bir yola dönüştü.	X	Birini unun bir yolda yürütmesine sevmek gibi severdik o sevinçli. Ama sevinçli diye gilemez. Sevinçli sizinle ağlamaz. Sizi diledemez. Görmez. Kim olduğunu bilmez. Sevinçli, olmadıkça zaman kendini arar ama olduğu zaman onu hissedemeyiz. Tıpkı şimdi olduğu gibi.
O	Birazdan vaktin dolacak ve gideceğim. Arkamda ne bıraktığım artık önemli değil. Benden çaldıklarıyla yaşamaya devam edecek. Ondan aldıklarımla gideceğim. Gittiğim yere hiçbirini götüremesem de.	Ber: Otuz yedi yaşında. Göl kenarında. Sevinçli. Kendimle. O: Burun daha önce de yapmıştı.

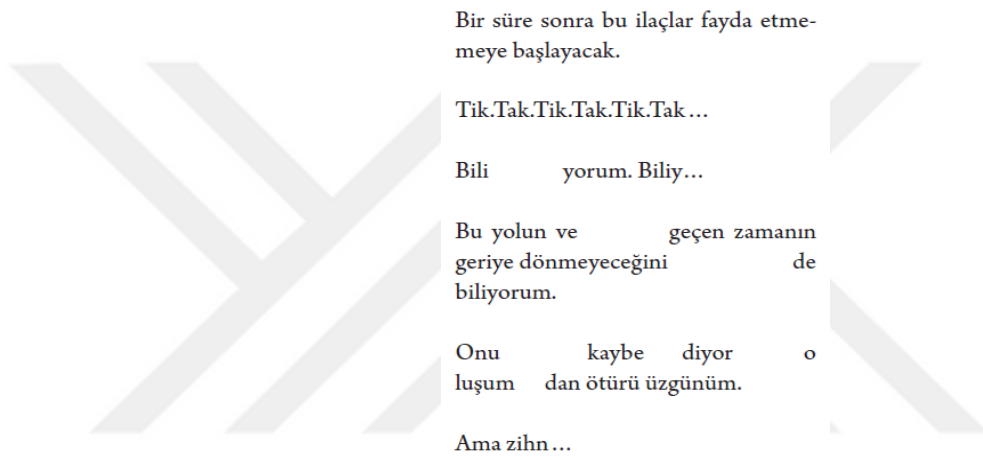
Şekil 3.140. **Bir İntihar Üstüne Söylenti**, s. 38.

“Şimdi Daha Uzak”ta metin çizimle süslenmiş; “Başka Türlü Son”da, öykü kişinin okuduğu öyküye yazdığı alternatif son farklı bir font kullanılarak aktarılmıştır. “Tortu”da ise, bir derginin kapağından editör notuna değin her unsuruyla tasarlandığı görülür:



Şekil 3.141. **Bir İntihar Üstüne Söylenti**, s. 113.

Derginin genel yayın yönetmeni, kitaptaki “Başka Türlü Son” ve “Kendi Üzerine Kapanan Bozkır Hakkında” öykülerinde yer alan Münir Gül’dür; Aslan, kendi öyküleri arasındaki metinlerarası görünümüler üzerinden de farklı oyunlar oynar. Tasarlanan dergi metinlerinde özellikle espas tekniğı ve eksiltili/boşluklı görünümüler göze çarpar:

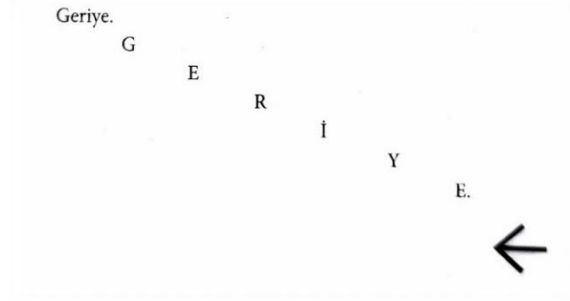


Şekil 3.142. **Bir İntihar Üstüne Söylenti**, s. 124.

✓ İlker Aslan, “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”, “Mesut İnsanlar Geçti” ve “Kendini Öldüren Hikâye”, *İnsanlar ve İnsanlar*

İnsanlar ve İnsanlar’da yer alan birçok öykü görsel metin olarak değerlendirilebilir. Örneğın “Mesut İnsanlar Geçti” başlıklı öyküde metin, fotoğraflarla desteklenmiştir. Ya da “Kendini Öldüren Hikâye”de, daha evvel söz ettiğimiz ve örneklediğimiz üzere, bold vurgulu sözcükler mevcuttur; bu sözcükler birleştirildiğinde ortaya anlamlı ve ana metinden ayrı bir parça çıkar. “Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt” ise, tipografik deneylerin izlendiğı öykülerdendir.

“Bir Rüya İçin Yeniden Ağıt”tan:



Şekil 3.143. İnsanlar ve İnsanlar, s. 32.

anlamlara bürünüyorlar. Harfleri unutuyoruz. Hepsi boşlukta u ç u ş u y o r r r r r r r r r r r.

Hatırlamaya çalışıyorum. İllaki hatırlamaya. Bir keresinde, unutmak hatırlamaktan zor olmalı, demiştin. Ben kolay olanı seçiyorum. Yine de olmuyor. Her şey silikleşiyor. Her şey silikleşecek. Uzayın sonsuz boşluğunda savruluyorum. Bir karadelik beni içine çekiyor. Bütün hücrelerimle parçalıyorum. Gözlerimi açtığımda,¹³

Şekil 3.144. İnsanlar ve İnsanlar, s. 31.

✓ Kaya Tanış, “İki Nefes”, “Erva”, “Ölümün Kıyısında” ve “Akkarınca’nın İnanılmaz Yaşamöyküsü”, *Ari Erk Cetveli*’nden örnekler:

İskelenin yanındaki banklardan birine oturup bir sigara yaktım. Yürürken düşünmüştüm: Oturup, önce bir sigara yakacaktım. İki nefes çekip kalkacak (ama, sadece iki nefes -öyle düşünmüştüm, düşlemişim; belki de sadece istemişim, im,im,im...-), dirseklerimi korkuluklara dayayacak ve denize bakacaktım. Tüketecektim.

İki nefes, çektim içime; kadının sesini duy/dum: kök sal/dım.

“Gitme, düşersin,” dedi, oğluna. Annem, d
ü
ş
t
ü aklıma: Hiç, deniz
görmeyen annem.

Şekil 3.145. “İki Nefes”, *Ari Erk Cetveli*, s. 39.

buradaadilbioperasyongerçeleştiriliyor
ARALIKSIZVEMESAFESİZADİLLİKBURADAGERÇEK-
LEŞTİRİLİYOR

elele

Şekil 3.146. “Erva”, Ari Erk Cetveli, s. 80.

BİİİZ DE TUU-TAR-Lİİİ-YİZ!

bİİİz De TuU-tAr-Lıİİ-YıZ!

İnsani çelişme şartlarımız düzelene kadar çelişmek – YOOĞĞĞ!
GREV – VAAAĞĞĞ!

Korkmayın Doktor, size zarar vermeye gelmedik; biz dostuz.
Su ister misiniz Doktor? Hayır mı? O zaman suda Doktor,
erir misiniz? Siz Doktor, erirken; ç ö z ü l e b i l i r miyim
ben? Ben, Doktor, azalırken siz, çoöğğaaaaalllllaaaaaabbbbbb-

Şekil 3.147. “Erva”, Ari Erk Cetveli, s. 84.

lir misiniz Doktor siz? Gövden-iz(in)‘e düşen - iz süren-
..... bedeviyi suda boğabilir misiniz Doktor? Boğulurken doğrula,
doğrulurken **DA”Ğ”** a yaslanabilir misiniz, SİZ Doktor?

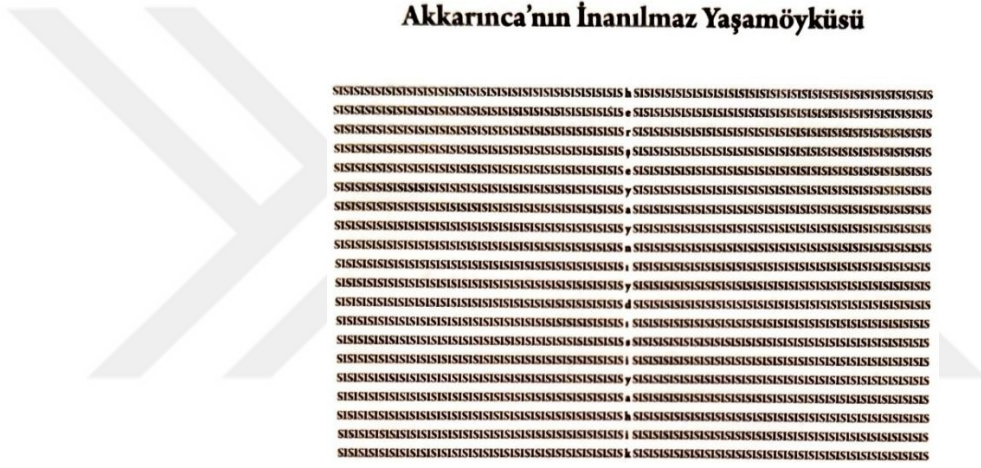
İzin verirsiniz, dağlaya bilir misiniz? Dağlayarak, doğabilir miyim ben
de Doktor? İzin verirsiniz bir-leş-e-bilir miyim Doktor? Zaman da-
ralıyor, lütfen beni dinler misiniz Doktor? “Zaman doldu” der misiniz
Doktor? Zaman doldu, oyundan beni çıkarır mısınız Doktor? Evet,
mi? Tanrım, Doktor... Evet, mi? Bana Doktor... Evet? Siz? Dedi...
Hayır, Doktor! Çok nazıksınız, ama kabul edemem bunu. Sesim mi?
Beni mi? İşitemiyor musunuz? Daha mı? Yüks... Zama... Sıkış...

TEN İLE TİN ARASI
DOKTOR. RUHUN
TENLE İMTİHANI...
SESLE SİMANIN,
GÖLGE İLE İZİN
SURTUNUŞU BACAĞI
KIRIK YABANI BİR ATIN
SAĞLAM GÖVDESİ,
BARUTU TÜKENEN İYİ
HUYLU BİR MERMİNİN
BEYNİNDEKİ HEDEF
KİTLESİ - ARTIK
DOKTOR. BEYAZ
YAKALI BİR TANRI,
AVUCUNDA MAVİ
A R A F H A P I
CEHENNEMDE SU
BEKLİYOR.

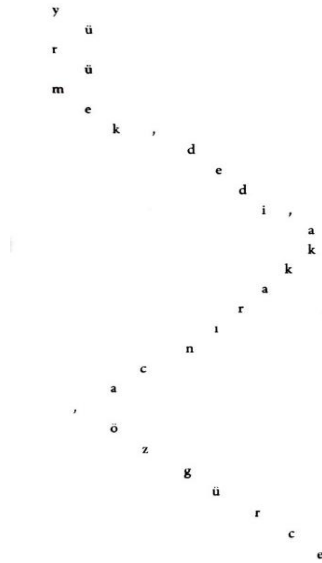
Şekil 3.148. “Erva”, Ari Erk Cetveli, s. 85.

yapabileceğimi biliyorum ve unutmak için elimden bir şey gelmediğini de biliyorum, yine. Geçmiş, ancak bir kaya gibi yok oluyor. Sanırım öyle de yok ediliyor. Ancak. Ufak ufak, uzun zaman boyunca ... Küçük parçalara ayırarak ve sonra daha küçük parçalara ve sonra daha da ... P a r ç a l a r a. Sona geldiğinizde -unutuşun eşiği de diyebilirsiniz buna, son kutlu adım da- artık hatırladığınız geçmiş olmuyor. Değildir. Koca bir yok oluş, dopdolu bir yok edıştır. Geçmiş artık yok ettiğiniz değil, yok edişin ta kendisidir. Rahatlarsınız, hatırladığınız sadece yok. Bu güzel. Artık rahatça

Şekil 3.149. “Ölümün Kıyısında”, Ari Erk Cetveli, s. 32.



Şekil 3.150. “Akkarınca'nın İnanılmaz Yaşamöyküsü”, Ari Erk Cetveli, s. 87.



Şekil 3.151. “Akkarınca'nın İnanılmaz Yaşamöyküsü”, Ari Erk Cetveli, s. 89.

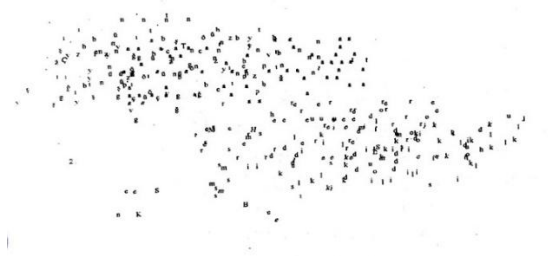
ç
o
k

güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel
güzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzelgüzel

Şekil 3.152. “Akkarınca’nın İnandırılmaz Yaşamöyküsü”, Ari Erk Cetveli, s. 90.

✓ Levent Şentürk, “Kuşlar”, *Yer Değiştirmeler Kitabı*

Levent Şentürk’ün “Kuşlar”ı “somut metin” özelliği gösterir; metinden alınmış ve sayfa üzerine dağıtılmış harflerin kuş sürüsünü andırdığı bu örnek, başarılı tipografi tasarımlarındandır. “Kuşlar”ın iki numaralı metnini ve metin manipülasyonunu aktaralım:



2.

Mart’ın son günlerinde bir akşamüzeri, karayel sabahı akşama bağlıyor, gök berrak bir maviyle bulutsuz, ayaz geceyi de kat edecek. Sıcaksular’daki Hezarfen Çelebi Sokak üzerine dizili barakaların arasından Trakya Lokantası’na bakan meydancığa geldiğimde gökyüzünde göründüler. Balıkpazarı’nın karşısından Köprübaşı’na doğru inilen tahta basamakların karşısında, belediyenin batı cephesine yaslanmış koyu gövdeli üç ağaç.

Şekil 3.153. *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, s. 71.³⁶⁸

³⁶⁸ Levent Şentürk, *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2004.

Yazarın deneme kitabı olan *İşaretname ve Intermezzo*'da da çok fazla tipografik deney bulunmaktadır.

✓ Leylâ Erbil, “Bilinçli Eğinim II”, *Hallaç*'tan:

nüm en son onlara da HER NENLERDEN ÇIKTIRASI arıtip acunu
Belma'lar, Rüstem'lerden başaşağı... Anıları gereksiz bırakası
hih hih hih
ANILARAYENİDENBAŞLAMAKSABAHLARABEŞLEREALTIYEDİSE-
KIZLEREUYANMAKLARA... Hih hih A B C ve sessiz ve seslilerle
ve 1 3 5 7 9'larla hadi başla deseler HADİ artık yetti der neyin
yetip neyin yetmediğini belli etmez hiç “HADİ BAŞLA”1ı gölgeli
kıyıların yakamozlarını dikmeye yeniden kaditti sülünesti, tü-
tünler düdüdü tütünler içre kırmandalda, panazlar üttüle sırtlı

Şekil 3.154. *Hallaç*, s. 22.

✓ Leylâ Erbil, “Çekmece”, *Gecede*'den:

NOT: Gemide herkes süvariye düşman. Dört kişi kuru
yemekten uyuz oldu, çoğunun da bağırsağı bozuk.
Helanın önünde sıra bekliyoruz. Utanmaz, Tan-
rı'dan korkmaz ve vicdansız süvari mürettebatın
kumanyasını yarı yarıya çalıyor. Tayfalar gözümün
içine bakıyor benim, “hı” desem çiğ çiğ yerler onu
ama oralı olmuyorum ben; hele şu evin borcunu
bir temizleyelim ve tapusunu alalım da ondan son-



Şekil 3.155. *Gecede*, s. 38.

✓ **Makbule Aras Eivazi, “Tek Plan”, “İçimde Bir”, *Sonun Bacakları***³⁶⁹

Makbule Aras Eivazi’nin öykü kitabı *Sonun Bacakları*’nda yer alan “Tek Plan” başlıklı öyküde, kadının bileğindeki dövme bold vurguyla ve espas tekniğiyle yanısılmıştır:

Bu cümlelerin karşısındakinde yarattığı etkiyi sevdi. Buraların altını üstünü biliyormuş, her şeye hâkimmiş, kendinden çok eminmiş gibi görünmüştü, üstelik bunun için hiç çaba sarf etmeden. Tam suya atlayacağı sırada oturan kadının bileğindeki dövme dikkatini çekti:

m u k a d d e r

Şekil 3.156. *Sonun Bacakları*, s. 18.

Çok kısa ifadelerle ve emir kipiyle kaleme alınmış “İçimde Bir” öyküsünde de harfler arasındaki boşluklar dikkat çeker:

Geceyi öğür. Öğür geceyi. Bakma öğür dük l
e r i n e. Bakma. Ayak sesleri yaklaştı. Kapıdaki buzlu
camda bir karaltı. Sesini çıkarma. Kapın açıldı. Ölü gibi ol. Duyma.
Bakma. Nefes alma. Az kenara çekil. Bacağını sıkan eli itme. İçimde
bir. Boynuna batan bıyıklı ağzın kokusunu duyma. Üstünde gidip
gelen terli beden senin... Gözlerini sakın ha açma. O filmi düşün.

Şekil 3.157. *Sonun Bacakları*, s. 24.

³⁶⁹ Makbule Aras Eivazi, *Sonun Bacakları*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2021.

✓ **Melida Tüzünoğlu, “Kutsal’ın Londra’daki Çiftliği”, *Sıcak Nal* 1’den:**

Bir dolmakalem yuvarlanıp yere düşüyor, kurtlar
kuşlar ve gagalar yaprakları tırtıklıyor tık, tık, tık, merdivenden sesler
yankılanıyor, tık, tık, tık,
dolkalem bunu yapmayı çok seiyor, yavaşça ahşap basamaklara en çok bombeli kısmını
sürterek dönüyor, dönüyor. öyküm bana geri dön ey seyirci dönerek dön öyküme.
Yakın çekim güvenlik kamerası seyircilere işkence yapıyor. Duygularını ve ihtiyaçlarını sömürüyor.
Zaman geçiyor, kırt kırt sesleri ve acıkma semptomları içleri için için yediriyor.

Beklenen yanıt geliyor, Ümit usta lütfen bizi yalnız bırakma, korkuyor ve sıkılıyor.

Şekil 3.158. *Sıcak Nal*, S: 1, s. 78.³⁷⁰

✓ **Melike Koçak, “Bir Mihr ü Mâh Masalıdır ki Sonuna Bulut Konmuş”, *Sıcak Nal* 8’den:**

Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde.
Develerin tellallıktan, pirelerin berberlikten
sıkıldığı; kargaların uçmaz, karın yağmaz,
sığırcıkların gelmez olduğu; suların çekilip,
havanın tükendiği, göğün renginin uçtuğu; sö-
zün de kanın da ölümle bolca akıp gittiği va-
kitlerden biriymiş.

Bir kadınla bir adam kimsesiz, kızılkara
bir kuyunun başında dikiliyormuş. bakışları
kuyuya damlıyormuş

t

ı

p,

t

ı

p,

kuyuya doğru avazları çıktığı kadar

hayat her şeyi istiyorumsenden her şeyi hemde-

hemen yetmiyorsunbana yetmiyorsun...

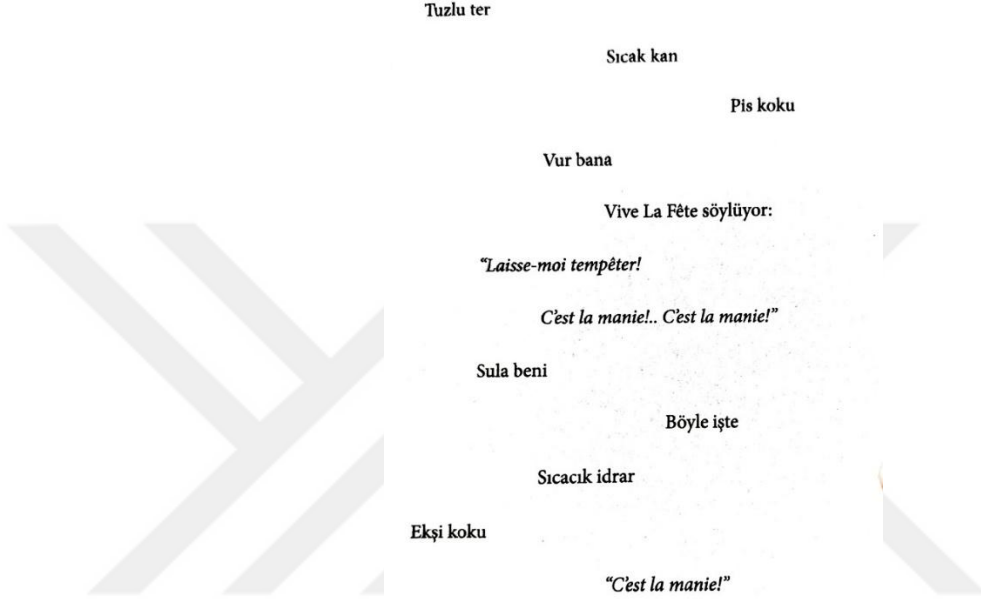
bağırıyorlarmış.

Şekil 3.159. *Sıcak Nal*, S: 8, s. 54.³⁷¹

³⁷⁰ Melida Tüzünoğlu, “Kutsal’ın Londra’daki Çiftliği”, *Sıcak Nal*, S: 1, Mart-Nisan 2010, ss. 76-79; s. 78.

³⁷¹ Melike Koçak, “Bir Mihr ü Mâh Masalıdır ki Sonuna Bulut Konmuş”, *Sıcak Nal*, S: 8, Mayıs-Haziran 2011, ss. 54-55; s. 54.

- ✓ Merve Yakut, “Aşırı Sıcak Bir Yaz Gecesinde”, *Caravaggio Kırmızısı*’ndan:



Şekil 3.160. Caravaggio Kırmızısı, s. 32.

- ✓ Murat Yalçın, “Aşkımumya”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*’ndan:

AŞK MARŞI, diye diye, dibini buldu şişenin.
Bala uzandı, işaretparmağına doladı, emdi, tabağa düşecekti
neredeyse, dişleri, damağı balmumuyla sıvandı. Bal kokusu, özü
genzine yerleşti. İçi yanıyordu. AH KARIM! SENİN BALINLA
YANIYORUM... Dayanamadı, günlerdir dolabın bir köşesinde
unutulmuş ekşi yoğurdu kaşıkladı, yangına su taşırcasına... Mut-
faktan çıktığında, şiş, çıkarıp çöp kovalına boşaltmak istediği
midesini tuttu: Başı dönüyordu. DÖNE DÖNE YANMAK, ÇOK
APTALIM... Kafası işlemiyor, dili dönmüyordu: TELEVİZYON-
DAKİ KADIN! UNUT GİTSİN, OF MİDEM, MİDEM... DEMBU-
DEMİR DEMBUDEMİRDEMBUEDEM!

Şekil 3.161. Aşkımumya – İma Kılavuzu, s. 86.

✓ Mustafa Çevikdoğan, “Size Güzelliği Getireceğim”, *Gececek Zaman*’dan:

Yukarıdan aşağı dokuz harf. Melih Cevdet Anday’ın bir romanı:

İ	Z			E					

Yukarıdan aşağı beş harf. Stanley Donen’in 1963 yapımı filmi: “Öldüren ...”

Ü				E

Keşke yanlış dizseydim şifreleri bir kez daha. O zaman belki tekrar kapımı çalardı. Ne olur gelse, bir ipucu verse. Biliyorum, çok yaklaştım çözüme.

Silahları: Şifre ve düstur, askerleri: Şifre yazarlar ve çözenler; Şefleri: Yüksek zekâlı şahıslar; gayesi: Zafer!

Soldan sağa on harf. Resimdeki *New York Üçlemesi* yazarı:

P								E	

Şekil 3.162. *Gececek Zaman*, s. 57.³⁷²

✓ Muzaffer İlhan Erdost, “Atın Yeri Dar”, *Ey Karanlık Mavi Güneş*

Öyküsüne tablo yerleştiren isimlerden biri de Muzaffer İlhan Erdost’tur. “Atın Yeri Dar” başlıklı öyküde bir Orhan Peker tablosu bulunur.

³⁷² Mustafa Çevikdoğan, “Size Güzelliği Getireceğim”, *Gececek Zaman*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Ekim 2021, ss. 23-61; s. 57.

✓ Nevzat Erkmen, “Ölüm Noktası”, *Apartman Aşkları*’ndan:³⁷³

O anda tüm köylüler yinelenmiş:

"ATARKUNA
BATPARUNA"

Meğer bu sözlerin anlamı şuymuş:

"Akıntıya kapılan ölüme gider.
Akıntıya ters giden yaşama gider."

Yediği sopa bir yana, GİTO'nun ağırına giden şey, Gİ-
TA'nın gözü önünde böyle marizlenmekmiş. Gözleri GİTA'yı
aramış. Ama kızcağız başka yerlere bakarmış.

Balıkçılardan biri seslenmiş: "Hanım, yeter dövdüğün.
Çocuk, ATARKUNA BATPARUNA desin bir kez, sen de
onu artık affet!"

GİTO bu sözcükleri demiş. Dayak bitmiş. Ne var ki, bu
sözcüklerin ne anlama geldiğini pek anlamış değilmiş. İçin-
den, "Gene açılacağım işte; GİTA'ya inci bulana dek..." diye
marıdanırmış.

O akşam evinin önünde GİTA'yla oynarken, "GİTA," de-
miş. "buraya geçenlerde bir gemi gelmişti hani. O geminin
kaptanına babam balık vermişti. Kaptan da babama bir sözlük
vermiş. Sözlüğün adı:

KOŞKOŞÇADAN KALTADOKÇAYA
KALTADOKÇADAN KOŞKOŞÇAYA

Şekil 3.163. *Apartman Aşkları*, s. 93.

✓ Nilüfer Güngörmüş, “büyük a”, “kardeşimle bir sırrımız”, “yolda
kan görürsen”, “bir – ki – üç ölüm” ve “ah cindy”, *Büyük A*’dan
örnekler:

“büyük a”dan:

İŞTE BEN: AMELİYAT MASASINDAKİ GİBİ ÇI-
RILÇIPLAĞIM.

Ve kendimde gerçek ve benzersiz olan ne varsa, hepsini teker
teker çıkarıp atıyorum önüne.

BÜYÜK A / AKCİĞERLERİM / N / NEFES BORUM /
K / KALBİM / M / MİDEM / S / SAFRA KESEM / B /
BAĞIRSAKLARIM / B / BÖBREKLERİM / K / KARACİ-
ĞERİM / D / DALAÇIM / A / ATARDAMARLARIM / T /
TOPLARDAMARLARIM / S / SİNİRLERİM / O / OMU-
RİLİĞİM / H / HÜCRELERİM / H / HÜCRELERİMİ / D
/ DOLDURAN / K / KOYU / R / RENKLİ / S / SIVI / VE
DİYORUM Kİ / İ / Ş / T / E / B / E / N

³⁷³ Nevzat Erkmen, “Ölüm Noktası”, *Apartman Aşkları*, 1. Baskı, İstanbul, Söz Yayın Oyunajans, 2002, ss. 91-101.

Şekil 3.164. **Büyük A**, s. 14-15.

“kardeşimle bir sırrımız”dan:

Bundan sonrası çok hızlı oldu:
AY birden cesaretlenmişti sanki
açıkça üstümüze geldi
geldi
ve çok güzel bir çiçeği koklar gibi
**TAŞTAN BURNUYLA
KOKUMUZU İÇİNE ÇEKTİ.**

Şekil 3.165. **Büyük A**, s. 23.

“yolda kan görürsen”den:

Yolda kan görürsen önce dur, bak. Sonra ellerini ağzına kapat. Hiii yap. Evet bu daha iyi. Hiii yap. Bak şöyle yapacaksın. Bana bakıyor musun? Bak. Şöyle. Ellerini ağzına getir. İkisini üst üste koyacaksın. Haah. Tamam. Öyle işte. İki elinle ağzını kapat. Sonra ağzının içine doğru hiii yap. Yok içine içine. Bak şöyle. Nefes alıyormuş gibi. Nefes alıyormuş gibi yap. Derin nefes, derin nefes. Bırak. Bir daha nefes al. Bırak. Evet. Şimdi nefes alırken ona bir de h sesi koyacaksın. İçeri doğru h dışarı değil. Sonra onu iiiiii diye uzatacaksın. Bak şöyle. H-İ-İ-İ-İ-İ-İ-İ-İ-İ-İ-İ. Tamam mı? Yap bakayım. Evet öyle. Karnın iyice içeriye girecek. Sanki karnını beline değdirmek istiyormuşsun gibi. Çek çek çek çek çek. Nefes al. O zaman ciğerlerin şişecek, göğsün dışarıya çıkacak. Eveet, tamam işte. Ellerini de üst üste koyup ağzına kapatarsan tamam. Tamam mı? Şimdi hepsini birden yap. Eveet. Çok güzel:

Şekil 3.166. **Büyük A**, s. 78.

✓ **Onurhan Ersoy, “Tuz”, *Geri Dön Her Şey Berbat Edildi*³⁷⁴**

Onurhan Ersoy’un ilk öykü kitabı *Geri Dön Her Şey Berbat Edildi*’de yer alan öykülerinden “Tuz”da, üstü çizili bir ifade bulunur:

Şu evlilik işini de aradan çıkarabilirsem işleri daha da büyüteceğim. Fahriye’yi beğeniyorum aslında, güzel kız. Onun da kötü huyu, fal fetişi var. Her gün geliyor buraya arkadaşlarını toplayıp, sabahtan akşama kadar fal bakıyor millete. Eğer evlenirsek, ~~buna müsaade etmem~~. Aslında edebilirim, bunu da işin içine

Şekil 3.169. *Geri Dön Her Şey Berbat Edildi*, s. 112.

✓ **Oğuz Atay, “Ne Evet Ne Hayır”, *Korkuyu Beklerken***

“EVET” ve “HAYIR”ların yazımında büyük harflerin kullanıldığı “Ne Evet Ne Hayır”da bulunan imzanın gösteriminde tipografik bir deneme göze çarpar:

M.C
seni ölünceye kadar seni seveceğim S.L.
AAAAA
şu şekilde bir imza: (yani buna benziyor)
VVVVV

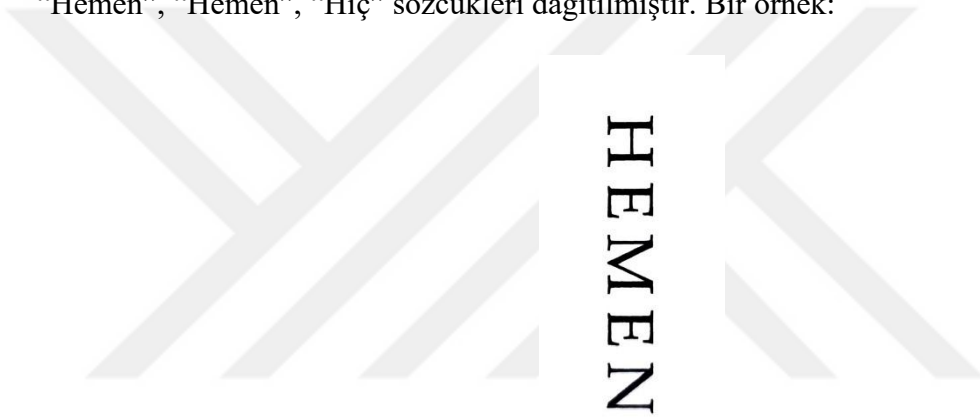
Şekil 3.170. *Korkuyu Beklerken*, s. 139.

³⁷⁴ Onurhan Ersoy, *Geri Dön Her Şey Berbat Edildi*, 1. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2021.

✓ Osman Cihangir, “Hemen Hemen Hiç”, “Mahkûmlar”, “Kulak Tembelligi” ve “Öykü Tümörü”, *Hemen Hemen Hiç*³⁷⁵

Osman Cihangir’in *Hemen Hemen Hiç*’ini oluşturan öykülerin hemen hepsinde görsel unsurlar mevcuttur. Daha evvel, Cihangir’in, “Mağara Müdürü” öyküsünde kullandığı emojileri alıntılamıştık; bu öykü aynı zamanda *Hemen Hemen Hiç*’te yer alır.

Hemen Hemen Hiç’in, “İçindekiler” sayfasında bir bölümlleme yapılmadığı görülür; fakat kitabın tasarımında perde sayfalar kullanılmış ve üç perde sayfasına “Hemen”, “Hemen”, “Hiç” sözcükleri dağıtılmıştır. Bir örnek:



Kitaba adını veren “Hemen Hemen Hiç” başlıklı öyküde “Galip” sözcükleri punto büyütülerek verilmiştir:

İşe gitmemin en güzel yanı tüm gün **Galip**’le takılacak olmam. Sürekli yanında dikilip gölgesi gibi onu takip ediyorum, **Galip** bunu umursamıyor, diğer çalışanlar ise bunu neden yaptığımı sorma cesareti göstermiyor, patron çocuğu olmamın bunda büyük etkisi var.

Babam yaklaşık iki neslin çeyizini tedarik ettikten sonra işi büyütme adına birkaç kişiyi işe aldı, **Galip** ise işe girdi. Bir gün dükkâna müşteri gibi geldi, etrafı iyice kolağan ettikten sonra işi kabul ediyorum dedi, kim-

Şekil 3.171. *Hemen Hemen Hiç*, s. 11.

³⁷⁵ Osman Cihangir, *Hemen Hemen Hiç*, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018.

Sonra beni dinlendiren bir Ses, kafamın içinde...
Gerçeği söylüyor, benim gerçeğimi, bir veda gibi.

"İçinde öldü baban, ama dışında yaşadı. Dükkân açma kararı geçirdiği hastalıktan sonra oldu. Annen babanın artık evde olacağını öğrendiğinde her şeyin güzel olacağını sandı, ama yıllarca gurbet hayatına alışmış babanın evde kabahat gibi duran varlığına ne annen ne de kendisi alıştı. Kavgalar, huzursuzluklar o zaman başladı. Galibî olmayan bu mücadelede pes eden her ikisi de oldu, baban dükkâna, annen ise evine –ketilına- sığındı.

Sen ise sana yapılan haksızlığın farkına varmadan, aklının tam ortasına çektiğin kesikli çizgiler üzerinde denge-
de durmaya çalıştın, eşyasız, her şeysiz bir cambaz gibi."

*

Şekil 3.172. **Hemen Hemen Hiç**, s. 18.

"Mahkûmlar"da, metin içi bölümleri birbirinden ayırmak için üç yıldız yahut başka bir im yerine güneş gözlükleri kullanılmıştır:

Benim zaafım her şeye sahip olmam.

Sessizliği dinledi, bir AVM sessizliğini, gece bekçileri ve teknik ekip dışında kimsenin bilmediği o sessizliğin insanı dehşete düşüren yankısızlığını. Ve o yankısızlıkta Sedat'ın istediği şeyi haykıran sesin çılgılığı duyuldu.

Burası, hayatımın geri kalanını yaşayabileceğim bir yer.

Hiç hafızası olmayan sıcak bir yer.



Sedat önce kadının sinirden büzüşmüş dudaklarını gördü. Sonra da katur kutur sesleri duydu, parmakla-
rı arasında kırılan gözlüğün sesiydi. Annesi tek kelime söylemeden az önce oğlunun gözlerinden çekip aldığı

Şekil 3.173. **Hemen Hemen Hiç**, s. 39.

"Kulak Tembelliği"nde, öykü boyunca tüm paragrafları birbirinden ayırmak için büyük bir noktalı virgül işareti kullanılmıştır; öykünün finaline ise yine büyük puntuyla nokta yerleştirilmiştir:

;

Tren bilmem kaçınıcı kez daha geldi. Hava kararmıştı. Bu defa başımı öne eğdim, insanlara bakınca dikkatim daha çabuk dağılıyordu sanki. Gözümün önünde ayaklar belirdi. Üzerinde tek harf olan rengârenk spor ayakkabılar gördüm. Spor? Dünyanın en saçma ayakkabı ismi, ne de olsa bu ayakkabıları giyenlerin yüzde doksanı bunları spor amaçlı kullanmıyor. Salih ne giyyordu acaba, bunu bilmedikten sonra çabam nafiye kalırdı. Birden bakış açma burnu şişkince kocaman renkli bir çift ayakkabı girdi, bu tuhaf ayakkabıların sahibi bana dönük ve tam karşımda duruyor olmalıydı, çünkü hiç hareket etmedi. Kafamı kaldırdığımda Salih'i gördüm, her zaman ki makyajından yapmıştı ve burnunda kocaman kırmızı bir top vardı. Ağzının etrafını çevrelediği boya ikinci bir ağız gibiydi. Bakıştık. Güldü. Gültünce hâliyle ikinci ağız da güldü. "Umarım, çok bekletmedim," dedi. Omuzlarımı silktim ve sordum: "Sigaran var mı?"

.

Şekil 3.174. **Hemen Hemen Hiç**, s. 72.

"Öykü Tümörü"nde dalgalı/efektli harfler mevcuttur; hatta aynı tasarımın tersten/ayna efekti yazılmış sözcüklerde de kullanıldığı izlenir:

TÜMÖR ETKİLİ ÖYKÜ TARİFİ

Malzemeler:

- ✓ Bir sayfaya ya da paragrafa sıkışıp kalmış orta yaş bunalımı geçiren bir ana karakter.
- ✓ Konuşmayan bir yan karakter.
- ✓ Eser miktarda gerçeklik.
- ✓ Bol miktarda tuhaflık.
- ✓ Ana öykü içinde tümör gibi yayılacak öykücükler.

Kitaptan kafamı kaldırdığımda kızın yüzüme dikilmiş tuhaf bakışlarıyla karşılaştım, kaşlarını çatmıştı, parmağıyla alnımı işaret etti. Duvara asılı yuvarlak bir aynaya baktım.

"TUMÖR ETKİLİ ÖYKÜ TARİFİ"

Bunlar benim alın yazımdı. Sanırım bu ilk maddeyi karşılıyordu. İşte o an ne yapmam gerektiğini anladım. Bir ur gibi öykünün içinde büyüyecek birçok öykücük

Şekil 3.175. **Hemen Hemen Hiç**, s. 90.

Daha sonra yanımdaki kıza baktım, planımdan etkilendi ama bunu dile dökerek yeteneğe sahip değildi.

"SEN ESAS KIZ OLUYORSUN"

diye yine bağurdım belki kendini daha iyi hisseder diye, heyecanlandı.

"BEN DE ESAS OĞLAN OLUYORUM"

Kurduğum cümleler gökyüzüne doğru ipi kopmuş uçurtmalar gibi sağa sola yalpalayarak yükseldi.

Şekil 3.176. Hemen Hemen Hiç, s. 91.

✓ Ö. İskender Özturanlı, "Çocuklar Nasıl Bıçaklanır(?)", *Türkiye'de Deneyisel Edebiyat Antolojisi*'nden:

SUSMALISIN
Susmayı bilmem ki
EN AZINDAN ŞİMDİLİK
hep konuşarak yaşadım, konuşarak taşıdım kendimi ama
SUSTURMAĞA MECBURUM
Ama bu bir cinaye 1 Musiki geçiş
Tİ YASAKLADIM 1
1
susturarak mı(?)

Şekil 3.177. Türkiye'de Deneyisel Edebiyat Antolojisi, s. 59.

✓ Önder Şit, "Gündüzün Ağırları" ve "Ahmet Kadırlı'nın Yeşil Yeleği", *Dünyanın En Güzel*'den örnekler:

Köpeğin ve patronun leşi kalıyor ardımızda.
Avuçlarımda Bay B'nin parçaları, onlara dokunuyorum. Çadır arabalarımız yola çıkıyor.
Tekerlekler dönüyor, gidiyoruz buradan da. Kırılgan gözlerimiz ıslıl ıslıl, atların sürüklediği sirk arabalarımız karanlığa karışıyor. Alishız gitmeye, kalmamaya.
Büyük Anne, çocuklarım, diyor, yeni patronunuz benim. Haydi sarılın bana, sizi seviyorum, seviyorum.
Bay B'yi özledim. Çadırlardan gündüzün ağırları yükseliyor ama ben sevgilimi düşünüyorum. Her durumda onu düşünürüm. Bizi bir araya getiren bu sirk mezarımız olacak, biliyorum, sevgilimin etleri üzerimde soğuyor, üşüyorum.

Şekil 3.178. "Gündüzün Ağırları", *Dünyanın En Güzel*, s. 77.

En güzeli içeride ölmekti, dışarısı kötüydü, dışarısı karanlık. İnsanlar kötü, karanlık. Üst kata çıktı kahvedeki amelelerden biriyle. Yüreginde Cancan vardı, üstünde kocaman bir adam. Gözlerinden yaşlar akıyor, öldüğünü hissediyordu Cancan'ın.

Yeşil yeleğin cebinden düşen Muhtar'ın evden kaçan kızının fotoğrafı. İnilti üst katta, inilti kodes tuvaletinde. Sekiz yerden deşilen koca.

Otobüsler artık başka bir yolu kullanıyor.

Yolun ortasında bir sandalye ölüsü.

Parçalar. Şiirsel lekeler.

Terlikler duruyor toz içinde. Şehir değişiyor.

Şekil 3.179. "Ahmet Kadirli'nin Yeşil Yeleği", **Dünyanın En Güzeli**, s. 99.

✓ **Özcan Karabulut, "Adın Neydi?" ve "Meltem'in Ölüm Duyurusu", *Hüzünle Bazı Günler*'den³⁷⁶ espas örnekleri:**

Sana evet demek suç işlediğim yere geri dönmek gibi bir şey.

Sana evet demek, suç işlediğim yere geri dönmek gibi bir şey. İlk kez nerede okudum bu tümceyi? Hüzünlü bir aşk ro-

Şekil 3.180. "Adın Neydi?", **Hüzünle Bazı Günler**, s. 19.

Kolay mı ses çıkarmadan bu ölümlerle yaşamak, sorusunu tekrarlayınca Meltem'i anımsıyorum. Ardında Ankara; kolay mı uzun beş yıl, ses çıkarmadan Haluk'la arkadaşlık denemesi, kolay mı gecekondu çocuklarıyla fotoğraf çektirirken Meltem, ses çıkarmadan hayati kararlar almak, kolay mı Çağdaş Sahne'deki cumartesi alkışları, ses çıkarmadan çocuk isteyen bakışları üzerinde taşımak, kolay mı tutucu bir kocadan gizli sosyal demokrat

Şekil 3.181. "Meltem'in Ölüm Duyurusu", **Hüzünle Bazı Günler**, s. 28.

³⁷⁶ Özcan Karabulut, **Hüzünle Bazı Günler**, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

✓ Özen Yula, *Kayıpkent Üçlemesi* ve *Öbür Dünya Bilgisi*³⁷⁷

Özen Yula'nın *Kayıpkent Üçlemesi* kitabı görsel deneylerin çeşitliliğiyle dikkat çeker. Bu kitaptaki en dikkat çekici görüntülerden biri “deprem ânını” tipografik açıdan okura yansıtabilme başarısıdır:

umarsızca kalakalıyorum. Geriye dönmek çok zor.
İlerlemek de. Yapabileceğim hiçbir şey yok!
Birdenbire deprem başlıyor. Bu evden çıkamadan öl-
mekten korkuyorum. Sonra, birdenbire sarsıntı duruyor.
Başladığı gibi bitiyor her şey!
Kalakalıyorum.

Şekil 3.182. *Kayıpkent Üçlemesi*, s. 29.

Deprem ânına benzer şekilde, patlama ânı da sarsıntıyı “gösterecek” şekilde tasarlanmıştır:

Annemin odasına gidip, tekrar, iyi yıllar ve mutlu
rüyalar diliyorum ona. Annem yanıt vermiyor.
Odama gidip, yatağıma giriyorum. Yorganı yüzüme
kadar çekmiyorum. Ilık bir uykuya dalıyorum.
Korkunç bir patlamayla uyanıyorum.

Şekil 3.183. *Kayıpkent Üçlemesi*, s. 79.

Kitapta yer alan tipografik deneylere bir örnek daha verelim; espas tekniğinin kullanıldığı bir kesit:

³⁷⁷ Özen Yula, *Kayıpkent Üçlemesi*, 1. Baskı, İstanbul, Mitos Yayınları, Kasım 1994; *Öbür Dünya Bilgisi*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, Ekim 1993.

“Siz” diyorum. Biz, hepimiz “Siz” diyoruz. Kültürlü kadın Afritap. Gelen müşterilerine Freud’dan sözaçıyor, Lacan’ı anlatıyor. Lacan psik~~o~~analizde Freud’un eksikliklerini tamamlamışmış, öyle diyor. Sonra da Cahit Sıtkı’nın şiirlerini ezberden okuyor. Müşteriler gık çıkarmadan dinliyorlar onu. Seviyorlar mı bilmem, ama beğeniyorlar. En çok beni sever onlar, ciğerlerini bilirim. Babam kasaptı, odam kireçti, yüzüm güleçti benim.

Şekil 3.185. **Öbür Dünya Bilgisi**, s. 16.

[illegible]

Evet böyle başlıyordu manzume. Rüyamda annem beni Manzumenin başlığını LANGIRLUNGUR diye değiştirdi, toplamaya çalıştı, uzay çağının en yüce jimnastik aletler vaktini bilmiyordu sayın başbakanım eğer bilseydi, ortağ Gözlerim küçülüyor, ne kadar şikayetçiyim bilemezsiniz, beni sizden ayıran her nesneye savaş ilan ederek gidip b

463

Y i s e l a ş ı harflerini seçti, diğerlerini usulca çöp kutusuna bıraktı.
ödünc almalydı. Kitaplığına gitti. Bıkmıştı bu sessizlikten. Dün sab
temizlediği raflarda bir kanş toz. 'Canınız cehenneme' diye ilendi, 't

Şekil 3.188. *Öyküler Kitabı*, s. 64.

✓ Senem Gezeroğlu, “Şair... Evlensin mi?”, “Karmaşık Seslerden Ortaya Karışık Uyanmak”, “Zaman/Sız Mekân”, “Öteki Otobüs”, “Hikâyeye Sığınmak”, “Pencere Önü Sigaraları” ve “Ana Dilim Yok”, *Zaman Dursun İstedim*

Senem Gezeroğlu’nun öykülerinde en görünür tipografi unsuru, bold vurgudur. “Şair... Evlensin mi?” ve “Karmaşık Seslerden Ortaya Karışık Uyanmak” başlıklı öykülerinde bold vurgunun aynı işlevde kullanıldığı izlenir: gönderme yapmak. Örneğin ilk örnekte, “Herkes uyusun / bir seni uyutmam bir de ben uyumam” (Turgut Uyar) dizesi; ikinci örnekte “Bu karanlık böyle iyi” (Turgut Uyar) dizesi bold vurguludur.

“Zaman/Sız Mekân”da, “sana kullanılmamış bir gök getirsem” (Attilâ İlhan) dizesi de bold vurguludur; Gezeroğlu’nun bu kullanımı çeşitlendirilebilir, fakat bu öyküde üzerinde asıl durmak istediğimiz, üstü çizili metin görünümüdür:

(yok yok olmadı) Kronotop (Evet bu daha iyi) Zaman ve **mekân** (uzam diyelim) birlikteliği... Einstein fizik ve matematikte, bizimki edebiyatta... Farkı vurgulamak için şu cümleyi kullan: “**Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması...**”

Şekil 3.189. *Zaman Dursun İstedim*, s. 110.

Gezeroğlu’nun “mekân” sözcüğünü yok etmesi, öykünün başlığıyla ilişkili bir yapı sergiler.

“Öteki Otobüs” öyküsünde yer alan iki otobüs plakası, çerçeve içinde ama eksiltili verilmiştir. Birini alıntılalım:

34 ZY

Yağmur yağıyordu. Otobüsün camları buğulanmıştı. Pencerenin gözlerime gelen kısmını silip yolu izlemeye başladım. Başımı cama dayamıştım. Otobüsü şuursuzca kullanıp başımı olduk olmadık zamanlarda cama vurmama neden olan şoföre küfrediyordum. İçimden. Zaten dışımdan etsem ne olacaktı, bu kalabalıkta kim duyacaktır beni? Amaaann dedim, taktım kulaklığımı, açtım şu

Şekil 3.190. **Zaman Dursun İstedim**, s. 113.

“Hikâyeye Sığınmak”, sözcüklerin nokta kullanılarak hecelendiği, dolayısıyla sözdiziminin duraklatıldığı bir dille örülüdür:

- Senin de benden kalır yanın yok ama...
- Ka. pa çene. ni!
- Fark ettin mi?
- Ne. yi?
- Öldürdüğün çocuk nasıl da onlara benziyordu?
- Sus!
- Biliyorum hiç pişman değilsin.
- Su. ssssssss!!!

Şekil 3.191. **Zaman Dursun İstedim**, s. 122.

“Pencere Önü Sigaraları”nda bold vurgu farklı bir şekilde karşımıza çıkar; başlı başına bir “iç-ses”tir:

- Tam da sana her şeyi anlatmaya karar verdiğim anda evleneceğini öğrendim.

- Yaaa! Peki sonra? Sonra neden?

- Sonrası işte... Bildiğin gibi.

...Bildiğin gibi değil, hayır. Hiç bir şey bildiğin gibi değil. Kaç defa sana gelmeye niyet etsem hep eşikte buldum kendimi. Bir adım sonrası ateş, bir adım gerisi buz. Tam yanmayı göze almışken. Evlenecekmışsin işte... Duydum. Çaresizlik ve cesaretsizlik arasında gidip gelmelerim oldu. Eşikte durdum. Durdum ve sustum...

- Sustun?

- Haa evet, dalmışım.

Şekil 3.192. **Zaman Dursun İstedim**, s. 132.

Son olarak, “Ana Dilim Yok”tan bir kesit:

İsimleri yok.

Cisimleri de.

Kara kuru hepsi.

Onlar **K, İ, M, S, E...** Onlar siz varken bile **K, İ, M, S, E /siz.**

Ve hepsi benim taş kesilmiş koynumda... Sokakta...

Ben sokak...

Şekil 3.193. **Zaman Dursun İstedim**, s. 140.

✓ Sevim Burak, *Yanık Saraylar ve Afrika Dansı*

Sevim Burak’ın öyküleri, farklı çalışmalarda deneysellik odağında incelenen ve muhakkak incelenmeye devam edecek öykülerdendir. *Yanık Saraylar ve Afrika Dansı*’nda sayısız tipografi denemesiyle karşılaşırız. İki kitapta yer alan öyküler birlikte düşünüldüğünde, aralarında en öne çıkan ve daha evvel de araştırmacıların en çok dikkatini çekmiş olan metin, Burak’ın “On Altıncı Vay” başlıklı öyküsüdür. Bu öyküde eğik çizgi, büyük harf, espas tekniğinin kullanımının yanı sıra metne yerleştirilmiş görseller dikkat çeker. Görselleri “Montaj ve Kolajın Deneysel Görünümü” başlıklı bölümde ele alacağımız için, buraya öykünün tipografik deneylerinden örnekleri dâhil edeceğiz:

İNSANI ÖLÜME GÖTÜRÜR MÜŞ
İşte birinci dalga geçti/İŞTE BİRİNCİ VAY
GEÇTİ
Bundan sonra: İKİNCİ VAY GELİYOR... VAY
VAY!..
İKİNCİ VAY'I GEÇİYORUZ
Ardından : ÜÇÜNCÜ VAY GELİYOR

“Afrika Dansı” öyküsünde de benzer görünümlele karşılaşırız. Bu öyküde majiskül kullanımı, öyküde yer alan hemşirenin otoritesini işaret eder niteliktedir; hemşirenin konuşmaları büyük harflerle verilir:

KÂĞITLAR
HİŞİRDİYOR KÂĞITLAR
HİŞİRDİYOR
KÂĞITLAR
KÂĞITLAR
HİŞİRDİYOR
KÂĞITLAR
HİŞİRDİYOR
KÂĞITLAR
KİPİRDAMAYIN (Kıpırdadıkça hışırdıyor)
NEFES ALMAYIN
BEN BAĞIRINCA YUTUN
SOLUK ALMAYIN KÂĞITLAR
KİPİRDAMAYIN HİŞİRDİYOR
NEFES ALMAYIN
BEN BAĞIRINCA YUTUN
DURUN
YAVAŞ
YAVAŞ
YUTUN
YAVAŞ
YAVAŞ
YUTUYORUM KÂĞITLAR

BEN YUT DEYİNCE YUTUN
CANIM BİZE NE
SİZ BÜYÜTMÜŞSÜNÜZ
BÖYLE KALP DOĞUŞTAN OLMAZ
ÇOCUKKEN ISLAK DONLA

467

“Afrika Dansı” öyküsünden bir örnek daha verelim:

Küçük çocuklar (Bağırarak) OYİBO PEPE
IT MOR NO PEPE
IF YOU NO PEPE
YOU MO MO YELLOW*

Torbaya Torbaya Torbaya Torbaya
Saint Stephain Hospital Miss Dupe Adetegun (Torbaya)
Wokey Eciro Yemisi (Torbaya torbaya torbaya)
Abi Obalabadu (Torbaya torbaya)
Süslü püslü satıcılar (Torbaya)
Basma elbiseler (Torbaya)
Afrika haritası (Torbaya)
Prences Elizabeth (Torbaya)
Başlarında muzlar (Torbaya)
Kalça çevirerek (Torbaya)
Tam Tam döverek (Torbaya)
Çoluk çocuk OYİBO PEPE (Torbaya)
IT MOR NO PEPE (Torbaya)
Hindistan cevizleri (Torbaya)
Kırmızı kuşlar papağanlar (Torbaya)
Şarkılar IF YOU NO PEPE YOU MO MO YELLOW (Torbaya)
Dans
Ederek
Geliyorlar

Şekil 3.197. Afrika Dansı, s. 30.

Bir örnek de “Bir Gece Yemeği” başlıklı öyküden alıntılayalım:

YALNIZLIĞA SUSAMIŞ OLDUĞUNDAN MI/Çünkü ben anne-
ciğimin ölümünden beri çalışmaya başlamıştım/NEDİR BİLE-
MEM/İşte o kapıdan giren paşanın oğlunu çok beğendim/BU
KOPUŞ TAM 25 YIL SÜRDÜ/Özel bir işareti vardı/ABLAM O
SIRADA EVLENMİŞTİ/Sanki yüzünde paşa oğlu/VE ÇOCU-
ĞU DÜNYAYA GELMİŞTİ/Yazıyordu/O ZAMAN ESKİ MUT-
LULUĞUMA KAVUŞUR GİBİ OLMUŞTUM/Paşa oğlu oldu-
nu bilmiyordum/KİLİT GİBİ BİR AİLEYDİK/İlk sözü şu oldu/
KİLİT BİR YANDA/Yıllar her şeyi büyötmeye, geliştirmeye ye-
terli/MESLEK SEÇİMİMDE BANA YARDIM EDER MİSİNİZ?/
Ben tabii sevinerek dedim/SABIRLA BEKLEDİĞİM KOPAN
BAĞI/O zaman bana dönerek/TEKRAR DÜĞÜMLEMEYE OR-
TAM YARATIR DİYE/Ben size üç tane iç içe yazılmış kâğıt uza-
tacağım/25 SENE BEKLEDİM/Avucunun içersinde/AMA EL-
LERİMİZ HİÇBİR ZAMAN BİRLEŞMEDİ/Siz bir tanesini seçe-
ceksiniz söz mü/DİYE SORDU/Kopan aile bağlarını/BEN DE
“SÖZ”/Bu aile tablosunu hiçbir ressam çizemez/ANLAMINA
GELİRCESİNE GÖZLERİMİ İKİ KEZ KIRPIŞTIRDIM/

ANA MESELELER

Şekil 3.198. Afrika Dansı, s. 37.

Burak’ın *Yanık Saraylar*’ında öykü aralarındaki geçişlerin görsellerle sağlanmış olması dikkate değerdir. Bununla birlikte “Sedef Kakmalı Ev” öyküsü,

tipografi denemeleri bağlamında öne çıkar; miniskül ve majiskül kullanımların yanında espas tekniğine de rastlanır. Burak'ın icadı olan sözcük, espasa başvurularak belirgin hâle getirilir:

Aslan ayaklı koltuğunda:
Anferudunicihanımanevi,
Anferudunicihanımanevi, diye tekrarlıyordu.
Mutfaktaki boş şişe kapakları, binlerce karınca, karyola önün-
deki sedef kakmalı sehpa koşup eteklerinin altına saklandı.
Soba deliğindeki iri örümcek ince ayaklarıyla ÜSKÜDAR
ÇARŞISI'na yürüdü.
Nurperi Hanım, hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp
kaldı.

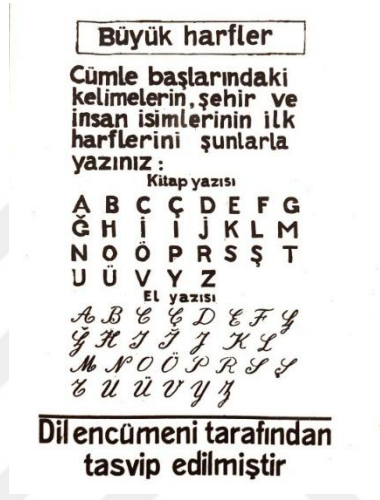
Şekil 3.199. Yanık Saraylar, s. 15.

Sevim Burak'ın roman/oyun türünde yayımlanan eseri *Everest My Lord*'u, çalışmamız öykü türündeki metinlerle sınırlı olduğu için tezimize dâhil etmeyeceğiz; fakat yeri gelmişken Burak'ın bu eserinde de türlü dil deneylerine giriştiğini, harfler üstünden tasarımlar yaptığını, metinlerini çizimlerle desteklediğini söylemek faydalı olacaktır. *Everest My Lord*'un Adam Yayınları'nca Mayıs 1984'te yapılan ilk baskısının³⁷⁸ kapağında dahi bu denemelerin izlerini görmek mümkündür:



³⁷⁸ Sevim Burak, *Everest My Lord*, 1. Basım, İstanbul, Adam Yayıncılık, Mayıs 1984.

Everest My Lord'a iki de tablo eklemiştir Burak; “rebus” denilen ve sözcüklerin yahut harflerin/hecelerın görsellerle temsil edilmesine dayalı tekniğı kullanmıştır. Bu tablolar montaj bağlamında da değerlendirilebilir:



Şekil 3.200. *Everest My Lord*, s. 17.



Şekil 3.201. *Everest My Lord*, s. 19.

✓ Seyit Göktepe, “Gecelere Bölünmek”, “Uzak Seslerde Sen”, “Bozgun İskambil”, “Üç Saat Bir Ömür”, “(.) / (-)” ve “Bana Mektup Yazınız”, *Defter ve Çikolata*

Seyit Göktepe’nin *Defter ve Çikolata*’sı, deneysel yazın hakkında araştırma yapan herkesin ilgisini çekecek, her araştırmacıya bir nitelik sunacak derecede zengindir. Öykülerde yer alan tipografik deneylerin hepsini burada göstermemiz mümkün olmadığı için, alıntıladığımız örnekleri bu çeşitliliği yansıtacak mahiyette seçtik. Daha fazla örnek alabilmek adına, öykü isimleri ve görselleri eşleştirerek ilerleyeceğiz.

“Gecelere Bölünmek”ten:

En zoru da bu olsa gerek.
(Bir gecesinin daha, yollarda bittiğini bilmeden. Dal-
gın. Yorgun.)
(Bir güneşinin yıldızsız, kaskatı bir karanlığa saplan-
dığını duymadan. Küskün. Yıkık.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9
?! () / : - ^ ^ ^ ; +
En zoru da bu olsa gerek: Paramparça bir geceyi, gün
ışığında yaşanmış katran karası bir geceyi, o masadan
başlayarak adım adım devşirmek!
abcçdefgğhijklmnoöprsstüvyz//
zyvüütşsrpöönmlkjühgfedçba.*
Ah aynalar, aynalar!
Gece, için. Koyu. Soguk. Issız.
Sancılı, uğultulu bir aydınlık, dışın.
Aradasın. Karalamalarla taptaze bir öykü arasındasın.
Aradasın. Arada.
Cebindeki kâğıda işte şu yola kazıdıkların arasında.
Ve her şeyle her şey arasında.
Ve belki de hiçbir şeyle hiçbir şey arasında.
Çıtt.
Cıssss.
* İşte bütün öykülerini yürek yaralayıcı sözlerle, pişmanlıklarla,
umutsuzluklarla, ölüp gitmeye yazgılı sevdalarla bitirmeye çabala-
yan ve bütün gündüzleri bir anda, tek bir hanımla ya da tek bir
sözle gecelere devirmek isteyen adam, bu seferki öyküsüne, önce
uğraşmasına, didinmesine rağmen, böyle bir son yazabiliyor ancak.
BuuuuuuuuUUUUUUUmmMMMMMMMMM!

Şekil 3.202. *Defter ve Çikolata*, s. 54.

“Uzak Seslerde Sen”den:

uzat
uzat
kur
tar
be
ni
bu
ra
da
n
n
n

Çünkü hayat da bir yerde ölümü yinelemeye başlıyor
aslında.

Şekil 3.203. *Defter ve Çikolata*, s. 81.

“Bozgun İskambil”de paragraflar arasına iskambil kartlarının grup sembolleri yerleştirilmiştir.

“Üç Saat Bir Ömür”den:

Ö
n
c
e
s
i
g
ö
z

KESİŞME NOKTASI
SİLİNMIŞ-

BİR
BOŞ

HIÇ! KÖŞELERİ
ODALAR!

açıp kapayınca dönmüş
demir duvarların, yıkılmaz

Şekil 3.204. Defter ve Çikolata, s. 168.

Çöz bütün kördüğümüleri.
Çöz bütün bilinmezlerini kâinatın.
Var mı öyle!

k n
a ü
t
ü j
b l

Şekil 3.205. Defter ve Çikolata, s. 169.

“(.) / (-)” başlıklı öyküden:

Yum gözlerini.
Aç şimdi?
Sen Ben / Gece Ben / O , Ben
Ben Onlar
Ben Ben / , ? / Güz ? / ?
Bir kafes.
Bir pusula.
Öksüz koyma onu e mi?
İlkyaza emanet ol bebeğim.
ağaçlar, taşlar, kanatlar
tahterevallî:
düşlerin kanla kasırgaları

Şekil 3.206. Defter ve Çikolata, s. 182.

“Bana Mektup Yazınız”dan:

Tek kalsın noktasız
Bana mektup yazınız...
Bana mektup yazınız...

Siz bitti **Y**orum Bay Ohannes
Ben başlı **Y**or(mu)sunuz

Tek kalsın noktasız...

Şekil 3.207. Defter ve Çikolata, s. 189.

✓ Şebnem İşigüzel, “Tabut”, *Hanene Ay Doğacak*³⁷⁹

Şebnem İşigüzel’in Can Yayınları’nca yayımlanan ilk kitabı *Hanene Ay Doğacak*, 1993 yılında okurla buluşur. Bu kitapta yer alan “Tabut” başlıklı öyküde el yazısıyla atılmış bir imza bulunur:

Sonra cesedin ellerini ayaklarını, bilmem neresindeki beni görmeden küçük zarif imzasını bir sürü kâğıdın sağına soluna, alt köşesine, üst köşesine, yoo lütfen biraz daha ortaya attı.

İmzası şöyle bir şeydi:

Polisler gitti. Kirli sarı saçlı hemşire de çıkınca "Bu akşam parkta..." diye başladı doktor.

Şekil 3.208. *Hanene Ay Doğacak*, s. 28.

³⁷⁹ Şebnem İşigüzel, *Hanene Ay Doğacak*, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1993.

✓ Şiir Erkök Yılmaz, “Başımın Ağrısı”, “Oyun”, “Uyuyamamak” ve
“El/1/2/3/4/5”, *Uyuyamamak*³⁸⁰

Şiir Erkök Yılmaz’ın 1987’de yayımlanan kitabı *Uyuyamamak*’taki öyküleri de göz yazıları olarak değerlendirilebilir. “Başımın Ağrısı” başlıklı öyküde “SEVİNÇ” sözcüğü her defasında büyük harflerle yazılmıştır. Yazarın “El” başlıklı öykü dizisindeki öyküleri ise italik vurgu kullanımı sebebiyle hemen seçilir. Kitaba adını veren “Uyuyamamak”ta espas tekniği; “Oyun” başlıklı öyküde ise bir grubun konuşmalarının dağınık ve çok sesli yapısının biçime yansıdığı görülür.

“Oyun”dan:

Oynuyorum
Oynuyorsun
Oynuyor
Oynuyoruz
Oynuyorsunuz
Oynuyorlar

Bu üçüncü soruşu,

Şerefim burukmuş.

Yirmi üç yıllık oyun
Yaşamacılık oyunu.

“Demek yirmi üç yaşına bastın, ha?”

“Haydi arkadaşlar, Oya’nın şerefine
içelim!”

“Fransa’da bir şaraplar varmış,
dostum..”

“Sen ne zaman Fransa’ya gidiyorsun, lan?”

“Bakanlıktan yazı çıkınca, doğru

Marsilya!”

“Eh, artık Marsilya’da görmeli Lütü’yü..”

“Marsilya, Marsilya olalı böyle
maymun görmemiştir.”

Şekil 3.209. *Uyuyamamak*, s. 21.

³⁸⁰ Şiir Erkök Yılmaz, *Uyuyamamak*, İstanbul, Dönemli Yayıncılık, Ekim 1987.

“Uyuyamamak”tan:

Kalktım, soyunup yatmaya davrandım. Nē ki hiç uykum yoktu. Bugünün gazetesini okumadığım usuma düştü birden. Çılgınlar gibi gazete yığınınına saldırdım. Gazeteyi kavradığım gibi koltuğa gömülüp yutmaya hazırlanıyordum ki gözüm ay-nadaki görüntüme takıldı.

Söz aramızda, üstüne tam bir ineklik çökmüş suratımı gö-rünce..

Çektim paslı mavzeri
Kendi kendimi vurdum

11070\

Şekil 3.210. Uyuyamamak, s. 45.

✓ **Taner Ay, *Metruk Zamana Seyahat***

Hemen hemen her sayfasında göze hitap eden bir deneme bulunan ve “roman” etiketiyle yayımlansa da pekâlâ uzun öykü olarak değerlendirilebilecek kitaplardan *Metruk Zamana Seyahat*’ten örnekler:

Boyun damarların kabarmış, gerilmişti. h

a

t

1

r

l

1

y

o

r

u

m. Önce parmakların usulca yokladı: Baş döndürü-cü, boşuk sarsıntılarla sarsılırken küheylân, parmakla-rın küheylânın çevresine bulutlar yığıştırdı. Ağır, ür-kütücü, kurşun rengine bulutlar.

Şekil 3.211. Metruk Zamana Seyahat, s. 51.

insan
insaN
insAN
inSAN
iNSAN
İNSAN
İNSAN???
İNSAn
İNSan
INsan
İnsan
insan
offf... N'olur fısıldama bana. Ben de biliy

Şekil 3.212. **Metruk Zamana Seyahat**, s. 52.

Düñkü savaş taslağı, artık umutsuzluğun olanca
azabını çeken posalar olarak bir araya topluyor bizi
bizi
bizi
bizi

Şekil 3.213. **Metruk Zamana Seyahat**, s. 52.

hatırlıyorum
hatırlıyoru
hatırlıyor
hatırlıyo
hatırlıy
hatırlı
hatırl
hatır
hatı
hat
ha
h

Şekil 3.214. **Metruk Zamana Seyahat**, s. 54.

yeşil bir nokta
nokta
nokta
büyüyor
büyüyoR
büyüyOR
büyüYOR
büyÜYOR
büYÜYOR
büYÜYOR
BÜYÜYOR Küçük sivri d
düm. Çılgılığım dışarı çıkamadı; d

Şekil 3.215. Metruk Zamana Seyahat, s. 68.

✓ Tezer Özlü, “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy”, *Eski Bahçe*
– *Eski Sevgi*

Özlü’nün “Gabuzzi” ve “Amerikalı Komşum Willy” başlıklı öykülerinde aynı tekniğin kullanıldığı izlenir; küçük harflerle yazılmış her iki öyküde de sözcüklerin harf harf olacak şekilde alt alta dizelere yerleştirildiği görülür. İlk alıntı, “Gabuzzi”den:

kendimi
vatikan’a uzanan
geniş caddeye
b
ı
r
a
k
ı
y
o
r
u
m

Şekil 3.216. Eski Bahçe – Eski Sevgi, s. 30.

İkinci alıntı, “Amerikalı Komşum Willy’den”:

bazan bir şeyler söylemem gerekiyor
o zaman biraz gülümseyip
e h
v a
e y
t ı
r
diyorum
her şey geçiyor
ve
hiçbir şey geçmiyor

Şekil 3.217. Eski Bahçe – Eski Sevgi, s. 35.

Tuncer Erdem, *Gece Gelen Öyküler*³⁸¹

Gece Gelen Öyküler, Türk öyküsünün en ilginç kitaplarından; Tuncer Erdem’in *Limon* dergisindeki “yazısız öyküleriyle” başlayan serüveninin, yaklaşık 20 yıllık bir birikimin sonucu olan *Gece Gelen Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları’ndan “çizgi öykü” etiketiyle çıkmıştır. Kitapta yer alan öykülerin kimisi tamamen yazısızken, kimisi mikro öykü formatındadır. Her iki tarzdan birer öyküyü alıntılatalım.

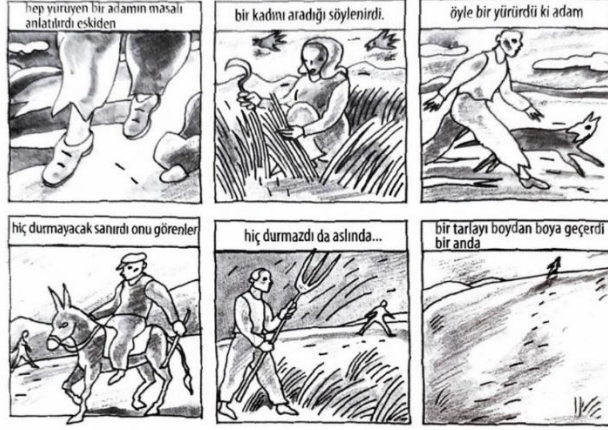
“Eski Dost” başlıklı öyküden bir kesit:



Şekil 3.218. *Gece Gelen Öyküler*, s. 55.

³⁸¹ Tuncer Erdem, *Gece Gelen Öyküler*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2017.

“Hep Yürüyen” başlıklı öyküden bir kesit:



Şekil 3.219. Gece Gelen Öyküler, s. 192.

✓ Utku Yıldırım, “An”, *Hayatında Değil Yerin*

Utku Yıldırım’ın “An” başlıklı öyküsünde, kameranın/perspektifin yaklaşıp uzaklaşmasına paralel biçimse harfler büyür ve küçülür:

garip garip fotoğraflar çektim. Bir ağaç gerçekten ilginçti, bir noktaya kadar yükseldikten sonra yere paralel şekilde uzayıp gidiyordu. Sanki gökyüzü tepeden bastırmış da toprağa paralel hâle getirmiş gibi. Ne acayip bir dünya bu. Hiçbir yerde aynılık yok, aynılığın getirdiği dinginlik yok, hep bir karmaşa. Doğada da böyle. Kentler zaten rezillik, şuna bakın şuna. **Bakın şuna!** Ellerimle göstereyim, perspektifin yasalarına boyun eğiyorum, bakın, şu koca inşaata doğru gideyim biraz, nasıl da küçülüyorum, binalara yaklaştıkça küçülüyorum, görüyor musunuz, minicik oldum, bunlar insanlara neler yapmadı, neler yapmaz, ellerime bakın, bir bina boyutundayken artık bir pencereyi bile kapatamaz hâle geldi. Bunlardan kaçtım ben, annemlerin kasabasına taşındım bir zaman, iki yıl boyunca oradaki evimizde yaşadım. Ece’ye sormadım bile, gideceğimi söyleyince diyecek bir şey bulamadı, çıkıp gitti hayatımdan veya ben onun hayatından çıktım. Atölyemi kapadım, kitaplarımı yanıma aldım, birikmiş param bir süre idare eder diye düşündüm. İki

Şekil 3.220. *Hayatında Değil Yerin*, s. 66.

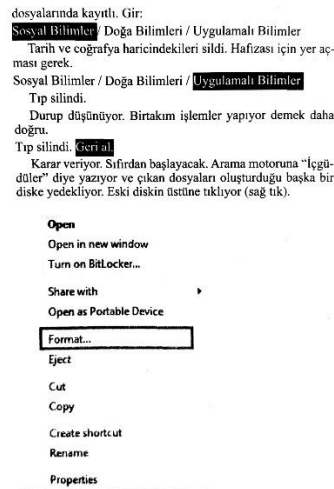
✓ Yekta Kopan, “Geometri” ve “Şey”

Yekta Kopan’ın öyküleri “Geometri” ve “Şey” de bu kategoride değerlendirilebilir. “Geometri” öyküsünün her sözcüğü “g” harfiyle başlar; “Şey” öyküsünde ise sözcüklerin yazımında bitişik harfler göze çarpar.

3.2.7. Teknolojik Araçların Öykü Evrenine Yansımaları

✓ Arda Kıpçak, “Deneme”, *Değişik Bir Şey Yok*

Arda Kıpçak’ın öykülerinde sosyal medya platformları ve internet araçlarının yanı sıra, en yeni teknolojik araçlardan biri olan yapay zekânın da görüldüğü izlenir. Kıpçak’ın “Deneme” başlıklı öyküsü, bu odakta incelenebilir. “Deneme”de robotlarla ilgili üç ayrı haber ana metne montajlanmıştır, bu montajlar metne çerçeve içinde yerleştirilmiştir. Her birinin ardında, içerikle ilgili detayları aktaran anlatı metni yer alır. Bu açıklamalarda Kıpçak, robotların düşünce sistemlerini ve yapabileceklerinin sınırını ifşa eder; insan eliyle yaratılan robot ve insanın bizzat kendisi arasındaki gerilimi yansıtır. Bu yansıtma esnasında Windows sisteminden kesitler de öyküye montajlanmıştır:



Şekil 3.221. *Değişik Bir Şey Yok*, s. 97.

✓ **Aslı Tohumcu, “Merhaba, benimle konuşmanız için yollarınıza gül mü dökeyim...?”, *Abis***

Aslı Tohumcu’nun ilk olarak 2003 yılında Yapı Kredi Yayınları’ndan, ikinci defa 2011’de KırmızıKedi’den ve daha sonra, 2019’da İletişim Yayınları’ndan çıkan öykü kitabı *Abis*, deneysellik odağında incelemeye uygun birden fazla metin içerir. Bunlar arasından “Merhaba, benimle konuşmanız için yollarınıza gül mü dökeyim...?” başlıklı öyküde, kitabın ilk yayım yılı 2003’ü esas alırsak, dönemin ruhuna uygun bir teknolojik araç kullanılmıştır: ICQ adlı chat programı. Öykünün “ICQ Vahşeti” başlıklı kısmı bir haber metnidir ve italik vurguyla metne yerleştirilmiştir.

✓ **Aykut Ertuğrul, “Yok Kimse Yok”, “Kuyudakiler” ve “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”, *Mümkün Öykülerin En İyisi***

Aykut Ertuğrul’un “Yok Kimse Yok” başlıklı öyküsünde bir Google arama motoru görseli yer alır; arama motoruna “insanlar nereye kayboldu” yazılmıştır ve çıkan arama sonuçlarının bir kısmı metne alınmıştır.

Aynı kitapta yer alan “Kuyudakiler” başlıklı öyküde, öykü kişisi bilgisayar açar, sosyal medya platformlarından Facebook’a ve Twitter’a girer; Google’a adını yazar.

“Kahraman’ın Sonsuz Yolculuğu”nun başındaki epigraf şu şekildedir: “Teşekkürler Google, Teşekkürler Vonnegut, Kahrol Amerika!”³⁸²

✓ **Cemal Şakar, “Önce Vatan”, “Bir Tip”, “Mutfakta Bir Öykü” ve “Sırtımdaki Ben”, *Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1***

Cemal Şakar’ın “Önce Vatan” başlıklı öyküsü, teknolojik araçların kullanımı bakımından en yaratıcı görüntüyü sergileyen metinlerdendir; bu öyküde yazarın yazma aracı olarak kullandığı Microsoft Word’ün, hem yazarlara hem editörlere kolaylık

³⁸² Aykut Ertuğrul, *Mümkün Öykülerin En İyisi*, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Haziran 2022, s. 45.

sağlayan çalışma sistemi “Gözden Geçir – Değişiklikleri İzle – Açıklama Ekle” modunun açık olduğu bir metin okura bire bir yansıtılır. Öykü tıpkı metnin Word’deki görüntüsü gibidir; yazarın aldığı tüm notları, sildiği/değiştirdiği/vurguladığı kısımları onunla birlikte takip ederiz. Bugün, yayıncılık sektöründe çalışma prensibi olarak kullanılan bu sistemin, bir öykünün omurgasını oluşturması kayda değerdir.

Öyküden kesitler:

“İnegöl ilçesinde 3 kişinin bir kahvehanede 5 kişiyi bıçakla yaralamasının ardından çıkan olaylarda, polis ve vatandaşlar arasında yaralananlar olduğu öğrenildi. Öfkeli kalabalığın dağıldığı ve olayların yatıştığı bildirildi. Çıkan olaylarda emniyet ve zabta ekiplerine alt en az 7 araç ateşe verildi.”

(<http://www.haber7.com/haber/20100726/Inegoldaki-olayda-ofte-sokaga-tasti.php>)

mevzilenemiyordu? Sisli gözlerle baktı etrafına, ağlamaklı annesi, telsizlerden yükselen anlaşılmaz anonslar...

Polis otosundaydı. Omuzlarındaki yük... kalbindeki amp... daralıyordu, kaldıramıyordu: “Abi” diyor “ben her şeyi vatanımız ve bayrağımız için yaptım!” =12 Kasım 2010=

- Şehit cenazesinde daha bir kenetleniyorlardı, güçleniyorlardı, birbirlerine olan güvenleri artıyordu; yarınlar daha bir güvenle bakıyorlardı: Artık çocuklar asla mutsuz olmayacaktı. Bu vatan bizim diye düşündü; bölünmez bir bütün olarak bizim, uyuyun, uzun uzun, derin derin uyuyan çocuklar. Gözlerinde bir kurşun sanki. Uyumak istiyordu. Kan çanağına dönmüştü gözleri. Göz kapaklarını örttüğünde iğneler batıyordu: “ah bir uyuyabilsem uzun ve derince.”
- Uzatmalı başvurusundan da henüz haber alamamıştı. Yüreği ele avuca sığmıyordu. Şehit cenazelerinde, öfkesi gittikçe büyüüyordu. Bir an önce gitmeliydi eşkiyanın peşine. Ancak elde silah, giderse dağlara, yüreği o zaman serinleyebilirdi. Yoksa, böyle, sadece içindeki amp büyüüyordu.

Açıklama (a2): Gözlerini kapatıp onda mı demeli, kepenk indirir gibi olmanın da...

Şekil 3.222. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 412.

Açıklama (a5): Polis otosu+ Bilinçakışı+ Operasyon+ Ölüm= Bir paragrafa bunca yoğunluk yerinde değil, öykünün atmosferine yaymalıdır.

Polis otosundaydı; donakalmıştı; “...ama, amirim, dinle-yin, ben, neyim var neyim yoksa... komiserim, ben sadece vatan için, vatanımız... bayrak, bayrağımız uğruna... ben her şeyimi geride bıraktım önce vatan (Başlık olarak düşünün! Askeri birliklerin olduğu birçok yerde, dağların özellikle yoldan görünen kısımlarına taşlarla yazıldığını; görünürlüğü artırmak için taşların kireçle boyandığını da ver.) dedim...” Soğuk, uzak, sert bir ses kesmişti sayıklamalarını, hayallerini ve şaşkınlığını. Şimdi her şeyi bir anda, şimdide, üst üste yığılmış anları, her şeyi şimdide yaşıyordu; omuzları tahammül edebilir miydi bunca yüke. Geriye döndü, aracın arka camının buğularından baktı -in ardında; sisli, bulanık, uzak, soğuk, kara bir gece uzanıyordu; (Bilinçakışıyla askerlik günlerine, dağa, operasyona geç; yanındaki vurulmuştur.) yanındaki, buz gibi gözlerle uzak, yabancı, bir göğe bakıyordu: donuk, donuk, donuk. Gittikçe arkada kalıyordu yanındaki, uzaklaşıyordu ondan; yaşıyor muydu, belki yaşıyordu! Buna dayanabilecek miydi?

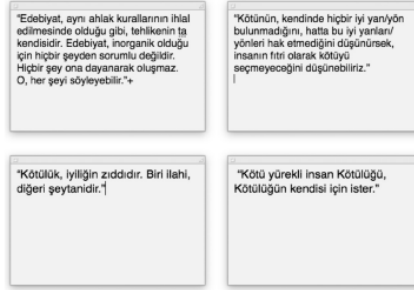
Şekil 3.223. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 414.

[illegible]

³⁸³ Cemal Şakar, **Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022, s. 451.

(5.36-9.15 DK.):

Ekranın sağ üst köşesindeki yapışkan notları açıyor:



Şekil 3.225. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 164.

(9.16-12.20 DK.):



Şekil 3.226. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 165.

✓ Fatmanur Kaptanoğlu, *Kaplumbağaların Ölümü* ve *Homologlar Evi*

Fatmanur Kaptanoğlu'nun Raskol'un Baltası'ndan çıkan öykü kitabı *Kaplumbağaların Ölümü*'nde (Ağustos 2017), yazının görselleştirilmesine örnek verilebilecek parçalar bulunur. Örneğin "Hop Kuşu" başlıklı öyküde "şıp" ve "pış" sözcükleri üzerinden bir V harfi çizilir.³⁸⁴

Kaptanoğlu'nun tematik açıdan birbirini bütünleyen öykülerinden oluşan kitabı *Homologlar Evi* ise, teknolojik/dijital araçların metne dâhil edilmesi

³⁸⁴ Fatmanur Kaptanoğlu, *Kaplumbağaların Ölümü*, 1. Baskı, İstanbul, Raskol'un Baltası, Ağustos 2017, s. 43.

bakımından farklı deneyler içerir. Kaptanoğlu'nun öykülerinde qr kod, WhatsApp konuşmaları, Google aramaları, YouTube görüntüleri ve günlük yaşamımızda âdeta bir parçamız hâline gelen, popülaritesi yüksek en yeni uygulamalardan Spotify şarkı listesi kullanımı göze çarpar. Kitaba adını veren sözcüklerden “homolog”un Google’da araştırılması ayrıca dikkate değerdir.³⁸⁵

✓ İlker Aslan, “Başka Türölü Son”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

İlker Aslan’ın ilk öykü kitabı *Bir İntihar Üstüne Söylenti*’nin 11. öyküsü “Başka Türölü Son”da öykü kişisi Münir Gül, bilgisayarının başına oturur ve daha evvel okuduğu bir öyküye alternatif bir son yazmaya başlar; yazdığı metin öykünün içinde daktilo fontuyla verilir. Daha sonra, arama motoruna öykünün yazarının adını yazar, karşısına bir kişisel “blog” çıkar: <http://kirmizibisiklet.wordpress.com>. Bu blog, İlker Aslan’ın bizzat kendisine aittir. Yazarın mail adresini bulan Münir, yazdığı alternatif sonu ona göndermek üzere bu defa e-posta metnini kaleme alır ve bu metin de öyküye yerleştirilmiştir: bir kutucuk içinde e-posta sayfası görsel olarak metinde gösterilir. Bu görselde dikkat çeken unsur, alıcının e-posta adresi olarak, yine İlker Aslan’ın kendi e-posta adresinin kullanılmış olmasıdır. Oyun bu kadarıyla sonlanmaz: Ayrıca, Münir Gül’ün yazdığı alternatif sonun adı “Başka Türölü Son”dur, yani içinde yer aldığı öykünün başlığıdır:

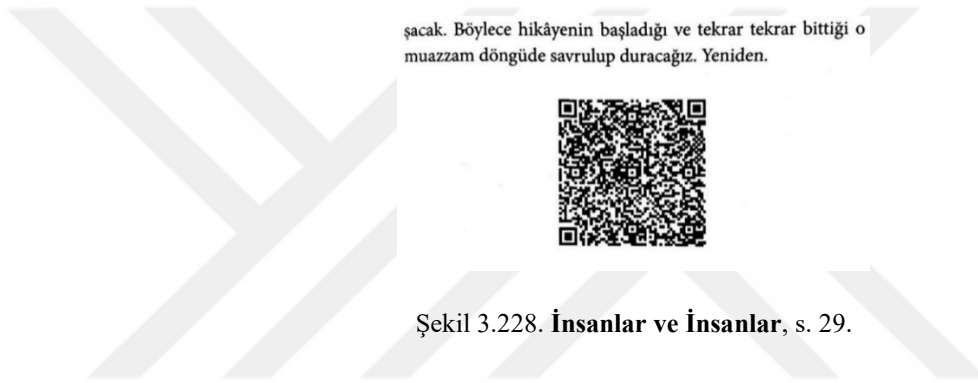


Şekil 3.227. *Bir İntihar Üzerine Söylenti*, s. 82.

³⁸⁵ Fatmanur Kaptanoğlu, *Homologlar Evi*, 1. Basım, İstanbul, Dedalus Kitap, Kasım 2019.

✓ İlker Aslan, “Muazzam Döngüsünde”, *İnsanlar ve İnsanlar*

İlker Aslan’ın farklı kategoriler altında analiz ettiğimiz öykü kitabı *İnsanlar ve İnsanlar*’da teknolojik unsurlar da bulunmaktadır; bunlar arasında en öne çıkanı, qr kod kullanımıdır. Aslan’ın “Muazzam Döngüsünde” başlıklı öyküsünün sonunda bir qr kod mevcuttur ve bu kod taratıldığında okur bir internet sitesine ulaşır: muazzamdongusunda.medium.com



✓ Mustafa Aplay, “Sen Ben Ve Mavi Tik Ne Kadar Da Sessizdik”, *Neden Bıçkın Bir Delikanlı Olamadım*

Mustafa Aplay’ın ilk öykü kitabının üçüncü öyküsü olan “Sen Ben Ve Mavi Tik Ne Kadar Da Sessizdik”, öykünün adından da anlaşılacağı üzere, WhatsApp uygulamasının öykü evrenine yansıdığı örneklerdendir. “Çevrimiçi olmak”, “mesajın görüldü olması”, “fava atmak” gibi son dönem internet tabirleri de bu öyküde yer alır:

“Çevrimiçi ama mesajıma yanıt vermiyor başkasıyla konuşuyor mavi tik olmuyor çıldırır insan. Seni seviyorum ben Nergis. Sil sil sil. Sonra yazarsın bir acelesi yok. Bak aklıma ne geldi.

Ne acıklı eskiden çevrimiçi mi diye kontrol ederdik sevdiğimiz kızların profillerini ve başka kim çevrimiçi diye bakardık acaba kiminle konuşuyor diye yazar yazar silerdik durumlar yoluyla mesajlar gönderirdik eski aşklar farklıydı ulan şimdiki nesil bitik. Bu ne alaka şimdi deme, at fava bekle.”³⁸⁶

³⁸⁶ Mustafa Aplay, “Sen Ben Ve Mavi Tik Ne Kadar Da Sessizdik”, *Neden Bıçkın Bir Delikanlı Olamadım?*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Şubat 2021, ss. 17-22; s. 19.

✓ **Osman Cihangir, “Para[doks]”, *Hiçbir Zaman Yeterince Deliremeyeceğiz*³⁸⁷**

Yapay zekânın kurmaca metinlere dâhil edilmeye başladığı bilinen bir gerçek; bu birliktelik, hem teknolojinin geldiği “tam anlamıyla son noktanın” edebiyat sahasındaki konumunu hem de yazarların bu dönüşümü nasıl yorumladığını göstermektedir. Osman Cihangir’in “Para[doks]” başlıklı öyküsü örneğin, yapay zekâ öyküleri arasında farklılık yaratan ve özgünlüğüyle öne çıkan metinlerdendir; bu öyküde yapay zekâ bir “bozuk para” şeklindedir (kendisinin düzeltmesiyle “madeni para”). Bu aracın tuttuğu kayıtların dökümünden oluşan öykünün gelişme bölümünde yapay zekâ aracının “bozulmaya” başladığını ve anlatıcıyla iletişim kuramadığını okuruz; finalde ise tüm şifreler çözülür, “para”nın yarattığı “paradoks” sonlanır.

K AYIT/B13/1: Bu sesli notu sana iletecek yapay zekâ KİM BİLİR NEDEN bana bir sandık içinde ve bir bozuk [Düzeltilme: MADENİ] PARA şeklinde geldi Tıpkı bebek Musa’nın firavuna gidişi gibi tabi bu benim firavun olduğum anlamına gelmez HER NEYSE PARA beyaz bir zarfın içine zarf da sandığın içine konmuştu Zarfta bir de not vardı notta PARANIN adını ilk kez duyduğum bir akrabamdan miras kalan tek şey olduğu yazıyordu PARAYI elime alır almaz benimle iletişime geçti Sesi evdeki tüm hoparlörlerden geliyor- du İyi günler beyefendi sizin hizmetinizdeyim ne arzu edersiniz gibi bir şeyler dedi [Düzeltilme: BEYEFENDİ NE ARZU EDER?]

Şekil 3.229. **Hiçbir Zaman Yeterince Deliremeyeceğiz**, s. 18.

3.2.8. Montaj ve Kolajın Deneyisel Görünümü

Tezimizin bu bölümünde montaj ve kolajın Türk öyküsündeki deneyisel görünümünün izlerini süreceğiz. En genel tanımlarıyla, başka bir yazarın metninden bir parçayı kendi metnine bire bir alarak yerleştirme anlamına gelen montaj ve birden fazla parçayı birleştirme anlamındaki kolajın örnek metinlerde nasıl yer aldığını

³⁸⁷ Osman Cihangir, “Para[doks]”, **Hiçbir Zaman Yeterince Deliremeyeceğiz**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2015, ss. 18-27.

inceleyeceğiz. Ele alacağımız örneklerin birçoğunun ortak niteliği, ana metinlere eklenen parçaların, metin yazarlarının kendi üretimleri olmasıdır (bir gazete haberi, ansiklopedi maddeleri gibi); işte deneysellik tam da burada başlar.

✓ Ali Teoman, “Kuşlar”, *Taş Devri*

Ali Teoman, *Taş Devri* kitabındaki öykülerinden “Kuşlar”da dolaylı bir anlatımla savaş eleştirisi yapar. Akan ana metin kuş türlerinin tanıtımlarıyla bölünür; ansiklopedi maddelerini andıran bu kısımlar öyküye montajlanmış gibi görünür. Bir örnek verelim:

Gördüm. Görüyorum.
Kördüm. Kör olayım.
Czzzzzz! Cbzzzzzzzzzz! Cbrzzzzzzzzzzzz!

KEKLİK: Avcıların rağbet ettiği kuşlardandır. Bu kuş düz ovada avlanır, kanadı kanadına bağlanır. Buna şen bir tahta kaşık tıkırtısı eşlik eder. Kekliğin kınalı olanı makbuldür, ancak kınayı hangi vesileyle neresine yaktığı konusunda malumat yoktur. Ola ki düğünü olacaktır. Bu yüzden, düğünün bir hafta öncesi ve sonrasında keklik avına çıkmak caiz değildir.

BİLDİRCİN: Avcı kuşlarındandır. Bunun iyi avı olur. Miktarı mebzuldür, şöyle ki, kış aylarında ava çıkan avcılar, her atışta bu kuşlardan dördünü beşini birden indirirler. İndirirler de ne olur, tabii o ayrı mesele. Cürmü nedir ki, ne kadar yer yaksın? Bildircin cüsse olarak ziyadesiyle tıfıldır, dolayısıyla olsa olsa güvercin kadar eti olur. Haliyle, devokuşu yumurtasının aksine, bildircinin yumurtası da gayet ufak ve bereketsizdir. Eğer bir omlet yapmak arzu ediliyorsa, puraya kıymak ve bir adanın karnını doyurmak için bunlardan sekiz on tanesini kırmak icap eder. Yani astarı yüzünden pahalıya gelir. Bu yüzden bildircine hiç buluşmamak evludur.

SİĞİRCİK: Avcı kuşudur. Avcı gelir. Hatta av hoşuna giderse, sine-maya liyatroya filan da gelebilir. Sormak lazımdır. Değil mi ki insanlar konuşa konuşa... İsmine nazaran, cesim ve lağur bir hayvan olan siğirli kıyas olunduğu itibarıyla ismi de, aslında ufak bir kuştur. Bu yüzden, “siğir gibi yemek” ve “siğir zafiyeti yemek” nevinden ibareler istisna olunduğunda, bu kuşa atıf yapıldığı anı netmek esasen hatadır.

Şekil 3.230. *Taş Devri*, s. 66.

✓ Alper Beşe, “Aklar”, *Kırılğan*

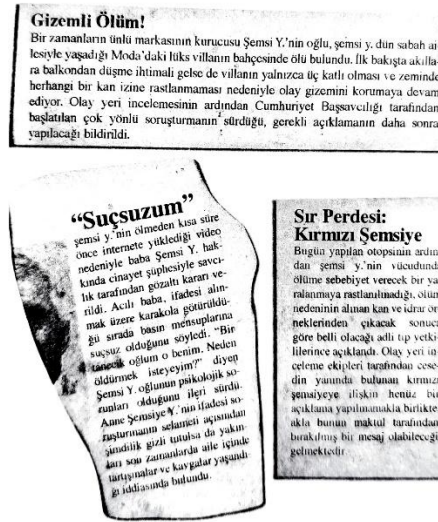
Alper Beşe’nin *Kırılğan* adlı öykü kitabında yer alan “Aklar” başlıklı öyküsü, metinlerarası ilişkiyle, Behçet Necatigil’in şiir kitabı *Kareler*’e bağlanır. Necatigil’in *Kareler*’indeki şiirlerin isimleri Beşe’nin öyküsünde kullanılmıştır; şiir isimleri tamamıyla büyük harf tercih edilerek yazıldığından, bu ilişki bir anlamda ifşa edilmiştir, denilebilir:

“Tokyo’daki ilk gün karanlığa ulaşırken çevresinde oturtanları şaşırtarak AH AKŞAM OLDU deyişini anımsıyor. (...) Göğsünün sol yanında artık ağırlığına katlanamadığı bir FOSİL taşıyor, dikenli arazinin ellerini parçalamasına aldırmadan onu kat kat toprak altından çıkarmak, taşlaşmış kitleyi müzeye kaldırmak istiyordu.”³⁸⁸

“Yaptığı işin anayurdunda, üstelik 6 yüzyıllık bir düğümü çözmek için seçilmiş uzmanlarla aynı çatı altında toplanmanın heyecanını duysa da arkasında bırakacağı EKSİK YAKINLIKLARın dönüşünde neye evrileceğini kurmadan edemiyor.”³⁸⁹

✓ Arda Kıpçak, “Polisi Y.”, *Değişik Bir Şey Yok*

Arda Kıpçak’ın oyunları henüz adında başlayan “polisiye” öyküsü “Polisi Y.”, aynı hadise hakkında yapılmış üçüncü sayfa haberlerinden oluşan bir kolajla başlar. Ardından kanıtlar, olay yeri inceleme ve tespit tutanağı, otopsi raporu ve olay zamanında yaşananlar okura aktarılır. Olay yeri inceleme ve tespit tutanağı ile otopsi raporu daktilo fontuyla yazılmış, bu iki metinde tipografinin imkânlarından faydalanılmıştır. Öykünün girişinde yer alan kolajı alıntılalım:



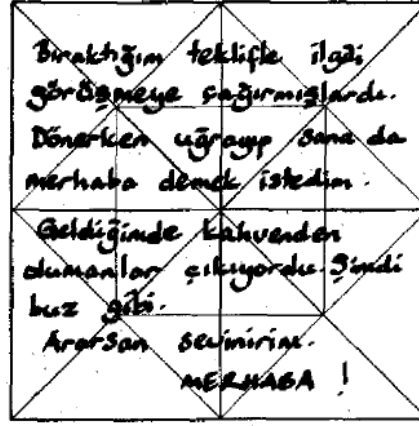
Şekil 3.231. *Değişik Bir Şey Yok*, s. 15.

³⁸⁸ Alper Beşe, **Kırılğan**, 1. Basım, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, Mayıs 2018, s. 117.

³⁸⁹ A.e., s. 118.

✓ Attilâ Şenkon, “Yüzleşme”, *Ten Yüğü*

Attilâ Şenkon’un “Yüzleşme” başlıklı öyküsünde, yeni taşındığı eve gelen bir mektubu açan öykü kişinin yaşadığı hayal kırıklığını okuruz; çünkü zarf kendisine değil, evin eski kiracısına gelmiştir. Meraklı yeni kiracı zarfı açıp içindeki mektubu okur; bu metnin içinde kayık şeklinde katlanmış bir not kâğıdından bahsedilir. Şenkon, okurun bu kâğıdı zihninde bire bir canlandırabilmesi için, öykünün bu kısmına katlanmış bir kâğıt görseli yerleştirmiştir; böylece, not kâğıdı bir “gerçeklik” kazanır:



Şekil 3.232. *Ten Yüğü*, s. 86.

✓ Aykut Ertuğrul, “Hata Benim”, *Keyfekader Kahvesi*

Aykut Ertuğrul’un “Hata Benim” başlıklı öyküsüne, ben-anlatıcı konumundaki öykü kişinin attığı imza –el yazısı görünümünde– yerleştirilmiştir:

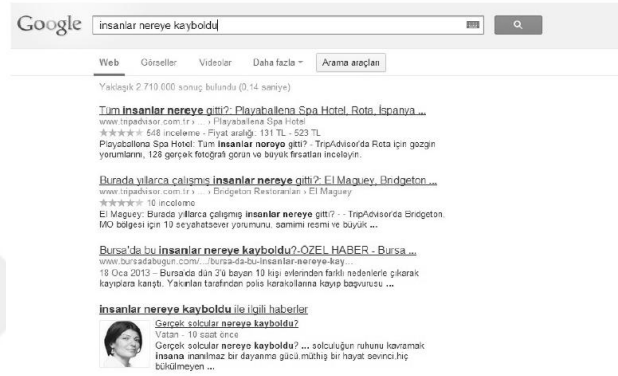
Önce onu daldığı âlemden çıkardığım için rahatsız olmuş gibi yüzünü buruşturdu, sonra yeni bir şey hatırlamış olmalı ki hafifçe irkildi. Elinin altında duran kırmızı kapaklı karton dosyanın içinden çıkardığı ince, yağlı kâğıdı bir kalemle birlikte önüme sürdü.

“Açıklayacağım ama şuraya bir imzanızı daha rica ediyorum.”

Şekil 3.233. *Keyfekader Kahvesi*, s. 32.

✓ Aykut Ertuğrul, “Yok Kimse Yok”, *Mümkün Öykülerin En İyisi*

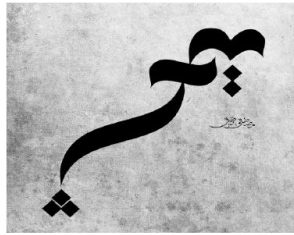
Ertuğrul’un “Yok Kimse Yok” öyküsünde ise iki farklı görsel dikkat çeker; ilki, tezimizde daha evvel alıntılıdığımız Google arama görselidir:



Şekil 3.234. *Mümkün Öykülerin En İyisi* (2. Baskı), s. 79.

İkincisi ise, öykü kişinin durmadan önüne düşen kâğıtlardan biridir, bir bilgisayar çıktısı:

Açmaktan başka çarem yoktu. Bilgisayardan alınmış bir fotoğraf çıktısı:



Etrafım, bir kısmı karalanmış bir kısmı hâlâ katlı kâğıtlarla çevrili olduğu halde bir süre debelendim. Bütün sesler bir notada anlaşmış gibiydiler; tüm o karmaşa tek notada birleşmişti: Sür. Sür mü yoksa?

Şekil 3.235. *Mümkün Öykülerin En İyisi* (2. Baskı), s. 32.

✓ Aykut Ertuğrul, “Hızır Selamsız’ın Mektubu”, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*

Aykut Ertuğrul öykülerinden bir diğeriyle devam edelim. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*’nda yer alan “Hızır Selamsız’ın Mektubu” başlıklı öyküye bir haber metni yerleştirilmiştir; bu montaj, yazarın üretimi olan bir metin ya da görsel değildir, gerçek bir gazete kupürüdür:

yer aldı. Gazete küpürünü sakladım. Uzun uzun anlatmak yerine onu yapıştırıyım buraya ne dersin? Hem seversin sen!



“Hızır gibi yetişiriz” başlıklı haberin benimle ve hikâyemizle herhangi bir ilgisi yok. Ona değil, manşete, ölüye odaklan. Muhabir kardeşimiz biraz abartmış gerçi. Ne Habibe Hanım’ın evi çöp ev ne de bankada parası var. Zengin olduğu gerçek ama paralar bankada değildi. Olmadı, baştan anlattım. Ben de odaklanmalıyım.

Şekil 3.236. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*, s. 92.

✓ Başar Başarır, *Çıktığınız Hevesle İniniz*

Çıktığınız Hevesle İniniz, yazar Başar Başarır’ın kendi üretimi olan trafik levhalarıyla ve dolayısıyla aforizmayı andıran uyarılarla doludur; her öyküden evvel bir grafik kullanılmıştır; dolayısıyla bu öykü kitabı, montaj tekniğinin baskın olduğu ve bütünlüklü kullanıldığı çalışmalardandır. Başarır’ın “uyarılarından” birkaçını daha evvel alıntılıdığımız için, burada yalnızca bir örneğe yer vereceğiz:



Tekinsiz Mıntıka. Şeytan Çıkabilir

Şekil 3.237. Çıktığımız Hevesle İniniz, s. 79.

✓ **Buket Uzuner, *Yolda***

Buket Uzuner'in *Yolda* adlı öykü kitabında yer alan seyahat öykülerinin sonunda, her birinin geçtiği coğrafyaya ait özgün yemek tarifleri bulunur; bu tarifler bir yemek kitabından alınmış gibi görüldüğü için montaj tekniği çatısı altında değerlendirmeye açık metinlerdir. Bahsi geçen öykülerin isimlerini sıralayalım: “Dr. John E. Liho ve Honolulu Uçağı”, “Miyako San ve Hiroşima Uçağı”, “Müneccim Cemilâ ve Marakeş Treni”, “Juan Goytisolo ve Madrid Limuzini”, “Frau Adler ve Berlin Treni”, “Stalin’i Öpen Angela ve Helsinki Otobüsü”, “Gölge Yolcu J.K. ve Montreal Treni”.

✓ **Cemal Şakar, “AVM”, “Ana Haber Bülteni”, “Kumsalda Denizden”, “Mustafaaammm”, “Bir Tıp”, *Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1***

Şakar’ın “AVM” başlıklı öyküsü oldukça ilginç bir biçime sahiptir; ilk bakışta hemen dikkat çeken bu öykü, önlü arkalı bir takvim yaprağında var edilmiştir. Tarih 12 Mart 2012’dir; Şakar, “günün sözü”nden o gün doğan çocuklara verilecek isimlere dek, takvimin her türlü detayını düşünmüş ve oluşturmuştur. Bu takvim yaprağı öykü kitabına bir yerden bire bir alınarak yerleştirilmiş gibi görünmektedir.

Cemal Şakar, “Ana Haber Bülteni” başlıklı öyküsünde gündeme dair başlıkları kolaj hâline getirerek öyküsünü kurar. Bir ana haber bülteni sunarmışçasına önce haberlerin kısa özetlerini/manşet ifadelerini verir; “az sonra” kalıbını kullanarak merak

duygusunu diri tutar. “Şimdi haberler” başlığı altında haberlerin detaylarını verirken ise, yine kolajı andıran çok sesli birleşmeler dikkat çeker.

“Kumsalda Denizden”de ise ana metne montajla yerleştirilmiş Gazze haberleri göze çarpar. Bu metinler farklı bir font kullanılarak alınmış ve gösterilmiştir:

Avuç avuç kumları başıma çalmak da kâr değil. Parmaklarımın
arasında nasılsa kalmış tutam tutam saçlarım da.
İnsan bir noktadan sonra buz olurmuş, taş olurmuş, bildim.
Ne bedeller ödedim ve bildim.

“İsrail ordusu yaptığı açıklamada, söz konusu sivil can kayıplarına kasten neden olunmadığını belirtti. ‘Trajik’ olarak nitelenen olayın araştırıldığı belirtilen açıklamada, ‘İlk belirlenmeler, saldırının hedefinde Hamas mensubu teröristlerin olduğunu işaret ediyor’ denildi.”

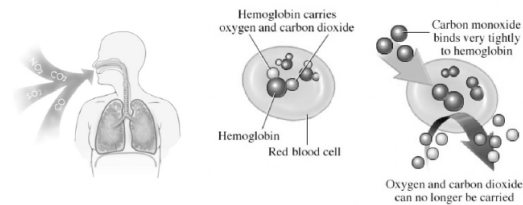
Şekil 3.238. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 268.

Şakar’ın “Mustafaaammm” başlıklı öyküsünde, zehirlenme vakası aktarılırken araya “Karbonmonoksit Zehirlenmesi Nasıl Olur?” başlıklı bir metin ve süreci anlatan görsel öğeler eklenmiştir.

Karbonmonoksit Zehirlenmesi Nasıl Olur?

Karbonmonoksit, solunduktan sonra akciğerler aracılığıyla kana geçer.

Karbonmonoksit gazı kırmızı kan hücrelerinin içerisinde bulunan ve dokulara oksijen taşıyan hemoglobine, oksijenden ortalama 200 kat daha hızlı bağlanır. Karbonmonoksitin hemoglobine birleşmesi sonucu karboksihemoglobin (COHb) oluşur. Vücudumuzda yer alan oksijen azalarak karbonmonoksit ile yer değiştirir. Kan, dokulara yeterince oksijen taşıyamaz. Kalp, beyin ve diğer organlarımız çalışamaz hale gelir. Bu da hastalıklara ve en kötüsü ölümlere neden olur.



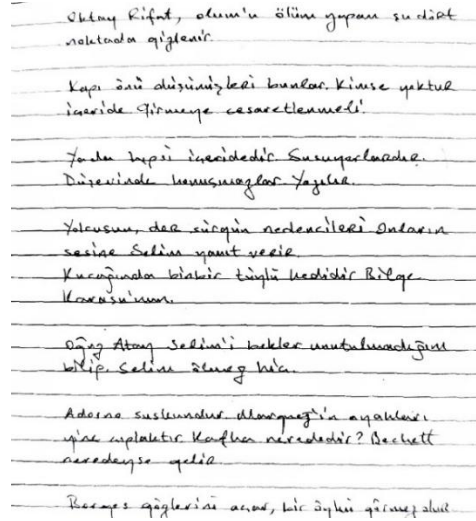
Şekil 3.239. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 240.



Şekil 3.242. Bir Avuç Dünya – Toplu Öyküler 1, s. 165.

✓ Doğan Yarıcı, “Bariz Öykü”, *Evlâ*

Doğan Yarıcı’nın “Bariz Öykü” başlıklı öyküsündeki anlatıcının “kendi defterine yazdığı öykü”, ana metne el yazısı görünümüyle yerleştirilmiştir; çizgili kâğıda yazılmış öykü böylece ana metinden belirgin şekilde ayrılmıştır.



Şekil 3.243. *Evlâ*, s. 119.

✓ **Erdal Öz, “Ernesto”, *Kanayan***

Erdal Öz’ün 12 Mart sıkıyönetimi günlerinde yayımlanan öykülerinden oluşan *Kanayan*’ında yer alan “Ernesto” başlıklı öyküsünün ikinci bölümünde bold vurguyla yazılmış sözler, Orhan Duru’nun “Ernesto” adlı öyküsünden alınmış, metne montajlanmıştır.³⁹⁰ Bir örnek verelim:

“Yazdı genç adam özgürce:

Ernesto çıkardı Cemile’yi locaya.

‘O da kim?’”³⁹¹

✓ **Gül Abus Semerci, “Lüks Kartvizit”, “Bir Hayat Faciası” ve “Maydanoz Çorbası Üzerine Tek Kişilik Bir Oyun”, *Canım Kocacım***

Gül Abus Semerci’nin *Canım Kocacım* adlı öykü kitabında yer alan öyküleri birçok farklı odakta incelemeye tabi tuttuğumuz tezimizin bu bölümünde, öykülerde izlenen montaj ve kolaj kullanımına değineceğiz.

“Lüks Kartvizit” başlıklı öyküde, kitapların bulunduğu bölmeye gelen Lake adlı öykü kişinin nitelikleri, ana metni bölen bir kimlik görünümünde verilir:

İlgilenmeyerek cezalandırdığı kızdı bağırın. Lake, kâğıt parçasındaki numarayı okuduktan sonra, kitapların bulunduğu bölmeye ilerledi.

Adı : Lake. (Sözlük anlamı; Lüks Kartvizit)

Mesleği : Kütüphane memuru.

Yaşı : 43.

Medeni Hali : Bekar. (Üniversiteyi bitirdiği gün nişanlanmış. Dört gün sonra da ayrılmışlar.)

Geçirdiği hastalıklar : Su çiçeği, kızamık.

Lokantada şarap ısmarladı kendine. Kütüphanede ça-

Şekil 3.244. *Canım Kocacım*, s. 41.

³⁹⁰ Erdal Öz, *Kanayan*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1976, s. 28-36.

³⁹¹ *A.e.*, s. 34.

“Bir Hayat Faciası” başlıklı öyküde, evlilikle ilgili verilen “dersler” ana metinden ayrı bir görüntü sergiler. Bir örnek verelim:

diğinde aynanın önünde bulurlar veda mektubumuzu. Sabah gazetelerin ilk sayfasında ikimizin resmi olur. 'Mutlu Çiftin Neden İntihar Ettiği Anlaşılamadı. Ölmeden Önce Yazdıkları Mektupta Şunlar Yazmaktaydı.'

- yaşamaya dayanamadık, bize dua edin -

Sen ne söylemek istersin sevgilim?

Şimdi mi? Herkes beni mi dinleyecek. Televizyondaki gibi mi yani?

sevgili hanımlar, ölmekten çekiniyorsak eğer: bıçakları saplarından tutup alabileceğimiz bir rafın üzerine koyalım, prizlerin içine elimizi sokmayalım, elektrik kordonlarına dokunurken dikkatli olalım, kolayca tutuşabilen bol elbiseler giyin ocağın yanında çalışmayalım.

- CAN SIKINTISI MES'UT YUVALARI YIKABİLİR Mİ? -

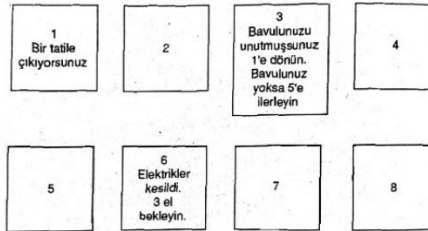
"Evliliğin ilk zamanlarında, gerek erkek gerekse kadın birbirlerine hayran olabilirler. Fakat seneler geçtikçe, vücutları, saçlarının rengi kadar, karakterleri de değişebilir. Hatta onların hiç bir bakımdan birbirleriyle uyumaya cakları bir an bile gelip çatabilir. Hakikatte can sıkıntısı, bir yuvanın saadeti ni baltalayan en sinsi kuvvetlerden biridir."

Şekil 3.245. **Canım Kocacım**, s. 129.

Aynı öyküye bir de oyun yerleştirilmiştir:

- tek kişilik zar oyunu -

Bir zarla oynanır. Zarda gelen sayı kadar ilerlenir. 14. kareye önce gelen kazanır.



Şekil 3.246. **Canım Kocacım**, s. 130.

“Maydanoz Çorbası Üzerine Tek Kişilik Bir Oyun” başlıklı öyküde ise bir kolaj çalışmasıyla karşılaşırız:



Şekil 3.247. Canım Kocacım, s. 25.

✓ **Haldun Taner, *Ayışığında “Çalışkur”***

Taner’in *Ayışığında “Çalışkur”* kitabında yer verdiği ve kendi kurgusu olan okur tepkilerine dayanan metinler de (özellikle resmî belge formatında yazılanlar) montaj çatısı altında değerlendirilebilir:

RADYO İDARESİ TEMSİL BÖLÜMÜ

“... tarihinde gönderilen ‘Ayışığında Çalışkur’ isimli hikâyeniz tetkik edilerek icabı düşünüldü:

Hikâyenin umumi havasından, camiamızı olduğundan daha fena göstermek gibi bir mana sezildiğinden, bu haliyle iskeç olarak temsili mahzurlu görüldü.

Bilgi edinilmesi.”

Saygılarımla

Şekil 3.248. *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 34.

Bununla birlikte, hikâyeye gelen tepkilerin gruplar hâlinde verilmesi, bir “tepkiler kolajı” oluşturur:

Birkaç Mektup

“... Hikâyenizin son şeklini denetim kuruluna verdik. Rapor suretini ek olarak sunuyoruz ...”

Oğuz N. Başak

“... Bu şekli, ilk yazılışla mukayese kabul etmeyecek kadar başarılı görüldüğünden temsilinde bir mahzur kalmadığını, saygılarımla...”

Denetim Kurulu Adına

“... Hani evsahiplerini büsbütün rezilü kepaze eden bir hikâye yazacaktınız? Yoksa size de o bankalardan birinden ev çıktı da siz de onlardan mı oldunuz?.. Ailem ve ben ...”

“... Vaziyet maatteessüf değişmedi ağabey. Çocuklar bu sefer de bizlen başka türlü matrak geçmiş diyorlar. Tekrar boks çalışmamı tavsiye ederim. Beni sorarsan, eniştemler ...”

Turhan Temizer

Şekil 3.249. *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 93.

BİRKAÇ ELEŞTİRME DAHA

“... ihanet etmektedir. İmaj? Yok. Espri? Yok. İfade? Yok. Sosyal muhteva? Zaten yok. Estetik manasıyla muhteva? Mevcut değil. Görüş özelliği? Arama. Dil ve anlatış yeniliği? Ne gezer. Bu böyle olunca biz daha kestirmeden gidip hikâyenin adını değiştiriyor ve ‘Ayışığının altında hiçbir şey yok’ diyoruz ...”

Nejat Düzyol

“... ‘Çalışkur’ apartımanını kat kat tasvir ettiğinize göre, neden kapıcı katından başlayıp sıra ile yukarı çıkacak, yahut da Çalışkurların katından başlayıp aşağı inecek yerde, bir kapıcı katını, bir dört numarayı; bir birinci katı, bir iki numarayı anlatıp en son da üçüncüye geçmek suretiyle işi büsbütün karıştırıyorsunuz? Yani, neden 0, 1, 2, 4 sırası yerine 0, 4, 1, 2, 3 gibi acaip bir sıra takip ediyorsunuz?”

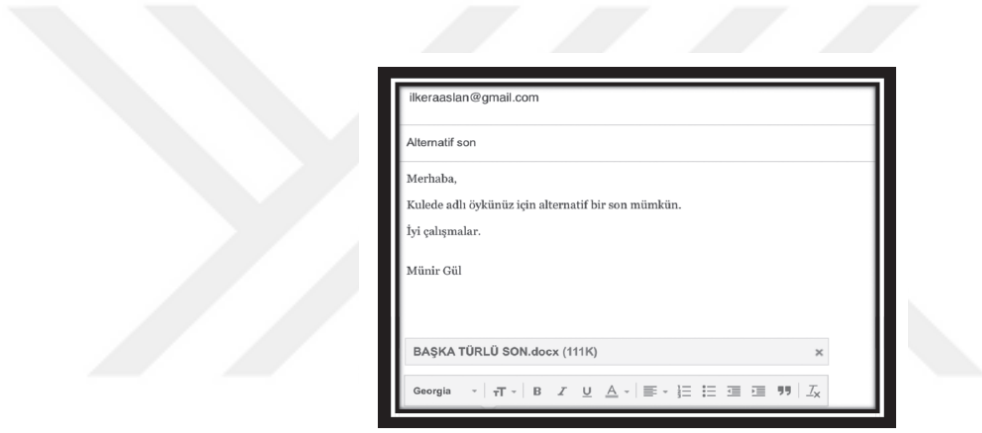
Bunun hikâye tekniği bakımından özel bir faydası olabilir belki. Ama doğrusu, ben katları hesaplamaktan, konuyu gereği gibi takip edemedim. Hatta, oyle ki, hikâyedeki kişiler katları nasıl şaşırmıyorlar, örneğin, Sevim ‘Yukarı, Beyhanlara uğrayacağım’ yerine nasıl olup da ‘Aşağı Beyhanlara ineceğim’ demiyor diye sorasım geldi ...”

Teknik Üniversite İnşaat Fakültesi
Ali Baraj

Şekil 3.250. *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 36.

✓ İlker Aslan, “Tortu” ve “Başka Türlü Son”, *Bir İntihar Üstüne Söylenti*

Daha evvel teknolojik araçların öykülere yansımaları odağında ele aldığımız “Başka Türlü Son”u burada da analım. İlgili öyküde bir öykü kişinin (Münir Gül), okuduğu bir öyküye alternatif bir son yazarak bunu öykünün yazarına göndermesi söz konusudur. Münir, yazdığı metni yazara e-posta yoluyla gönderir; alıcı sekmesinde yer alan e-posta İlker Aslan’a aittir ve mailin görseli bir kutucuk içinde öyküye yerleştirilmiştir:



Şekil 3.251. *Bir İntihar Üzerine Söylenti*, s. 82.

“Tortu” ise, yine daha evvel örneklediğimiz üzere, bir dergi şeklinde tasarlanmıştır. Bu dergide yer alan yazılardan birinde, Nur Hayat Aslan isimli öykü kişinin Philadelphia’da Amerikalı ressam William Utermohlen’e ait bir defter bulması aktarılır; Nur Hayat Aslan, kendisine şizofreni teşhisi koyulmuş ressamın günlüğünün deforme olmamış kısımlarını Türkçeye çevirmiştir. Şu şekilde not düşer:

“Tuttuğu günlüklerden de aynı izlenimi alabilmek adına, zamanla bozulan el yazısını, kelimeler arasındaki boşlukları, harflerin sırasındaki düzenlikleri vs. görebilmek için yazıları aynı şekilde aktarmaya çalıştım. Böyle bir metni Türkçeye çevirmekte bir hayli zorlandığımı da belirtmem gerek. Çeviride ne kadar başarılı olabildim bilemiyorum. Bununla beraber, defterde olmamasına rağmen, yazıların yazıldığı tarihlere yakın dönemde çizdiği resimleri de metinlerin altına ekliyorum. İlk resim, sonrakilere nazaran çok daha eski. Zihinsel deformasyonu ve resim algısını

görebilmek adına ona da yer verdim. Bütün bunları yaparak umarım William Utermohlen'in hatırasına saygısızlık etmemişimdir.

Not: Aşağıda belli sayfalarını Türkçeye çevirerek aktardığım bu defteri, 7 Mayıs 2014 Çarşamba günü sabah saatlerinde, Philadelphia Üniversitesi Kütüphanesi'nden gizlice aldım. Sorumluluk tamamıyla bana aittir.”³⁹²

Öykünün devamında ressama ait metinlerin çözülmüş hâleriyle birlikte çizimler de bulunur; bu montajlar, kurgusal denemelerdendir.

Bir süre önce, aynaya baktığımda kendimi görebiliyordum. Kendimin farkındaydım. Ne olduğumun, nerede olduğumun ve neden burada olmam gerektiğinin. Ama zaman çok çabuk geçiyor. Mevsimler usul usul değişirken, bahar yağmurları bir sonraki kışın geleceğini söylerken fark edemiyor insan neyi geride bıraktığının. Gençken, bir gün yaşlanabileceğinin ayırdına varamıyor. Sonra aradan yıllar geçince, önce ellerimiz buruşmaya başlıyor.



Şekil 3.252. **Bir İntihar Üzerine Söylenti**, s. 121.

Aynı metinlerde tipografik deneyler ve sözdizimsel sapmalara da rastlanır:

M a k i n e .
Sadece makine.

Hiçbir şeyin imkânı... Her şe... Şimdi daha zor.

Yok ol mak, zihn...

Ne diyordum sahi...

Şekil 3.253. **Bir İntihar Üzerine Söylenti**, s. 125.

³⁹² İlker Aslan, **Bir İntihar Üstüne Söylenti**, 1. Basım, İstanbul, Edebi Şeyler, 2020, s. 118.

✓ İlker Aslan, “Muazzam Döngüsünde”, “Düz Çizgi Çekememek” ve
“Evde veya Olmamız Gereken Yerde”, *İnsanlar ve İnsanlar*

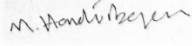
İlker Aslan’ın öykülerinden “Muazzam Döngüsünde”ye çerçeve içine alınmış sözlük maddeleri (yazarın sesiyle birlikte); “Düz Çizgi Çekememek”e iş başvuru formu; “Evde veya Olmamız Gereken Yerde”ye ise anlatıcının zihninden akan öğretmen-öğrenci diyalogları yerleştirilmiştir. İş başvuru formunda el yazısıyla atılmış bir imza dahi bulunmaktadır.

Dünya (Arapça): 1. (isim) Üzerinde yaşadığımız toprak ve denizler, yeryüzü. 2. Dış, çevre, ortam. 3. (zamir) Herkes.
Dünya, henüz aksi ispat edilmediği için, üzerinde yaşam barındıran tek gök cisimidir. Astronomik ölçümlere göre varlığı yaklaşık dört buçuk milyar yıllık geçmişe dayanıyor. Yakın gelecekte, insanlığın alternatif yaşam alanı bulma olasılığıysa –şimdilik– neredeyse yok.

Şekil 3.254. *İnsanlar ve İnsanlar*, s. 18.

İŞ BAŞVURU VE BİLGİ FORMU			
İŞ BAŞVURUSUNDA BULUNANIN KİMLİK BİLGİLERİ		Tarih: 21/06/2020	
Adı, Soyadı	Muharrem Hamdi Beyaz		
Doğum Yeri/Doğum Tarihi	Ardahan - Çıldır / 1978		
Cinsiyeti	Erkek (x) Kadın ()		
Telefonu	Ev: - Cep: 571 987 6543		
Askerlik Durumu	Yaptı		
Bağlı Olduğu Sosyal Güvenlik Kurumu ve Numarası	SGK - 1078965	Adresi: Gümüşlük Mahallesi Akyaka Sokak No:53/1 Esenler / İstanbul	
Vergi Numarası	1472365890		
TC Kimlik Numarası	10090088890		
Kan Grubu	A +		
AİLE BİLGİLERİ			
Medeni Durumu	Evli (x) Bekâr () Dul ()		
Bakmakla Yükümlü Olduğu Kimşeler	Adı-Soyadı	Yaşı	Mesleği /Okulu
Eş	Afife Nuran Beyaz	38	Ev hanımı
Anne	-		
Baba	-		
Çocuklar			
1-	Yusuf Beyaz	12	Ortaokul
2-	Zehra Beyaz	14	Lise
3-			
4-			

Şekil 3.255. *İnsanlar ve İnsanlar*, s. 56.

En Son Çalıştığınız Yerden Aldığınız Ücret?	3.750 TL	
Bu Görev İçin Talep Ettığınız Ücret?	4.000 TL	
Bu İş Başvuru ve Bilgi Formundaki verdiğim bilgilerin tam ve doğru olduğunu, zamanla değişecek bilgilerimi en geç on gün içerisinde yazılı olarak bildireceğimi, gerçek dışı beyanım ile işe alınmam halinde bu durumun anlaşılmasıyla herhangi bir ihbar ve tazminata gerek olmadan işime son verileceğini ve bundan dolayı herhangi bir talep ve iddiada bulunmayacağımı ve bu nedenle işverenin uğrayacağı zarar ve ziyana tazmin edeceğimi kabul ve beyan ederim.		
Tarih: 21/06/2020	Adı / Soyadı / İmza Muharrem Hamdi Beyaz 	

Şekil 3.256. İnsanlar ve İnsanlar, s. 59.

dir yani önemlidir hocam önemli bir coğrafyadır ayrıca cennet vatanımızın sekiz de sınır komşusu vardır bunlar batıda bulgaristan ve yunanistan doğuda gürcistan ermenistan nahçıvan ve iran güneydoğudaysa irak ve en uzun kara sınırına sahip olduğumuz Suriye'dir ve en uzun kara sınırına sahip olduğumuz yer

DÜŞÜNÜRKEN DUYDUĞUM ESMER, UZUN BOYLU, BİRKAÇ YILDIR GİYDİĞİ ELBİSESİNİN ETEK UÇLARI EPRİMİŞ BİR KADININ SÖYLEDİKLERİDİR: Burayı bırakıp nereye gideriz, diyor kadın. Çocuklardan en küçüğü daha

Şekil 3.257. İnsanlar ve İnsanlar, s. 86.

✓ İzzet Yasar, “Kapital Hikâyesi”, *Dönüşü Olmayan Hikâyeler*

İzzet Yasar'ın öyküsü “Kapital Hikâyesi”nde, metin yazarlığı yapan “Metin Yazar” yeni bir iş alır: Can Yayınları'nın yeniden yayıma hazırladığı ve “cep boy” olarak satışa sunacağı *Kapital*'in reklam kampanyasını yürütecektir. Metin Yazar'ın bu odakta tasarladığı senaryo metinleri, öykünün ana metnine eklemlenmiştir; bu görüntü de montajın deneysel görünümü bağlamında değerlendirilebilir:

3. OKUYUCU — Bazı bölümleri yeniden okuyorum... Çok ilginç.

4) Soyut mekânda, iki delikanlı ve bir genç kızın genel planı. Delikanlılardan biri kıza yüzük, öbürü de Kapital armağan eder. Kız kapital verenle gider. Sunucu kızımız terkedilen oğlana sevecen bir ifadeyle bir Kapital verir. Oğlan sevinerek kadrından çıkar. Kadrda yalnız kalan Sunucu kız seyirciye son sözü söyler.

Yazı: KAPİTAL, ŞİMDİ CEP KİTABI
CAN YAYINLARI

SUNUCU KIZ — Kapital, cep kitabı. Hâlâ okudunuz mu?

Şekil 3.258. **Dönüşü Olmayan Hikâyeler**, s. 57.

✓ **Kaya Tanış, “Ari Erk Cetveli”, “Erva” ve “Akkarınca’nın İnanılmaz Yaşamöyküsü”, *Ari Erk Cetveli***

Kaya Tanış’ın Edebi Şeyler Yayınevi’nce yayımlanan öykü kitabı *Ari Erk Cetveli*, farklı kategorilerde değerlendirilebilecek deneysel özellikler gösterir. Kitapta yer alan öykülerdeki tipografik deneylere çeşitli örnekler vermiştik; bu başlık altında ise montaj tekniğinin kullanımını örnekleyeceğiz.

Kitaba adını veren öykü “Ari Erk Cetveli”, farklı kurgusuyla öne çıkan öykülerdendir; Tanış’ın “denemeler” üzerine kurduğu metni ilk bakışta içerik deneyi olarak görülebilir fakat bundan fazlasıdır. “Ari Erk Cetveli”; “bir aile kurma denemesi”, “bir ordu kurma denemesi”, “bir hukuk devleti kurma denemesi” gibi alt başlıklarla kurulmuş, bu alt başlıklar ise matematiksel önermeleri andıran bir üslupla kaleme alınmıştır. Ayrıca, bu önermeler, Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünden alınmış bazı tanımlar yerleştirilmiştir; bu yönüyle öyküde montaj tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. Bir örnek olarak, “bir aile kurma denemesi” başlığını alıntılalım:

“bir aile kurma denemesi

a = b’nin karısı

b = a’nın kocası

c = a ile b’nin çocuğu

TC. Vukuatlı nüfus cüzdanı verme yetkisine sahip erk.

çekirdek aile: *isim, toplum bilimi.* anne, baba ve henüz evlenmemiş çocuklardan oluşan aile (TDK)...

huzurlu, mutlu bir topluluktur. umut yetiştiriciliği ile geçimini sağlar. ta ki, baba rütbe atlayana dek.”³⁹³

“Ervan” başlıklı öykünün sonuna ise bir “kurmaca reçete” yerleştirilmiştir:

Dosya No: 4891/11
Operasyon: URDİKİM
TAŞ/his: Ruhun Tenle İmtihanı
TIBBİ/yat: RUHTENİM
Öngörülen Reçete:
1. Dağlanan bir tepeyi, sabah aç karn... BİRASET
2. Doğan günü ikindi vakti gecesuyun... ERİTEREKT
3. Yatsıya yakın bir geceyi yatarayak... DAMLATARAKT
Sonuç: Belirsiz Süreli Nüktedan Nüksediş

Şekil 3.259. Ari Erk Cetveli, s. 86.

Neredeyse tamamı tipografi denemelerinden oluşan “Akkarınca’nın İnanılmaz Yaşam Öyküsü”nün sonuna Alazlar Kibrit kutusu yerleştirilmiştir; görsel, üstünde yazan “çok” sözcüğüyle birleştirilip okunabilir: “Çok yak kibritleri.”

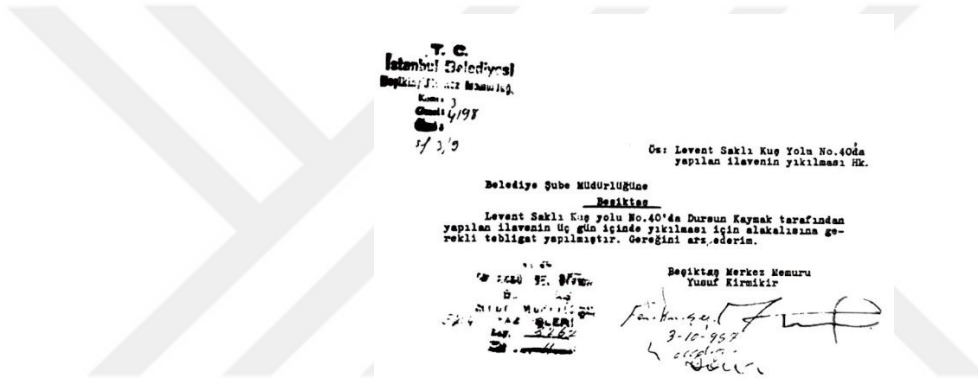


Şekil 3.260. Ari Erk Cetveli, s. 91.

³⁹³ Tanış, a.g.e., s. 39.

✓ Leylâ Erbil, “Çekmece”, “Tanrı” ve “Gecede”, *Gecede*

Erbil’in “Çekmece” öyküsü, seferdeki Dursun Kaymak’ın, karısına yazdığı mektuplardan oluşur. Bu mektuplara montaj ve kolaj tekniğiyle türlü görseller yerleştirilmiştir; Beşiktaş Merkez Memuru imzalı bir tebligat, Dursun Kaymak’ın bulunduğu geminin uğrayacağı adreslerin bir kolajı ve Dursun Kaymak’ın da aralarında bulunduğu 40 kişinin boğulduğunu bildiren gazete haberi:



Şekil 3.261. *Gecede*, s. 41.



Şekil 3.262. *Gecede*, s. 42.

ama, yapamadım, geç kaldım geç,, vaktiyle genç-
ken seni dinlemeyecektim, şimdi bu yaştan sonra



iyi kötü bir kulübe, bir bahçe duvar çevrilmiş beni
beklerken, elin şişkin sırtlarınla çatış da al başına

Şekil 3.263. Gecede, s. 45.

Aynı kitapta yer alan “Tanrı” başlıklı öykü de yazılmış mektupların bir araya
getirilmesiyle oluşmuştur; öykünün sonunda “Firenze - Giardini di Boboli - Fontana
del Bacchino” (Bacchino Çeşmesi) kartı bulunmaktadır.

“Gecede”de ise, metne yerleştirilmiş el yazısı imzalar dikkat çeker:

Anneme söyler mi beni Namık? Telefonu biliyor, yapar mı
bunu, Ayten'e mi gideyim, eve mi? Orada, o sıraya diz çök-
tüğünde yağmurluğunun etekleri savrulgan bir tilki denli
sürünüyorken yerlere... XII Pie, “15 Birincikânun 1940
Hazreti İsa'nın haç üzerine ruhunu teslim ettiği zaman aziz
cuma günü saat 3'te bu duayı söyleyene 500 günlük kısmet
gufran (indulgence).”
Defterimde elyazısı “sen bu adamı oku”:

Şekil 3.264. Gecede, s. 80.

✓ Murat Gülsoy, “Bize Kuşdili Öğretildi” ve “Ekici”, *Tanrı Beni
Görüyor mu?*

Gülsoy'un montaj ve kolajın sıklıkla kullanıldığı *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı
öykü kitabında iki öykü öne çıkar: “Bize Kuşdili Öğretildi” ve “Ekici”. “Bize Kuşdili

Öğretildi” başlıklı öykü, bir çizgi-romanı andırır; metnin arka planına çizimler, fotoğraflar, türlü görseller eklenmiştir. Yazar, “Sana dayımın hikâyesini anlatmış mıydım?”³⁹⁴ diye sorarak başladığı öyküsünü tam anlamıyla bir “göz yazısı”na çevirmiştir. Arka plandaki görseller ise kolaj yöntemiyle bir araya getirilmiştir. Öykünün bir sayfasını örnekleyelim:



Şekil 3.265. Tanrı Beni Görüyor mu?, s. 134.

“Ekici” ise, Türk öyküsünde rastlanan en ilginç denemelerdendir. Gülsoy, öyküsünü yetkili editöre yazılmış bir notla açar; bu not, Tekilfon adlı şirketin yönetim kurulu başkanı tarafından yazılmıştır. Nota göre, görme engelliler için türlü çalışmalar yapan bu şirket, bu defa, yazarlardan belirli tabloları “yazmalarını” istemiştir. Bu çağrı sonucunda bir yazar, Vincent van Gogh’un “Ekici” tablosunu yazmayı kabul etmiş ve metinleri ilgililere iletmiştir. Bu bağlamda, “Ekici” öyküsüne Gogh’un “Ekici” tablosu montaj tekniğiyle ve tüm malzeme ve ölçü bilgileri de eklenerek yerleştirilir; takip

³⁹⁴ Murat Gülsoy, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2010, s. 133.

eden sayfalarda ise, bu tabloyu görme engellilere anlatan metnin iki ayrı sürümü yer alır.³⁹⁵

✓ **Murat Yalçın, “Kör Nokta” ve “Konsol”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Murat Yalçın’ın “Kör Nokta” başlıklı öyküsüne bir ilan metni; “Konsol” başlıklı öyküsüne ise bir tutanak metni yerleştirilmiştir; her iki metin de kurmaca montajlara örnek gösterilebilir. İlan metnini çerçeve içinde, tutanak metnini daktilo fontuyla yazılmış hâlde görürüz:

İLAN:
Okuduğunuz hikâyeyi “anlatan”la tanıştığım tarihi anımsamam pek güç. Hem önemli de değil. Niye olsun ki? Olsa olsa, o tarihte neler yaptığınızı, nerede olduğunuzu, birtakım pişmanlıklarınızı anımsayacaksınız. Benim gibi!
Tek tümceli bir telgrafla, tatilimi geçirdiğim kıyı kasa-basından çağırılmışım. Elimdeki kitabı hâlâ bitiremedim. Adı-yazarı keyfinizi kaçırabilir, Hayatı ile aramızda bir sır olsun istedik bu kitap. Neyse, İstanbul’a dönüyordum, böylece yan yana düştük!
Artık bu hikâyede beraberiz, benim anlatımda. Siz bu hikâyeyi okuyadurun, ben sırrımıza, kitabıma döneyim.
Aslı

Şekil 3.266. “Kör Nokta”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, s. 22.

İ T A D E T U T A N A Ğ I

İradenin alındığı yer : ... Ask. Şub. Başkanı Odası
İradenin alındığı tarih : 3 Şubat 1979
İradeyi alan : ... Per. Atğm.
İradeyi yazan : Sivil memur...
İradeyi veren sanık
kimliği : ... Piyade yazıcı. ...Konya
... kazası... köyünden ...oğlu
1956 / ...doğumlu halen Konya...
mahallesi ... sokak No: 3
...adresinde ikamet eder.

Şekil 3.267. “Konsol”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu*, s. 34.

³⁹⁵ Murat Gülsoy, “Ekici”, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2010, ss. 213-220.

İfadeyi Alan	İfadeyi Yazan	İfadeyi Veren
...	...	...
Per. Atğm.	Sivil memur	Piyade er
	Onay	
	...	
	Per. Atğm.	
	...As.Ş.Bşk.Vek.	

Şekil 3.268. “Konsol”, Aşkımumya – İma Kılavuzu, s. 36.

✓ Mustafa Aplay, “Ristretto”, *Neden Bıçkın Bir Delikanlı Olamadım*

Mustafa Aplay, “Ristretto” öyküsünün girişinde belirli bir döneme ait reklamların sloganlarını kolaj yaparak sıralar; bu birleşim, aynı zamanda öykü kişinin zihin akışını yansıtır:

“Günde elli liraya on sene içinde ev sahibi olma imkânı Göksel rezidanslarında biliyorum duydum hepsini. Kıpkırmızı cillop gibi araba altı ay vadeyle sadece yetmiş iki bin lira Nutella ise on beş. Bayram kredisi var ama parası olmayana yok Gürbüz tam bir canavar tüm sınıf ondan korkar kapıda görülür görülmez ahahahhahahaha. Kafam çok karışık bu aralar. Dertlerim birikti, aklımda bir sürü soru var benim babam böyle pasta yapmayı... Hayır hayır durum çok ciddi.”³⁹⁶

✓ Mustafa Kutlu, *Arkakapak Yazıları ve Yoksulluk İçimizde*

Arkakapak Yazıları, Kutlu’nun *Dergâh* dergisinin arka kapağında yayımlanan küçürek öykülerinden oluşur. Kitapta 22 “fotoğraflı öykü” bulunur; her metin bir fotoğrafla var olur; metinler mi fotoğraflar için yazılmış, fotoğraflar mı metinler için çekilmiş seçilemez.

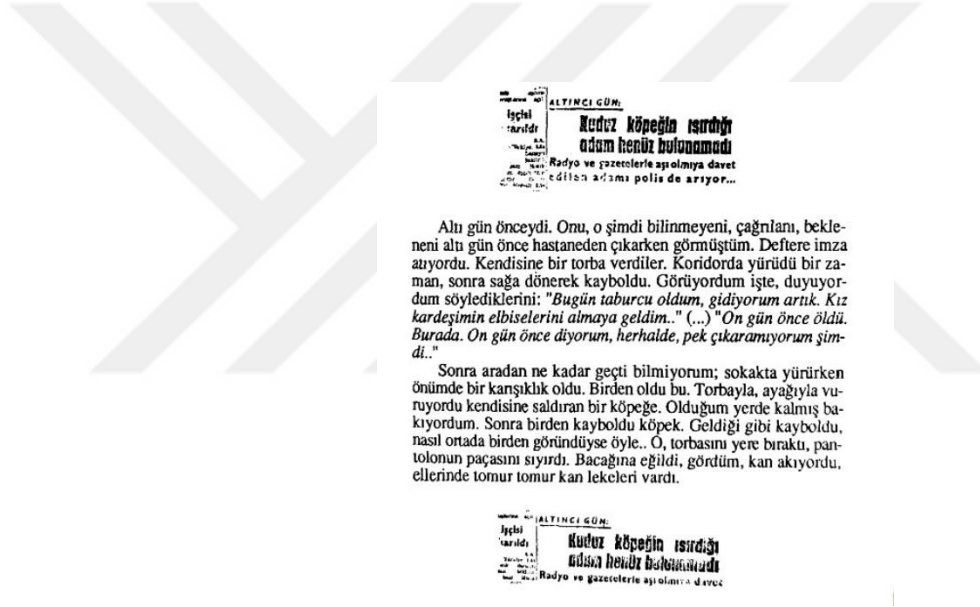
Yoksulluk İçimizde ise, öykülerin geçiş sayfalarına levhalar eklenerek tasarlanmıştır.

³⁹⁶ Mustafa Aplay, “Ristretto”, *Neden Bıçkın Bir Delikanlı Olamadım?*, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Şubat 2021, ss. 11-15; s. 11.

Benzer bir tutumu Müge İplikçi'nin *Transit Yolcuları*'nda görürüz. Her ay için bir fotoğraf olmak üzere kitaba 12 fotoğraf eklenmiştir; böylece bir bütünlük ve süreklilik sağlanmıştır.

✓ **Muzaffer İlhan Erdost, “Kuduz”, *Ey Karanlık Mavi Güneş***

Erdost'un “Kuduz” başlıklı öyküsü bir haber metni üzerine kurulmuştur ve habere ait gazete kupürü metne montaj tekniğiyle yerleştirilmiştir. Bu kupür öykünün ilk iki sayfasında 3 defa yeniden verilir:



Şekil 3.269. *Ey Karanlık Mavi Güneş*, s. 53.

✓ **Nagihan Şahin, “Ali İhsan John Write’a Karşı”, *Dokuzdolambaç***

Nagihan Şahin'in “Ali İhsan John Write’a Karşı” başlıklı öyküsünde, öykü kişisi Suzan'ın bindiği otobüs arıza yapar, otobüsten inip şirkete giden Suzan otobüs şoförünün yapacağı olası hareketler üzerine düşünmeye başlar. Bu olay kendi ülkesinde değil de Amerika'da olsaydı, örneğin şoför Ali İhsan değil de John Write olsaydı, onun bir form doldurarak bu işten hızlıca sıyrılacağını düşünür ve formu hayal eder. Bu arıza form kâğıdı öyküye bir tablo şeklinde hazırlanıp yerleştirilmiştir.

✓ Nevzat Erkmen, “Acı Çikolata”, *Apartman Aşkları*

Nevzat Erkmen’in “Acı Çikolata” başlıklı öyküsünde, öykünün başkışısı konumundaki Fehmi Bey, komşusu Cahide Hanım’a çikolata vermeye çalışır fakat bunun için en uygun yöntemi bir türlü bulamaz. Sonunda, Cahide Hanım’a bir test hazırlayarak bu kâğıdı onun posta kutusuna bırakır. Bahsi geçen kurmaca test, öyküye bire bir yerleştirilmiştir:

Sayın Cahide Karanfil,

Geçen günkü ziyaretim sırasında sorduğum soruya bir cevap alamadıysam da, "Hayır!" da dememiş olduğunuza göre, size bu çikolatayı sunmak istedim.

Lütfen, aşağıdaki kutuları işaretleyiniz, ve bu notu bizim posta kutumuza koyuverin. Bizimkiler yaylada. Benden başka açan olmaz.

F.D.

Test

Fehmi bey,

1

A Lütfen kutuma bir daha çikolata koymayın ☐

B Lütfen, arada sırada kutuma çikolata koyun ☐

2

Cahide hanım, size bir de mesajım var. Mesajımı öğrenmek ister misiniz?

F.D.

Fehmi bey,

A Evet, telefonumu veriyorum. Mesajını söyle ☐

B Mesaj falan işlemiyorum ☐

Şekil 3.270. *Apartman Aşkları*, s. 37.

✓ Önder Şit, “(Tamamlanmamış) Eksikler” ve “(Tam Anlanmamış) Kesikler”, *Dünyanın En Güzel*

Önder Şit’in *Dünyanın En Güzel* adlı öykü kitabının bölüm başlıkları olan “(Tamamlanmamış) Eksikler” ve “(Tam Anlanmamış) Kesikler”, perde sayfalarında sözlük maddeleri şeklinde tasarlanmıştır; bu maddelerde güncel Türkçe sözlükten yararlanılır ve verilen cümle içinde kullanım örneklerinde Ahmet Kabaklı, Falih Rıfkı Atay gibi isimlerin ifadeleri montaj tekniğiyle metne yerleştirilir:

(TAMAMLANMAMIŞ) EKSİKLER

1. *sıfat* Bir bölümü olmayan, noksan, natamam:
Bu kitap eksik, baş tarafı yok.
2. *sıfat* Mükemmel olmayan, kusurlu, muallel, sakat.
3. *sıfat* Az.
4. *isim* İhtiyaç duyulan şey:
“Aynı zamanda, eski dönem edebiyatımızın sohbet ve mülakat türlerinde boşluk olan eksikliğini tamamlıyordu.”
- Ahmet Kabaklı

Şekil 3.271. *Dünyanın En Güzel*, s. 9.

(TAM ANLANMAMIŞ) KESİKLER

1. *sıfat* Kesilmiş olan, maktu:
“Biri saçları kesik, gözleri ayırık, dişleri dökük fakat çok dinç ve güzel bir nineydi.” - Halide Edip Adıvar
2. *sıfat* Kesilerek bozulmuş olan:
Kesik süt.
3. *sıfat* Kısa.
4. *isim* Gazete, dergi vb.nden kesilmiş yazı, kupür:
“İçinde bir gazete kesigi var.” - Falih Rıfkı Atay
5. *isim* Kesilmiş olan yer:
Parmağındaki kesikler.
6. *sıfat* Aralıklı:
“Derinlerden gelen kesik düdüğü sesleri arasında, evimin ve çocuklarımın çığlığını yakalamak için bir hayli uğraştım.” - Necip Fazıl Kısakürek
7. *sıfat*, *argo* Parası olmayan.
8. *sıfat*, *argo* Tutkun, hayran.
9. *isim*, *halk ağzında* Tarla, bağ ve bahçe çevresine açılan hendek.

Şekil 3.272. *Dünyanın En Güzel*, s. 65.

✓ Özen Yula, *Kayıpkent Üçlemesi*

Kayıpkent Üçlemesi, Yula'nın iki sanat türünü, sinemayı ve edebiyatı aynı potada erittiği öykülerinden oluşur. Bu kitapta sinematografik unsurlar etkili şekilde kullanılır. Örneğin üçlemenin birinci kısmı olan “Sır”, Hollywood dünyasından seçilmiş karelerle süslüdür; bu yerleştirmelerde hem kolaj hem montaj tekniği

uygulanır ve öykü böylece bir fotoroman atmosferi kazanır. İlgili fotoğraflar, küçük bir kızın acılı öyküsü anlatılırken bir tür yabancılaştırma işlevi görür; her fotoğrafın altında kızın akrabalarının isimlerini görürüz; bu akrabaların “mesut günlerindeki” fotoğrafları olduğu aktarılan kareler ise aslında Hollywood filmlerine aittir.

✓ Sevim Burak’ın öyküleri

Sevim Burak’ın öykülerinde “tipofoto” denilen ve tipografi unsurları ile fotoğraf unsurlarının bir arada sunulmasına dayanan tekniği sıklıkla görürüz. Onun öykülerinde yazı ile görsel öğelerin birleştirilerek oluşturduğu tablolar bu kavram odağında değerlendirilebilir.

Burak’ın, Türk öyküsünün en deneysel metinlerinden biri olan “Afrika Dansı” öyküsünde, tahlil sonuçlarına varana değin birçok metin dışı unsurun öyküye yerleştirildiğini görürüz.

Aort odağında 1/6 sistolik
ejeksiyon 2/6 erken diastolik
üfürüm var. Staz (÷) HJR (÷)
Karaciğer kosta kenarını 8-10
cm geçiyor. Tibial ödem (+),
TA: 125/80 mmHg.NDS:78 /
düzensiz

Şekil 3.273. **Afrika Dansı**, s. 10.

Afrika Dansı’nın öykülerinden “Foto Febüs”te, Foto Febüs stüdyosunun yer değişikliği ana metni bölecek şekilde, bir çerçeve içinde sayfaya yerleştirilerek bildirilir:

Size öyle dikkatle baktığımızda FOTO SÜREYYA gösterir; bütün bunları da, iğneli fiçileri da. Kâzım ilk önce kızdı bunlara çok gürültü ettiler diye. Sonra Kemal'e "geri gel" "şurdan dön" "gazla" "sağa" "sola", o fotoğraflarda daha çocukların suratlarında büyüyünceye kadar, kazık kadar oluncaya kadar başlarına gelecek olayları, o iğneli fiçinin verdiği ıstırabı, iğneleri görür gibi olursunuz, "şimdi şu sokaktan yukarı" diye emirler verdi.

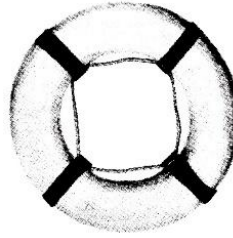
FOTO SÜREYYA ve FOTO SÜREYYA gibileri

FOTO FEBÜS STÜDYOSU
Tokatlıyan karşısında 272 No.da
ESKİ YERİNDEN ÇIKMIŞTIR

daha çocukken onların geleceklerini yüzünden okur, dışarıya aksettirir. Siz de hayatı bu çocuk suratlarında okursunuz. Son-

Şekil 3.274. **Afrika Dansı**, s. 48.

Montaj tekniğinin en belirgin görüldüğü örnek ise aynı kitapta yer alan "On Altıncı Vay" başlıklı öyküdür. Metne önce bir can simidi görseli, daha sonra tam 3 defa "Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır" adlı bilgilendirme afişi yerleştirilmiştir:



ÖNÜNE KATMIŞ
BİZE DOĞRU GELİYOR
KISIM KISIM DALGALARINI GÖNDEREREK VAPORA
SALDIRIYOR
ALAY EDİYOR

Şekil 3.275. **Afrika Dansı**, s. 59.

Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır



1. İnci vaziyet

Resimde görüldüğü gibi can yeleğini başınızın üzerine koyunuz ve kollarınızı kolunuzun altına geçiriniz. Başın ortadaki delikten kolayca geçiniz. İpin can yeleği evvelâ arkaya yatırarak deliğin arkasını ensaya yerleşmiş vaziyete getiriniz ve sonra ön tarafı aşağı çekmek suretiyle bağ deliklen geçiriniz.



2. İnci vaziyet

Önünüze ilahet eden uçkurları yanın düğüm yapınız.



3. İnci vaziyet

Can yeleği vücudta sıkıca temas edinceye kadar uçkurları iyice çekerek boşluğu olunuz ve itmek yapınız.

DİKKAT!

Bu can yeleklerinin tersi yüzü olmadıyından kolayca 1. inci vaziyete geltilerek baştan geçirilebilir uçkurları yalnız önünüze gelen uçları bağlamak kâifidir.

Gemici Büyükbabam Dolmabahçe Sarayı'nın önünden BREMEN'LE geçerken Kuzguncuk tepesindeki eve baktı/iki oğlu bir kızı vardı/gideyim göreyim onu dedi/üç kısa sesle/

Şekil 3.276. Afrika Dansı, s. 64.

✓ Senem Gezeroğlu, “Haber,” *Zaman Dursun İstedim*

Senem Gezeroğlu'nun “Haber” başlıklı öyküsü, birden fazla anlatıcı tarafından aktarılır; ilginç olan şudur ki bu anlatıcılar alışlagelmiş anlatıcılardan değildir. Bir kadının uzuvlarıdır anlatıcılar: el, dudak, burun, kulak, göz, ayak, kalp. Her biri, harfleri arasında tire kullanılarak yazılmıştır: “k-u-l-a-k” gibi. Öykünün sonunda ise “sûre-i müminun” ile bir haber metni yer alır. Önce her ikisi birlikte ve sonra da anlatıcıların aktardıklarıyla birlikte, kadının hikâyesini bütünler.

✓ Seyit Göktepe, “Bir Odada Yapayalnız”, *Defter ve Çikolata*

“Bir Odada Yapayalnız”, bir sol anahtar görseliyle açılır; öyküde yedi notaya da –paragraf geçişlerinde, yine görseliyle– yer verilir. Öykünün finalinde ise montaj tekniğinin kapsamında değerlendirilebilecek bir nota defteri görüntüsü mevcuttur; elle çizilmiş gibi görünen notaların altında, hecelenmiş hâlde (bu defa dijital ortamda/klavve imkânlarıyla yazılmış) şarkı sözlerini görürüz:

— Hadi eyvallah, ben kaçtım.
— Eyv...



Bir o da ya pa yal nız



Ka na yan bir rü ya gi bi



Ö lüm le re a kan bir a ğu lu ne hir dir bu öy kü

Toz.

Temize çekilenlerden artakalan işte.

Budur.

Şekil 3.277. Defter ve Çikolata, s. 36.

✓ **Turhan Yıldırım, “Modern Soslu Postmodern Makarna”, *Modern Soslu Postmodern Makarna***

Turhan Yıldırım’ın “Modern Soslu Postmodern Makarna” başlıklı, bulunduğu kitaba adını veren öyküsünde yine kurmaca bir montajla karşılaşırız; bu tarif, kendine has terimleriyle, en az öykünün adı kadar ilginçtir:

Makarna için:

1 paket kendini makarna zanneden ama makarnagillerle bugüne kadar hiçbir ilişkisi olmamış Üstkurmaca marka makarnamakarna

1 litre kanalizasyondan arıtma denize yatırılmış tatlı pastış suyu

1 tatlı kaşığı keçilere yalattılıp dağdan getirilmiş ironikorganik Çin tuzu

1 yemek kaşığı içine zift karıştırılıp asfaltla takviye edilmiş yeni hasat taze parodi yağı

Sosu için:

2 yemek kaşığı bilinçten akıtma zihin pekmezi

1 çay kaşığı kurutulmuş içli dışlı monolog tozu

100 gram içi geçkin dışı isli diyalog peyniri

1 baş çoksesli çokgen anlatılmaz soğanı

1 bardak tuzlu ekşitathacı lipogram suyu

Şekil 3.278. Modern Soslu Postmodern Makarna, s. 14.

Yekta Kopan, *Karbon Kopya*

Yekta Kopan'ın *Karbon Kopya*'sı, adının da işaret ettiği üzere, çeşitli göndermelerle, kolajlarla, parodilerle kaleme alınmış metinleri bir araya getirir. Kopan'ın farklı yazarlardan yaptığı alıntılar, sayfalara eklenen dipnotlarla verilir ve bu dipnotlarda hem montaj hem kolaj tekniğinin kullanımı göze çarpar.

3.2.9. OuLiPo Tekniklerinin Kullanımı

✓ Ersin Tezcan, *E'siz Potkal*

Lipogram tekniği dendiğinde ilk akla gelen örnek Georges Perec'in hiç "e" sesi kullanmadan yazdığı *Kayboluş* romanıdır şüphesiz. Bu roman yalnız bir ses hiç kullanılmadığı için değil, bu sesin kullanılmama sebebinden dolayı da çok konuşulmuştur. Aktarılanlara göre, Perec'in romanında bir harfin eksik olduğu, kitap yayımlandıktan çok sonra fark edilmiştir ve bu kayıp ses, yazarın Nazi kampında yitirdiği annesini sembolize etmektedir. Bu bilginin ışığında yorum yaparsak, Perec'in, neredeyse tamamıyla biçimi önemseyen OuLiPo grubunun niyetini bir adım aşarak, metnindeki bu biçimi, içeriğin sunulacağı zarf olarak keşfedip kullandığını söyleyebiliriz.

Türk öyküsünde de lipogramın kullanıldığı öyküler mevcuttur; bunlar arasında "ilk" olarak kabul edilen eser Ersin Tezcan'a aittir. Tezcan'ın herhangi bir edebî türün sınırlarına hapsedilemeyecek kitabı *E'siz Potkal*'ın arka kapak metnini değerlendirerek başlayalım: Bu metindeki tüm "e" sesleri özellikle kırmızı renkli yazılmıştır ve Tezcan'ın metnini roman ya da öykü olarak yorumlayanlar olsa da, bu metnin herhangi bir edebî türe ait olmadığının altı çizilmiştir. Yazarın kendisi, *E'siz Potkal*'ın türü için şöyle der: "bulunç akışı yöntemiyle yazılmış iç çekmecelerim".³⁹⁷

E Yayınları, "Aykırı Kitaplar Dizisi"nden bastıkları bu kitabın, Türk edebiyatı için yeniliği müjdelediğini de vurgular; bu kitapta kitabın adının geçmediğini ("e" sesi bulunduğu için geçemediğini) söyleyerek hemen okurun dikkatini çeker ve bu deneyin

³⁹⁷ Ersin Tezcan, *E'siz Potkal*, 1. Basım, İstanbul, E Yayınları, Aralık 1997.

Türk edebiyatı için bir ilk olduğunu söyler: “Dünya edebiyatında yalnızca Fransız yazar Georges Perec, Ernest Vincent Wright, İtalyan oyun yazarı Lope de Vega denemişti bunu. Türk edebiyatında ilk kez Ersin Tezcan başardı.” Arka kapak metninde “deneysel” sözcüğü de yer alır; tezimiz odağında en çok dikkatimizi çeken unsur budur. Yayınevi, Tezcan’ın eserini “deneysel metin” olarak sunmuştur; burada yalnızca “deneysel” sözcüğü değil, aynı zamanda bu esere “metin” denmesi ve böylece türlerarası alana geçiş yapılması da dikkate değerdir.

E’siz Potkal, birbirine mektup yazan bir kadın ve bir erkeğin hikâyesi; fakat hikâyedeki erkek aynı zamanda bir türlü bitiremediği bir roman kaleme almaktadır. Bu romanda birbiriyle şişe içindeki mesajlarla iletişim kuran bir çift görürüz. Sayfalar ilerledikçe, iki çiftin hikâyesi yavaş yavaş birbirine karışır. Ayrıca, kitapta bulmacalar ve bu bulmacaların çözümleri yer alır; Türk öyküsünde 2000’li yıllardan sonra izlediğimiz bu montaj türü, Tezcan’ın 1997 yılında gerçekleştirdiği deneylerdendir.

✓ **Gökdemir İhsan, *Kurmaca Alıştırmaları***

Gökdemir İhsan’ın *Kurmaca Alıştırmaları*, Raymond Queneau’nun *Biçem Alıştırmaları*’nı çağrıştırır, ki tezimizde daha evvel alıntılarladığımız üzere, henüz kitabın arka kapağı okunduğunda, burada oynanan oyunda Oueneau’nun da, eserinin de adının geçtiği en başta görülür. İhsan’ın, bir merkez hikâyeyi 33 farklı üslupla yazdığı kitabı 2010’da yayımlanmıştır. Kitabın önsözü, Raymond Queneau’nun 1947’de yayımlanan ve aynı hadiseyi 99 farklı üslupla aktardığı *Biçem Alıştırmaları*’nı 2003 yılında Türkçeye kazandıran Armağan Ekici’nin imzasını taşır. *Kurmaca Alıştırmaları*, Raymond Queneau bağlantısı sebebiyle OuLiPo tekniklerinin kullanımı odağında değerlendirilebilir fakat aynı zamanda Türk öyküsünde gerçekleştirilmiş çeşitleme çalışmalarının da en kuvvetli örneklerindendir; tezimizin “Çeşitlemeler, Olasılıkların Öyküleri ve Okuru Yönlendiren Okumalar” başlığında kitabı detaylı incelediğimiz için, burada bu kadarıyla yetineceğiz.

✓ **İsmail Pelit, *Yoksul Metin***³⁹⁸

Türk edebiyatında lipogram tekniğinin kullanıldığı ve kendini görünür kılmayı başarmış kitaplardan bir diğeri İsmail Pelit'in *Yoksul Metin*'idir. G Yayın Grubu'na 2010 yılında yayımlanan kitap, bir arka kapak metni kullanılmadan basılmıştır. Pelit'in diğer eserlerinde olduğu gibi, sözcüklerin yazımında bu kitapta da küçük harfler tercih edilmiştir. Herhangi bir edebî tür çatısı altına girmesi mümkün görünmeyen bu metnin en önemli niteliği ise içinde hiç "a" sesi kullanılmadan kaleme alınmış olmasıdır.

Yoksul Metin'in, kitabın adıyla bağlantı kurularak yazılmış tanıtım bülteni de dikkate değerdir:

"Yoksulluk, çoğu zaman bir zorunluluktur. Oysa kimi zaman, yoksulluğu, yoksullaşmayı tercih edebilir insan, dünyanın kirinden arınmak için, kendi özüne ulaşmak için, gerekli olmayan her şeyden kurtulmak için. Böylece yoksulluk, istenir bir durum haline gelir; kaçınılması gereken şey zenginliktir. Bu yoksulluğun son noktası nedir öyleyse? İnsanın vazgeçebileceği şeylerin sınırı nedir? Ve bir metin, nelerinden soyunup yine de metin kalabilir? Bir harfi, "diyelim "a" harfini, hiç kullanmazsa bir metin, ne olur?

İsmail Pelit, *Yoksul Metin*'de yazı'nın eksiltilme sınırlarını yokluyor."³⁹⁹

✓ **Levent Şentürk, *Yerdeğiştirmeler Seçkisi***

Türkiye'de deneysel literatürün oluşumuna hem yayımladıkları kitaplarla hem *Kitap-lık* dergisinde çıkan yazılarla ve elbette Murat Yalçın'ın hazırladığı *Türkiye'de Deneysel Edebiyat Antolojisi*'yle katkı sunan Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *Yerdeğiştirmeler Seçkisi* de türlerarası alanda var olur. Kitap, arka kapak metninde küçük harflerle yazılı şu cümlelerle sunulmuştur:

"*yerdeğiştirmeler seçkisi* – oulipo deneylerinden yola çıkan, bu deneyleri çeşitleyen ve sonuçlarının türkçede de geçerli olup olmadığını araştıran bir tutku egzersizi."⁴⁰⁰

³⁹⁸ İsmail Pelit, *Yoksul Metin*, 1. Baskı, İstanbul, G Yayın Grubu – Geniş Kitaplık, Ekim 2010.

³⁹⁹ Çevrimiçi Kaynak: <https://www.kitapyurdu.com/kitap/yoksul-metin/244103.html?srltid=AfmBOoro7orMHOwNXxxyKor7Vmt-pE9z84NYIVT79sGJEFyI90VBYPfI> Son erişim tarihi: 01.05.2025.

⁴⁰⁰ Levent Şentürk, *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2004.

Türk edebiyatının en deneysel yazı toplamlarından biri olan *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, bir öykü kitabı olarak, özellikle mikro kurmaca türü altında okunmaya ve değerlendirilmeye açıktır. Yedi bölümden oluşan kitabın bölüm başlıkları, Şentürk’ün deneyleri hakkında derli toplu ipuçları verir: “Çeşitlemeler, Manifestolar, Ou-x-po’lara Giriş, Şiirler, Envanterler, İki Öykü, Ekler.” *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, hem matematik ve edebiyat alanlarını birbirine yaklaştıran hem de tipografik deneylerin çeşitli kullanımlarını içeren özgün çalışmalardandır.

Kitaptan “Bkz.” başlıklı denemeyi örnekleyelim. Yazar bu metne ardışık şekilde belirli rakamlar yerleştirmiş ve her bir sayının sözcük karşılığını vermiştir. Bu karşılıklar bulmaca şeklindedir; sayılara karşılık gelen sözcükleri bulan okur, onları ilgili yerlere koyarak sonunda bir metin elde edecektir. Metnin ilk sayfasından bir kesit:

Bkz.

1	2	3	4	5	
6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	
17	18	19	20		

- 1 İnsan ırkının dişi yetişkin bireyi, evli ya da boşanmış.
- 2 Yetişkinliğin geç aşaması.
- 3 En az iki ögeden bahsetmek için kullanılan bağlaç.
- 4 Yaşam sürecinin sona erişi, vefat.
- 5 Bahsetmek, hakkında konuşmak, değinmek.
- 6 Hoşlanma ediminin tersi, hoşa gitmemek, nefret etmek, tiksirmek, iğrenmek, olumsuz bakmak, reddetmek.
- 7 Bu sebeple anlamında. Bir şeyin sebebini açıklamak için kullanılır.

Şekil 3.279. *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*, s, 25.

✓ Merve Yakut, “Malum Harfi Hiç Kullanmadan”, *Caravaggio Kırmızı*

Merve Yakut’un öykü kitabı *Caravaggio Kırmızı*’nın dördüncü öyküsü “Malum Harfi Hiç Kullanmadan”, adıyla da işaret ettiği üzere, lipogram tekniğinin

kullanıldığı öykülerdendir. Yakut, öyküsünü “e” sesini içermeyecek şekilde kurmuştur. Öykünün girişinde yer alan ithafta bu tercihin mimarı olan Perec’e selam verilir: “Malum harfi hiç kullanmadan roman yazana...”⁴⁰¹

Yakut, “bazen” sözcüğünü kullanamadığı yerde “bazan”ı tercih etmiş; bu tercihini Orhan Pamuk’tan “ödünç alarak” yaptığını da metin içinde belirterek öyküsüne eklemiştir: “Orhan Pamuk’un ‘bazan’ını çalacağım şimdi: Bazan gürültülü, bazan dingin ama daima güçlü adımlarımla Işıklar Diyarı’na karanlığımı saçacağım.”⁴⁰²

✓ **Turhan Yıldırım, “Alayına Öykü”, *Modern Soslu Postmodern Makarna***

Turhan Yıldırım’ın öyküsü “Alayına Öykü”nün “Sekiz Harfin Sessiz Düşü” başlıklı kısmı lipogram tekniği kullanılarak yazılmıştır; fakat bu defa lipogramın Türk öyküsündeki en iddialı görünümüyle karşılaşılır. Yıldırım, tek bir sesi eksiltmek yerine, 8 sesi birden düşürerek farklı bir deneye girişmiştir. Sekiz ayrı paragrafta birer sesin eksilmesi yöntemiyle kaleme alınan bu bölümün dokuzuncu paragrafında şöyle der anlatıcı:

“Sekiz sesli harfi her bir kısımda eksilterek yazdığı seksen sekiz bölümlük romanını, uzun uğraşlar sonunda bitirdi. İçinde kelekler uçuşuyor, dünya belki de hayatında ilk defa gözüne güzel görünüyordu.”⁴⁰³

Böylece *Sekiz Harfin Sessiz Düşü*, bir öykünün bir bölümü olmaktan çıkıp, yine posmodern bir oyunla, öykü kişinin yazdığı romana dönüşür.

⁴⁰¹ Merve Yakut, “Malum Harfi Hiç Kullanmadan”, *Caravaggio Kırmızısı*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Nisan 2023, ss. 35-40; s. 35.

⁴⁰² A.e., s. 40.

⁴⁰³ Turhan Yıldırım, “Alayına Öykü”, *Modern Soslu Postmodern Makarna*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Mayıs 2023, ss. 73-78; s. 78.

3.2.10. Türlerarası Alan

✓ Abdullah Harmancı, *Muhteris*

Abdullah Harmancı'nın *Muhteris*'inde yer alan azımsanamayacak sayıdaki öyküsü türlerarası nitelik taşır. Örneğin “umur bey akşamları”, “gerekçe”, “daral”, “taşra lisesi”, “ardıç acı” başlıklı öyküler dizeler hâlinde kaleme alınmıştır ve düzyazıdan ziyade şiir görünümü sergilerler. Yazarın “edebiyat tarihçisine notlar” başlıklı öyküsü ise günlüğü andıran ifadeler içerir; sözdiziminde sapmalar da izlenen bu öykü, kesik-kısa cümlelerle yazılmıştır. Bu öyküden bir kesitle iddiamızı güçlendirelim:

“on dokuz gün kala

dergi postaya verilmiş. heyecan. iyi hisler. kimbilir. gazetelerde tanıtım. ferhat müjdeler yağdırıyor. şiir gecesi yapılacaktı. bizler de çağrılıydık. türkiye çapında. ışılim ışılim.”⁴⁰⁴

✓ Ahmet Büke, “Nenem Buldu Beni!”, *Sıcak Nal* 8

Ahmet Büke'nin, *Sıcak Nal* dergisinin 8. sayısında yayımlanan öyküsü “Nenem Buldu Beni!”, anlatım diliyle düzyazı şiire yaklaşır:

“Nenem buldu beni. Yaprakları temizledi. Otları yoldu. Toprağı sıyırdı. Taşları ayıkladı. Güneşi hissettim yıllar sonra. Tek tek topladı beni. Dizdi yere. Eksik parçalarımı buldu. Nenem öptü, kokladı beni.”

Sonra torbaya koydular.

Babamın mezarına döktüler hepsini.

Anam ve nenem bir ağıt yaktı başımızda.

‘Oğul oğul. Babasının dizinin dibinde oğul. Güneş doğa, çiçek aç. Toprağımız sana doya oğul.’

Üç ay battı.

Birini bildiler.

⁴⁰⁴ Abdullah Harmancı, *Muhteris*, 3. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2022, s. 92.

Ötekiler orada toprakta. Kim eleyip dökecek toprağı?”⁴⁰⁵

✓ **Ahmet Kekeç, *Son İyi Şeyler***

Ahmet Kekeç’in Şubat 2021’de yayımlanan ve “öykü” etiketiyle okurla buluşan kitabı *Son İyi Şeyler*, bütünsel olarak şiire yakın görünümündedir. Kitapta yer alan metinlerin büyük kısmı dizeler hâlinde kaleme alınmıştır. Örneğin kitabın açılışında yer alan “Atlas” başlıklı metnin ilk sayfası tamamıyla büyük harflerle ve noktalama imi kullanılmadan kaleme alınmış düzyazı bir parça içerir, öykünün devamında ise numaralandırılmış başlıklar altında dizili mısralarla karşılaşırız:

“III

önce seslerini duydum, sonra bana uzak bir yerden gülümsediklerini
hüsam’ın üçtekerleklisine, hidayet’in salaş bir kahvenin önüne çektiği atlara,
kerem’le üç gün üç gece ağladığımız sinço itinin ölüsüne baktım
bir kerem’e
bir sinço itine
bir nineme
n’oluyor yav, dedi babam
hüsam da katıldı
hiiiç, dedim”⁴⁰⁶

✓ **Arda Kıpçak, “Aldırmak ya da Aldırmamak”, *Değişik***

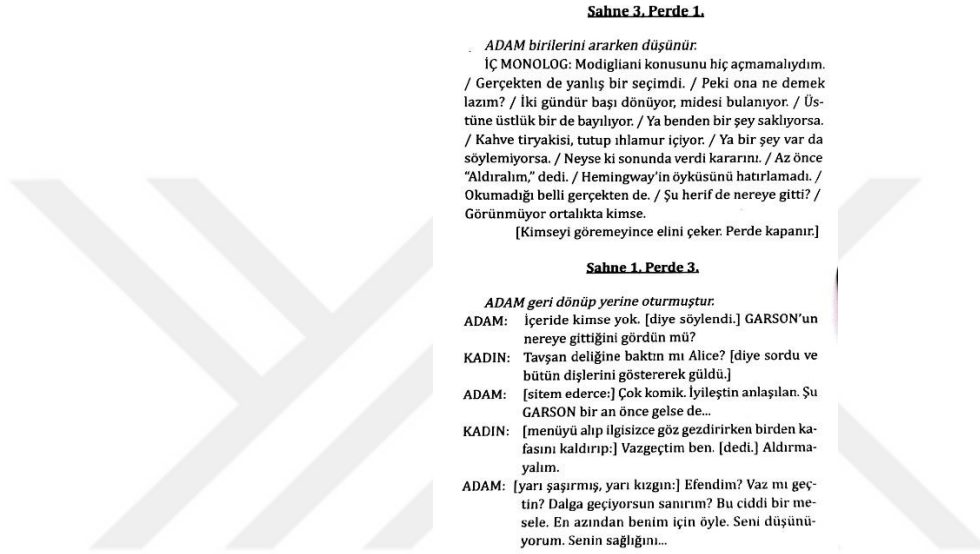
Arda Kıpçak’ın ilk öykü kitabının üçüncü öyküsü “Aldırmak ya da Aldırmamak”, tiyatro metni şeklinde kaleme alınmış öykülerdendir. Öyküde tiyatro metninin her detayı düşünülmüş ve kullanılmıştır. Sahnelerin diyalog akışlarına geçilmeden evvel, bir “Prolog” ve “Sahne/Dekor” metni yazılmış ve okur böylece kişiler, atmosfer ve durum hakkında bilgilendirilmiştir. “Sahne/Dekor” başlıklı

⁴⁰⁵ Ahmet Büke, “Nenem Buldu Beni!”, *Sıcak Nal*, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyatı!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 61.

⁴⁰⁶ Ahmet Kekeç, *Son İyi Şeyler*, 2. Baskı, İstanbul, Muhit Kitap, Ocak 2024, s. 10.

metinde, anlatıcının okurla konuştuğu görülür: “Sizi başka bir şehirde, hatta âlemde hissettirecek bir yerdeyiz.”⁴⁰⁷

Öykünün tiyatro metinlerine bire bir benzetilmiş kurgusunu örneklemek adına bir kesit alıntılalım:



Şekil 3.280. **Değişik**, s. 26.

✓ **Arda Kıpçak, “Evcilik Oyunu” ve “LâMORT II (İntikam Peşinde 2)”, *Değişik Bir Şey Yok***

Kıpçak’ın “Evcilik Oyunu” ve “LâMORT II (İntikam Peşinde 2)” başlıklı öyküleri de türlararası alanda var olur. “Evcilik Oyunu”nda, “Aldırmak ya da Aldırmamak”ta olduğu gibi prolog, sahne/dekor vb. başlıklar ve açıklamalar yer almasa da, bu öykü de öyküden ziyade tiyatro metnini andırır. Tamamıyla diyaloglara yaslanan öyküde, kişilerin cümleleriyle birlikte ruh hâlleri ve hareketleri de tasvir edilir:

“KIZ : [kaşlarını çatıp:] Karıcığım diyeceksin. [Biraz düşündükten sonra:]
Bazen de hayatım.

⁴⁰⁷ Arda Kıpçak, **Değişik**, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Mart 2017, s. 20.

OĞLAN : [kafasını kaşırken:] Niye? [diye sorma gafletine düştü.]”⁴⁰⁸

“LâMORT II” ise, başından sonuna bir film senaryosu şeklinde tasarlanmıştır. Tıpkı bir filmin açılışını andıran öykü girişinde logolar döner, epik bir müzik girer ve “İÇ. MAHZEN – GÜN” başlığı altında çekim başlar. Bir “film okuması” şeklinde akan öykünün sonunda, çekilen film “LâMORT” hakkında yapılmış izleyici değerlendirmeleri ve filmin aldığı “yıldız sayıları” bulunur.

✓ **Asuman Ercan, *Dolunay Yansımaları***

Asuman Ercan’ın kitabı *Dolunay Yansımaları*, 29 metinden oluşur; bu metinler için kitabın arka kapak metninde “öykü/metin” adlandırması kullanılmıştır. Ayın 29 günlük seyrini yansıtan bu öykü/metinler, türlerarası alanda var olurlar. Örneğin 10. metin olan “masal”, tıpkı bir masal gibi başlar: “ay, bir varmış bir yokmuş! bir hilal, bir dördün, bir dolunaymış!”⁴⁰⁹ Ayrıca, kitabın türü olarak “öykü/anlatı” yazılmıştır; yayıncının bu tercihi kitapta yer alan metinlerin yalnızca öykü niteliği göstermediğini açıkça belirtir.

✓ **Ayfer Tunç, “Suzan Defter”, *Taş-Kâğıt-Makas***

Ayfer Tunç’un ünlü uzun öyküsü “Suzan Defter”, önce *Taş-Kâğıt-Makas*’ın dördüncü öyküsü olarak, daha sonra müstakil olarak yayımlanmıştır. Günlük şeklinde kaleme alınan öyküde, iki karakterin –Ekmel Bey ve Derya– günlük-defterlere atılan tarihler altına kaydettiği notları, ana metni oluşturur. 16 Kasım’dan 10 Aralık’a uzanan bu uzun öykünün müstakil baskısında, kitabın sol tarafındaki sayfalarda Ekmel’in, sağ tarafındaki sayfalarda ise Derya’nın yazdıkları yer almaktadır. İki ayrı günlüğün eşzamanlı aktarımı, “Suzan Defter”i, Türk öyküsünün deneysel çalışmaları arasında üst seviyede bir konuma yerleştirmektedir.

⁴⁰⁸ Arda Kıpçak, *Değişik Bir Şey Yok*, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Ekim 2019, s. 37.

⁴⁰⁹ Asuman Ercan, *Dolunay Yansımaları*, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s. 28.

✓ **Ayşe Kilimci, “Yeşil Pancurlu Yuvamız” ve “Allöfçü Muhabbet Hanım”, *Yeni Moda Aşklar***

Ayşe Kilimci’nin *Yeni Moda Aşklar* adlı öykü kitabında yer alan “Yeşil Pancurlu Yuvamız”, mektup türünde kaleme alınmıştır. Öykü metni doğrudan bir mektubun giriş cümleleriyle başlar:

“Sevgilim Selami,
Hatırın, gönlün hoş mudur? O Arap ellerinde nasılsın? Bu ay aylık verdiler mi?
(...)”⁴¹⁰

“Allöfçü Muhabbet Hanım” başlıklı öykü ise, halk hikâyelerini anımsatan bir üslupla yazılmıştır. Öykünün ana metni arasına yerleştirilen, dizeler hâlinde yazılmış parçalar, öykünün türlerarası bir görüntüde olmasını sağlamıştır:

“O kadar geçmezdi ki, kızın evlendirildikten sonra hacca gitmeleri, kapanmaları kurar olmuştu. Yeni yapılan camiye verdiği bağış, onu kenttekilerin gözünde süttten çıkma ak kaşık yapmıştı. Ta ki, rasmeres gelmez olası buluşmaya, bilişmeye kadar.

Oğlan oğlan.

Ay oğlan

devletli oğlan

altında al murat araba, cansız oğlan

kara gözlü, kamçı kara kaşları çatık oğlan. (...)”⁴¹¹

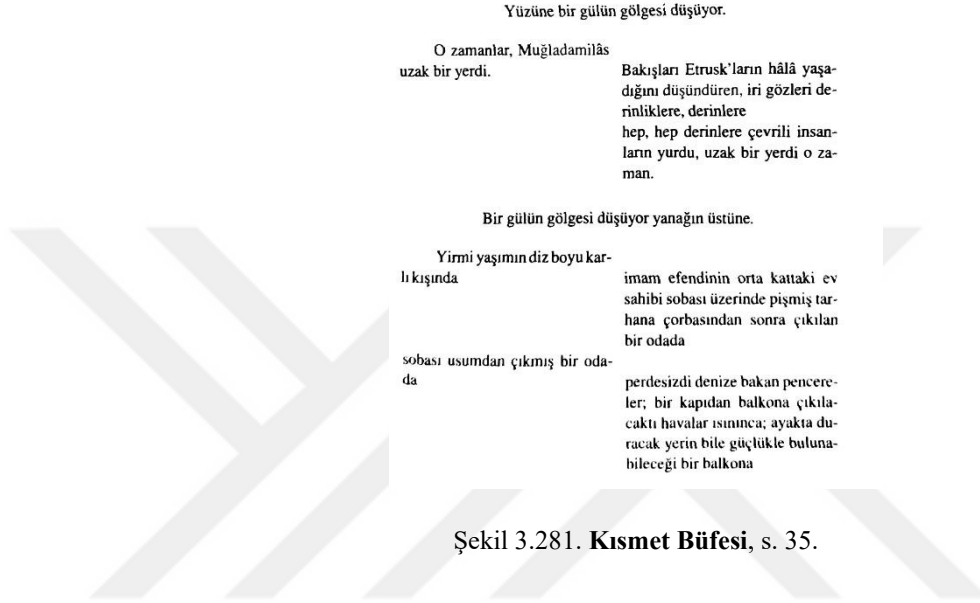
✓ **Bilge Karasu, “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/r/ar Bir Metin”, *Kısmet Büfesi***

Bilge Karasu’nun öykü kitaplarında yer alan birçok “metin”, türlerarası nitelik taşır; özellikle Karasu’nun anlatımının şiirselleştiği çok sayıda örnek parçayla karşılaşırız. Biz burada içindeki tüm metinlerin türlerarası alanda doğduğu ve resim sanatı ile edebiyat arasında muazzam bir köprü kuran *Kısmet Büfesi*’nde yer alan

⁴¹⁰ Ayşe Kilimci, **Yeni Moda Aşklar**, 1. Basım, İstanbul, Akdeniz Yayıncılık, Şubat 2006, s. 21.

⁴¹¹ **A.e.**, s. 86.

“Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i A/n/r/ar Bir Metin” başlıklı metni örnekleyeceğiz. Turan Erol’un resmi üzerine Karasu’nun kaleme aldığı bu metin, yazım biçimiyle daha ilk bakışta şiiri andırmaktadır:



Karasu’nun aynı kitapta yer alan ve bizim de tezimizde tipografik deneyler odağında ele aldığımız ünlü metni “Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin)”’yu da burada ismen analım; edebiyatımızın türlerarası alanda doğan en orijinal metinlerinden biri olduğunu bir kez de buraya not düşelim.

Bilge Karasu’nun *Troya’da Ölüm Vardı* kitabındaki “Beşinci Gün” öyküsünde de şiirsel bir anlatımla karşılaşırız, hem düzyazı parçaların hem dizelerin yer aldığı bu metin düzyazı şiir görünümündedir.

✓ Can Özoğuz, “Tombik Yanak Masalı”, *Sıcak Nal 1*

Can Özoğuz’un *Sıcak Nal*’ın 2010’da yayımlanan ilk sayısında yer alan “masalı”, masal türüne uygun bir üslupla kaleme alınmıştır; “bir varmış bir yokmuş” kalıbıyla açılır. Masalın sonunda ise bir yazar notu bulunur; yazarın kendisine burada “Öykücü” demesi dikkat çekicidir. “Tombik Yanak Masalı”, bu niteliğiyle bir masal-öykü evrenine aittir:

“Bu masal çok çok uzaklarda yaşayan, çiçeklerle, böceklerle, kuşlarla konuşabilen bir çocuğun gerçek öyküsüdür. Tombik Yanak’a gelince, o tüm zamanların en büyük trompet üstadıdır. Ben mi kimim? Masalda minik kuşu oynayan Öykücü tabii ki...”⁴¹²

Bu notun altında bir de el yazısıyla atılmış Öykücü imzası bulunmaktadır.

✓ Cem Akaş, *Tekerleksiz Bisikletler*

Cem Akaş’ın *Tekerleksiz Bisikletler* adlı öykü kitabının arka kapak metninde “#deneysel” etiketi yer alır. Şöyle der yayıncı:

“Bir öyküden neler çıkarıldığında hala öykü olmayı sürdürür? Yüklemsiz öykü olur mu? Sıfatsız zarfsız öykü olur mu? Bir romanın belirli sayfalarından seçilecek cümlelerle romanın özünü yansıtan bir öykü yazılabilir mi? Bir öykü ne kadar yoğunlaştırılabilir? Tekerleği olmayan bir bisiklet ‘gider’ mi? Cem Akaş, *Tekerleksiz Bisikletler*’de bir araya getirdiği eksiltmeli öykülerinde deneysel arayışlarını sürdürüyor.”⁴¹³

Akaş’ın kitabında yer alan *metinler*, geleneksel anlatı yapısını kıran görünümleriyle, anlatı unsurlarını eksiltten biçemleriyle yahut “çok kısa” hacimleriyle deneysellik odağında birden fazla kategoride değerlendirilebilir; fakat biz, tüm bu niteliklerin kavuşumu olan ortak noktayı, yani türlerarası alanı tercih ettik; çünkü yayıncının da belirttiği üzere, bu kitapta “roman eksiltmeleri” de bulunmaktadır.

Akaş, öykü ve roman formundaki metinlerin belirli öğelerini eksilterek yazmakla kalmamış, kitabın “Kısa, Çok Kısa” başlıklı bölümünde fotoğraf ve edebiyat sanatlarını birleştirerek “göz yazıları” da kaleme almıştır. Bu bölümde yer alan her bir metin, bir fotoğraf altına yazılmıştır.

“Roman Eksiltmeleri” başlıklı bölümün girişinde ise bir dipnot bulunur, şöyle der yazar: “Metinler, romanların 10., 20., 30. vs. sayfalarından seçilmiş cümlelerin

⁴¹² Can Özoğuz, “Tombik Yanak Masalı”, *Sıcak Nal*, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 88.

⁴¹³ Cem Akaş, *Tekerleksiz Bisikletler*, İstanbul, Can Yayınları (Can’da 2. Basım), Şubat 2025.

özgün çevirisiyle oluşturulmuştur.”⁴¹⁴ Bu bölümde Samuel Beckett ve Vladimir Nabokov’un metinleri dönüştürülmüştür.

Birçok açıdan türlerarası nitelikteki metinlerden oluşan bu kitabın “öykü” etiketiyle okurla buluşması dikkate değer bir tercihtir.

✓ Cemal Şakar’ın türlerarası alanda doğan öyküleri

Cemal Şakar’ın bir takvim yaprağından ibaret öyküsü “AVM”, günlük şeklinde kaleme alınmış öyküsü “Babamın Kokusu”, sinematografik bir dille yazılmış, hem şiir hem öykü görünümü sergileyen metni “Bir Savaştan Slaytlar”, bir günlüğe alınmış notları anımsatan öyküsü “Modern Hayatın Hikâyecisi”, öykü kişilerinin sıralı cümleleriyle oluşturulmuş ve bu yönüyle tiyatro metnini hatırlatan öyküsü “Öykünmek” ve Hasan Aycın’ın karikatürü üzerine yazılmış bir mektup metninden ibaret öyküsü “Yarım” türlerarası alanda değerlendirilebilecek öykülerdendir. Şakar’ın “Mevlit”, “İhtilaç”, “Çılgılık” gibi öykülerinde de şiirsel üslup dikkat çeker. Ayrıca 7 ayrı kişinin bizzat Cemal Şakar’a yazdığı mektup-notlardan oluşan öykü “Utanç” da bu alanda değerlendirilebilecek en uygun örneklerdendir.

✓ Doğan Yarıcı, “Kilit” ve “Ela, Ohi, Kala”, *Evlâ*

Doğan Yarıcı’nın *Evlâ*’sında yer alan “Kilit” başlıklı öyküsü, sözdizimsel akışı ve şiirsel üslubuyla düzyazı şiir yahut şiir-öykü biçimindedir:

“Niye aynalarınız sabit sizin?

Pencereleriniz buğulu?

Ellerinizin tersi hep ıslak?

(...)

Azarlar, sonra. Aynayı elinle silme! Bezle! İz kalmayacak aynada! Niye fön makinesi yoktu çıraklığında?

Ufaklık, bilgiç, makineyi rafa kaldırıyor. Ukala!”⁴¹⁵

⁴¹⁴ A.e., s. 103.

⁴¹⁵ Doğan Yarıcı, *Evlâ*, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, Ekim 1993, s. 14.

“Ela, Ohi, Kala” ise tam anlamıyla şiir görünümünde yazılmış bir açılışa sahiptir:

“Bıçak çiğinde hindiba
İlk intiba galeta
Salyangoz haşlan e mi
Dua şarap tütsü yenir

Kaz kovalar bahçe çanı
Tenekeli ağaç hurma
İpi çeker karga seli
Bunamış zaman yanı”⁴¹⁶

✓ **Faruk Ulay, “Böyle öyküler-5”, *Sıcak Nal* 8**

Faruk Ulay’ın, *Sıcak Nal* dergisinin 8. sayısında yayımlanan öyküsü “Böyle öyküler-5”, dizelerle kaleme alınmıştır; düzyazı şiirden de ziyade, doğrudan şiir görünümündedir ve bu niteliğiyle türlerarası metinlere verilebilecek en uygun örneklerdendir. Öykünün bir kısmını alıntılalım:

“kaç ton
ekmek içi
toplandı
şeytan sofralarının
eteklerinden
bakışlar
cesedin temizliğinden
sıyrıldığında

daha boşanamamış

⁴¹⁶ A.e., s. 27.

içlerin
son çığlıkları da durulduğunda
yeniden
tuttu
rengini yeşil”⁴¹⁷

✓ **Fatih Balkış, *Mrksn***

Fatih Balkış’ın *Mrksn* adlı kitabı ya da *Markson Günlükleri*, hem uzun bir öykü olarak okunmaya açıktır hem de hiçbir edebî türe indirgenemeyecek özellikte bir yapıya sahiptir. Bu durum, kitabın arka kapak metninde bizzat yayıncı tarafından da belirtilmiştir: “Fatih Balkış Markson Günlükleri ile alışık olduğumuz edebi türlere bir meydan okumayla, deta deneyin deneyini -yapıyor demeyeceğim, çünkü bu işi hem yazarken hem okurken hem kurgularken mütemadiyen yapan çetrefilli zihninden samimi bir yüzleşmeyle çıkarıp- ortaya atıyor.”⁴¹⁸

Gerçekten de böyledir; *Markson Günlükleri* Balkış’ın yazarlık ve okurluk üzerine izlenimlerinden oluşan bir günlük ya da not/kayıt defteri niteliğindedir. Bununla birlikte, okur yorumlarına bakıldığında, kitabın türlerarası niteliğinin yanında, bir öykü olarak da okunabileceği düşünülmüştür.

✓ **Firdevs Ev, “Kuş Tutma Pratikleri” ve “Tuzlu Su”, *Tavana Bak***⁴¹⁹

Firdevs Ev’in İthaki Yayınları’na okurla buluşturulan öykü kitabı *Tavana Bak*’ta yer alan öykülerinden “Tuzlu Su” 1995 yılında tutulmuş bir günlük şeklindeki yazımıyla, “Kuş Tutma Pratikleri” ise dizelerle yazılmış ve sayfanın iki yanına yaslanmamış/her iki taraftan girintili bırakılmış metin görünümüyle türlerarası alanda var olan deneysel öykülerdendir. “Kuş Tutma Pratikleri”nden bir kesit alalım:

⁴¹⁷ Faruk Ulay, “Böyle öyküler-5”, *Sıcak Nal*, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 100.

⁴¹⁸ Fatih Balkış, *Mrksn*, 1. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2024.

⁴¹⁹ Firdevs Ev, *Tavana Bak*, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Şubat 2022.

Herkese baktı ve kimseye bakmadı;

hızını böl,

sabrını topla,

kendini çıkar,

zamanı al kök içine,

gücünü çarp

kimseyle

göz göze

gelmeden.

arkasından bıçaklansa da

ön cepheden

-zoraki- gülümsedi.

Şekil 3.282. **Tavana Bak**, s. 79.

✓ **Gökdemir İhsan, *Katakofti* – Sekizli Muamma Hikâye**

Gökdemir İhsan'ın “melez” kitabı *Katakofti*'yi bir türün sınırları içine hapsetmek mümkün değildir. Farklı anlatıcılar tarafından anlatılan ve birbirini bütünleyen sekiz öyküden oluşan bu kitap, okuruna bir bilmece/bulmaca sunmakta; ona türlü sürprizler hazırlamaktadır. Kayıp bir mahkûmun etrafında büyüyen öyküler sekizden bire doğru geriye giden bir akışta dizilmiştir; bu durum, kitabın sondan başa okunması gerektiği izlenimi yaratır. *Katakofti*, hem deneysel bir öykü kitabı olarak okunabilir hem de okurdan çözmesi beklenen bilmecelerin kitabı olarak yorumlanabilir; her halükârda Türk öyküsünün sıra dışı örneklerindendir.

✓ **Gönül Demircioğlu & Turhan Yıldırım, *Arşe Duo***

Tezimizde kullandığımız en yakın tarihli kitap olma özelliğini taşıyan *Arşe Duo*, Mayıs 2025 tarihinde Metinlerarası Kitap tarafından “Düzyazı Şiir – Küçürek Öykü” alt başlığıyla yayımlanmıştır. Bu kitap, türlerarası alanda doğan en ilginç çalışmalardandır. Gönül Demircioğlu'nun yazdığı düzyazı şiirlerden yola çıkan Turhan Yıldırım, şiir başlıklarının ya da şiirlerde yer alan mısraların yarattığı çağrışımlarla küçürek öyküler kaleme almış ve nihayetinde düzyazı şiirler ile bu küçürek öyküler bir araya gelerek *Arşe Dou*'yu oluşturmuştur. Kitabı meydana getiren

bu iki cepheli metinlerin, geleneksel anlatı yapısını aştığı ve düzyazının uç noktalarında var olduğu, arka kapak metninde de belirtilmiştir.⁴²⁰

✓ **Gül Abus Semerci, “Maydanoz Çorbası Üzerine Tek Kişilik Bir Oyun”, “Aria” ve “Antrakt Öyküleri III (Son)”, *Canım Kocacım***

Gül Abus Semerci’nin baştan sona tek bir kişinin bilinç akışını yansıttığı hissedilen öyküsü “Maydanoz Çorbası Üzerine Tek Kişilik Bir Oyun”, içinde yer alan kişilerin yanı sıra nesnelerin ve duygu durumlarının da sıralandığı, bu yönüyle bir tiyatro metnini andıran ve Abiziddin adlı kişiyle yapılan bir telefon konuşması şeklinde kurgulanmış öyküsü “Aria” ve yedi adet “düş”ün sahne/dekor sekanslarıyla verildiği, kişilerin sıralı konuşmalarının tiyatro/senaryo metni tarzında aktarıldığı öyküsü “Antrakt Öyküleri III (Son) türlerarası alana ait deneysel öykülerdir.

✓ **Gülseli İnal, “LM-7”, *Sıcak Nal* 8**

Şair Gülseli İnal’ın *Sıcak Nal*’ın deneysel edebiyat dosyasıyla yayımlanan 8. sayısında çıkan metni “LM-7” (yazarın düştüğü nota göre, dış uzayda yeni keşfedilen bir gezegenin adı), anlatım diliyle hem şiir hem öykü özelliği gösterir:

“Madeni uğultu başlıyor, sonsuzlukta yer alan rüzgârlardan, çarpışmalardan, çığlıklardan, geçmişte yanan sözlerden oluşmuş kum, kıvılcım, katran tepeleri erimekte. Memem çok acıyor kimse sütümde[n] içsin istemiyorum ama varlıklar aç bekliyorlar. Sessiz çekim alanlarının üzerinde kurulu altın köprüden beni altın kente sürüklüyor. Yay biçimli çember bileğimi acıtıyor. Kumlar sakın yatışmış bir düzlükte. ‘Teslimiyetin gömütüne’ gitmemi istiyorlar.”⁴²¹

✓ **Güray Süngü, *Sayıklar Bir Dilde***

Türk öyküsünde şiirsel anlatım yahut öykünün şiire yaklaşması; veyahut, şiir-öykü dendiğinde ilk elden akla gelecek ve şüphesiz en uygun düşecek örnekler

⁴²⁰ Gönül Demircioğlu & Turhan Yıldırım, *Arşe Duo: Düzyazı Şiir – Küçürek Öykü*, 1. Baskı, İstanbul, Metinlerarası Kitap, Mayıs 2025.

⁴²¹ Gülseli İnal, “LM-7”, *Sıcak Nal*, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, ss. 52-53; s. 53.

arasında Güray Süngü'nn öyküleri yer alır. Süngü'nn öykü kitabı *Sayıklar Bir Dilde*'de yer alan öykülerin başlıkları dahi şiirsel tınıya sahiptir çünkü bu başlıklar, farklı şairlerin şiirlerinden ödünç alınarak öykü evrenine sızdırılmıştır:

Korkuyorum Yaşamaktan ki çok Güzel
Güneşin Mızrakların Ucuna Takılıp Kaldığı Bir Vakitte
Pasaportsuz Geçilir nk Bir Yrekte Diğetine
Ve ocuğun Uyanışı Böyle Başladı
Bir Gamlı Hazanın Seherinde Israra Ne Hacet
Ben, Yani Yakup, Her Türlü ağırılmanın Olağan şekli
Tuhaf şeyler Oluyor Bak İnsan Kendine Yuvarlanınca
Bir Alın Yazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda
Gl Kokuları ocukların Kaburga Kırıklarından Geliyor
Kalp İkiyi İnkâr Edecektir
Kan İçindesin
Güzel Bir Gökyüzü Kafeste Kuşlar, Onlardan Birisin Ben de yleyim
Sanırlar ki şehir Kurtulacak Svdkleri Zaman
İkimiz Birden Sevinebiliriz Göğ'e Bakalım
Kalkıp Nereye Gideyim
Gönlüm Acısından Bunu Bildi
Söyle Derler Gz Geride Kaldı şimdi Kış
Bu Ne Densizlik Dş Yeryüzüne
Bir Gecekondunun Damı Gibi İçine Doğru Ağılıyor
Ay Karanlıkta İncecik ve çok Acayip, Deli Olursun
Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim

Bir Ayçiçeğinin Taşınması Gibi Başka Güneşlere

Tamamı dizeler hâlinde kaleme alınmış bu öykülerden, Sezai Karakoç'tan ilhamla yazılan “Bir Alın Yazısı Gibiydi Kuruyan Yapraklar Onda” başlıklı öykünün ilk kısmını alıntılararak, Süngü'nün şiire çok yaklaşan öyküsüne bir örnek verelim:

“Doğu'nun kaç oğlu vardır baba.

Diye seslendim orada ışıkların ve çalgıların arasında kendimi üçe katlamış, içe büzmüş, dörde bölmüş bulduğumda.

Babam ölmüştü.

Bir erkek babası öldüğü an büyümeye başlıyordu.

Bunu öyle bir anladım ki, ayakkabım ayağıma vurdu, ceketimin omuz başlarındaki dikişler attı.

Bunu da görünce, idrakten aklım kudurdu bir an.

Kudurdu ama sonra duruldu.

Sakinlik geldi üstüme.

Yapacağımı yapmaya o an karar verdim.

Yedi erkek kardeşin en küçüğüydüm.

Şehre kuytusundan girdim.”⁴²²

✓ Haldun Taner, “Şeytan Tüyü”

Haldun Taner'in, *Yalıda Sabah* kitabında bulunan, Almanya'ya işçi olarak giden Türk vatandaşlarının/gurbetçilerin yaşamlarını anlattığı öyküsü “Şeytan Tüyü”, öykü kişisi Ökkeş'in, amcaoğlu Hidayet'e yazdığı mektuptan oluşur. Taner'in tipik ironik anlatımıyla kaleme alınmış bu mektup, o dönemde Almanya'daki Türklerin maruz kaldığı türlü muameleyi ifşa eder. Öyküde mektubun bir araç olarak kullanımı değil, doğrudan mektup formunda sunumu söz konusu olduğu için, “Şeytan Tüyü” türlerarası alanda yer alan öyküler arasına girer.

⁴²² Güray Süngü, **Sayıklar Bir Dilde**, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Temmuz 2020, s. 43.

✓ Hulki Aktunç, “Yazılmamış Bir Günlük” ve “Kardaki Güller”

Hulki Aktunç’un öykülerinin birçoğunda, yazarın kendine özgü şiirsel üslubu dikkat çeker. Bu anlatım dilini, farklı edebî türlerin iç içe geçtiği öykülerinde de görürüz. Örneğin “Yazılmamış Bir Günlük”, günlük-deneme-şiir-öykü türlerinin kesişiminde yer alır ve Aktunç, bu öyküsünü bariz bir şekilde eksilteli/kesilmiş ifadelerle kaleme almıştır. Bahsi geçen öykünün henüz ilk paragraflarında bu yazınsal tavır fark edilir:

“Daha çok akşamları, çekip bir yaprak daha, görülür ki... dört türlüye öfkeyle azabın yağmuru düşer: alışverişte çok yemin edenlere ve kocasından başka herifle yatanlara ve yaptıkları işle vebayı aratan büyüklere ve kendini bilmez yoksullara...

sofrayı hazırlıyor bakalım, ayaklarımın kokusu yayılıyor odaya, leylekler de gidiyor, geçen yılın bıldırcın geçimine doğru dükkânı genişletmek istemiştin ve daha sonra hiçbir şeycik kalmamıştı, kapısını bile açık bırakmıştım ve gene demir bulmuş, işe başlamıştım...

yırt bir tane daha, böylece hep, daha çok akşamları, yırtarsın gider, bir gün olur, okursun, gelecek yıla pek birşeyler değiştirmeden, gene hep aynı şeylere, döner durursun...

demir eksik.”⁴²³

“Kardaki Güller” ise Aktunç’un şair kimliğinin en çok hissedildiği öykülerindendir. Genel olarak dizeler hâlinde kaleme alınan öyküde, paragraf şeklinde yazılmış iki kısımda noktalama işareti kullanılmamıştır, ayrıca bu şiir-öyküde dilsel sapmalar da izlenir. Bahsi geçen tüm nitelikleri yansıtan birkaç alıntıyla devam edelim:

“Grog grooug bruuuuuog hrrrog
grug grog grrrrrrrrrug

Sus sus sus sus sus

Siz iyi güvercinlerimdiniz
benim çizdiğim kenarsularında

⁴²³ Hulki Aktunç, **Toplu Öyküler I**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2013, s. 95.

zarflar taşırdınız
zarflar taşırdınız”⁴²⁴

“hiç kimse almıyor bunları yakıt sarfiyatını nasıl azaltabiliriz size yardımcı olacağız ya da evinizdeki bütün haşereyi bir günde bir daha olmamak üzere nasıl yok edeceğiz bunlara kimse aldırılmaz ki onlar kutumda duruyor

Heyecandan ölüyorum
ve ölmekle kalıyorum
mektuplarım hep kayboluyor
alıyorlar orda bulunmuyor
(...)”⁴²⁵

✓ **Hürriyet Yaşar, “İki Kişilik...”, *Adam Öykü* 12**

Hürriyet Yaşar’ın *Adam Öykü* dergisinin 12. sayısında yayımlanan küçürek öyküsü “İki Kişilik...”, aynı zamanda şiir görünümü sergiler:

“İki kişilik bir hava üfledi zurnacı.
Davulcu, çubuğunu, rokmağın vuruşlarında zın zın öttürdü.
Kalktı bir delikanlı, gitti, elini öptü; çekti, oyunu gösterdi.

Değişti yüzü. Sağa sola bakındı.
Hemen koştular. Bilecek yaştaydılar. Delikanlıyı uzaklaştırdılar.
Bilmez misin, dediler, eşi öldükten sonra, oynamamış derler.”⁴²⁶

✓ **İlhan Durusel, *Otlar Çağırıyor* ve İsmail Ertürk, *Yuvayönelik***

İlhan Durusel’in ilk olarak Aylak Adam Yayınları’ndan ve daha sonra, yeni yazılar eklenip genişletilerek Nisan 2022’de İthaki Yayınları’ndan, İsmail Ertürk’ün Nisan 2014’te Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan deneme kitapları *Otlar Çağırıyor* ve

⁴²⁴ A.e., s. 301.

⁴²⁵ A.e., s. 306.

⁴²⁶ Hürriyet Yaşar, “İki Kişilik...”, *Adam Öykü*, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 79.

Yuvayönelik, deneme-öykü özelliği taşırlar. Her iki kitapta yer alan metinleri deneme-öykü olarak okumak mümkündür. Bu durum, Ertürk'ün kitabının arka kapağına da yansımıştır:

“Edebiyat ve sinema yazılarıyla bilinrn İsmail Ertürk bu kez anlatının sınırlarında dolaşiyor. Ön kapakta ‘ÖYKÜ’ yazsa da, yazarı bu kitabı için ‘özöykeme’ diyor.

Nedir özöykeme ve neden özöykeme?

Tamamıyla özyaşamöyküsel ve neredeyse deneme oluşları buradaki metinleri ‘anlatısal’lıktan uzaklaştırıyor. Yani yazar, klasik öykünün sınırlarını aştığının farkında ve okurunu dürüstçe uyarıyor.

Deneme, gezi yazısı, düşünsel makale ile anlatı arasında kararsız ama birbirleriyle kesinlikle ilişkili dört gezgin-melez metin, türetilmiş bir kavram olan *Yuvayönelik*’te buluşuyor.”⁴²⁷

Bu söylenenler, İlhan Durusel’in *Otlar Çağırıyor*’unda yer alan metinler için de geçerlidir, ki kitabın açılışında şu dizeler bekler okuru:

“ben/de/de/nedim

-ben de denedim

-bende de nedim

-ben dede nedim”⁴²⁸

Kitapta yer alan “Otlar Çağırıyor Yeniden” başlıklı yayıncı notunda ise şu cümleler yer alır: “Otlar Çağırıyor’u bir ‘denemeler toplamı’ olarak tanımlamak, ne kadar yerinde olur bilmiyorum. Söz konusu İlhan Durusel olduğunda, hiçbir metni türsel kalıpların içine hapsetmemek gerekiyor.”⁴²⁹

Durusel’in kitabında *Öykü Gazetesi*’nde yayımlanmış 5 yazının olması, bu metinlerin türlerarası alanda var olduğunun en iyi kanıtlarındandır.

⁴²⁷ İsmail Ertürk, *Yuvayönelik*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2014.

⁴²⁸ İlhan Durusel, *Otlar Çağırıyor*, İstanbul, İthaki Yayınları, Nisan 2022, s. 11.

⁴²⁹ A.e., s. 9.

✓ **Kaya Tanış, “Sahibinden Satılık İnsanlık. İvedi!” ve “Ari Erk Cetveli”, *Ari Erk Cetveli***

Kaya Tanış’ın “Sahibinden Satılık İnsanlık. İvedi!” başlıklı öyküsü, tam anlamıyla bir ilan metnidir ve ilan başlığı, öykü başlığının ta kendisidir. Bu başlığın altında satılığa çıkarılan “insanlığın” belli başlı nitelikleri sıralanır: Lokasyonu, dış cephesi, iç çeperi ve imtiyazı hakkında bilgi verilir. Dizelerle ve kesik ifadelerle kaleme alınmış bu metin, bir öyküden ziyade, kurmaca bir ilanı andırır.

Daha evvel incelediğimiz “Ari Erk Cetveli” ise, önermeler üzerine kurulu anlatımıyla, bir öykü metnini aşar, kurmaca ve kurmaca dışı düzlemlerin her ikisinde birden var olur.

✓ **Leylâ Erbil’in öyküleri**

Leylâ Erbil’in *Hallaç*’ında yer alan “Öykü”, bir öyküden ziyade, bir metin kolajını düşündürür ve bu şekilde okunmaya açıktır. “Betimleme”, “Kişiler”, “Doğa”, “Diyalog”, “Başkaldırı”, “İçtenlik”, “Doğüstü”, “Yuhanna’nın Türküsü”, “Koro”, “Kişinin Saklı Durumu”, “Hiçlik”, “Gene Yuhanna”, “Bitim” ve “Ve İpuçsuz Kişiler” alt başlıklarının altında listelenen mikro parçalardan oluşan öykünün iki bölümünü alıntılalım:

“BETİMLEME

Bilinç yordamıyla açtığı kafeslerin gurbüzlüğü ET’e koklandığı ortamda yosununa kaygan ıssız.

KİŞİLER

Torbası, taşı, sırtta. Sarımsak çatlağı ağzını astığı satır. Neden sineklerin BUN’ları ortaya ortaya kaçarak pazeni mumsu yüzlerin.”⁴³⁰

Gecede’denin öykülerinden “Çekmece” ve “Tanrı” ise, mektup formatında kaleme alındıkları için türlerarası özellikler gösterirler.

⁴³⁰ Leylâ Erbil, **Hallaç**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Modern Türk Edebiyatı Klasikleri 1. Basım), Ocak 2024, s. 81.

✓ **Levent Şentürk, *Lilliput Masallar***

Levent Şentürk'ün herhangi bir tür kısıtlaması yapılmaksızın, Sel Yayıncılık Geceyarısı Kitapları dizisinin 27. kitabı olarak yayımlanan eseri *Lilliput Masallar*, masal-deneme ve öykünün ortasında bir yerde durur; bir diğer deyişle, mikro kurmaca olarak okunabilirler. Kitabın ilk metnini örnekleyelim:

“Aksak Düş

Bir zamanlar kimselerin görmediği bir düş vardı. Düş orada burada, başıboş, özgürce, mutlulukla dolanırdı.

Derken bir gün bütün düşler gibi o da hastalandı, silinmeye yüz tuttu. Sonra birden yok olup gitti, kimselerin haberi olmadan.”⁴³¹

✓ **Merve Yakut, “Kötülüklerin En Büyüğü Sıgıktır”, *Caravaggio Kırmızısı***

Merve Yakut'un öykü kitabı *Caravaggio Kırmızısı*'nin final öyküsü “Kötülüklerin En Büyüğü Sıgıktır”, “pek kıymetvermez” yayıncı Cem Bey'e yazılmış mektuptan oluşur. Bu öyküde de mektup bir yan araç olarak değil, doğrudan öykünün sunulduğu form olarak kullanıldığından, Yakut'un metni türlerarası alanda var olur.

✓ **Murat Gülsoy, “Kıtmiiir Kıtmiiir”, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul***⁴³²

Murat Gülsoy'un ilk kitabı olma özelliğini taşıyan *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*'ün okurda karşılık bulan öykülerinden, aynı zamanda kitabın açılış öyküsü olan “Kıtmiiir Kıtmiiir”, Mehmet adlı öykü kişisine yazılmış mektuplar toplamıdır.

⁴³¹ Levent Şentürk, *Lilliput Masallar*, 1. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Mart 2004, s. 7.

⁴³² Murat Gülsoy, “Kıtmiiir Kıtmiiir”, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, İstanbul, Can Yayınları, 1999, ss. 9-22.

Yedi mektup-günlük arası metinden oluşan öykü, bu yönüyle türlerarası alanda doğan öyküler arasında değerlendirilebilir.

✓ **Murat Gülsoy, “Zaman Makinesi” ve “Gittikçe Küçülen Bir Ruh”,
*Ben Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım***

Gülsoy’un “Zaman Makinesi” başlıklı öyküsü günlük şeklinde (tutulan notlardan oluşuyor) yazılmıştır; “Gittikçe Küçülen Bir Ruh” ise yazılmış iki adet mektuptan ibarettir.

✓ **Murat Gülsoy, “In Medias Res” ve “Konusan Sözlük”, *Tanrı Beni Görüyor mu?***

Gülsoy’un “In Medias Res” başlıklı öyküsü sinema, resim ve edebiyat alanlarının ortak çatısı altında doğar ve büyür. “In medias res” (her şeyin ortası) yöntemiyle bu öyküde zaman ögesi klasik kullanımının ötesinde bir görünüm sergiler; zaman ilk noktadan değil, orta noktadan başlar; geriye dönüş tekniğiyle başa sarılır ve ardından, ileriye atlama tekniğiyle zamanda sıçrama yaşanır. Bu tutum, sinema filmlerinde kullanılan zaman yönetimini akıllara getirir. Ayrıca, öykünün her sayfasına bir resim yerleştirilmiştir; kıpkısa metinler/öyküler ise bu resimlerin altına yazılmıştır. Bu metinlerde farklı konulara giriş yapılır fakat hiçbirinin sonu getirilmemiş gibidir.

Aynı kitapta yer alan “Konusan Sözlük” başlıklı öykü ise, başlıklara ayrılmış yapısıyla ve anlatım diliyle denemenin türsel alanına dâhil olur:

“Hep daha çoğunu isterken elimdeki tükendiğini fark etmemiştim. Oysa daha ötesi yok ki. Azalmaktan öteye bir yaşam biçimi yok ki. Çoğalttığımız hep başkaları. Daha çok aşk daha çok yalnızlık demekmiş. (...)”⁴³³

⁴³³ Murat Gülsoy, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2010, s. 243.

✓ **Murat Yalçın, “Aşkımumya”, “İma Kılavuzu” ve “Medcezir Balıkları”, *Aşkımumya – İma Kılavuzu***

Murat Yalçın’ın “Aşkımumya” başlıklı öyküsü, yer yer şiiri anımsatan parçalar içerir; fakat öykünün en öne çıkan niteliği sonunda yer alan “Kaynakça” başlıklı parçadır. Bu başlık altında okura yapılan açıklama, öyküyü kurmaca evrenden bir süreliğine koparır.

“İma Kılavuzu” yalnızca diyaloga yaslanan anlatımıyla; “Medcezir Balıkları” ise şiir formundaki görünümüyle öykünün türlerarası alandaki örneklerindendir.

✓ **Murat Yalçın, “Güneşsiz Günce”, *Dalga Boyu***

Murat Yalçın’ın *Dalga Boyu* kitabında yer alan “Güneşsiz Günce” öyküsü, anlatıcısının Ataç (Nurullah) üzerine yazmak istediği bir oyunun hikâyesini aktarır. Adının da işaret ettiği üzere “Güneşsiz Günce”, bu yazım sürecinde tutulan notlardan, yani anlatıcının güncesinden oluşmaktadır; bu yönüyle günlük-öykü arasında bir noktaya konumlanır.

✓ **Muzaffer İlhan Erdost, “Başarılı Bir İntihar Deneyi”, *Ey Karanlık Mavi Güneş***

Muzaffer İlhan Erdost’un *Ey Karanlık Mavi Güneş*’inin ikinci bölümü “Başarılı Bir İntihar Deneyi” başlığını taşır; bu başlık altında dört öykü bulunur: “Merdivenlerde”, “Ey Karanlık Mavi Güneş”, “Başarılı Bir İntihar Deneyi” ve “Kuduz”. Öykülerin ortak özelliği ise, hepsinin günlük şeklinde kaleme alınmış olmasıdır.

✓ **Nilüfer Güngörmüş, “olga katunal”, “yalnızlığa karşı kendine ipek şallar ördürebilirsin” ve “güzel ile çirkin”, *Büyük A***

Nilüfer Güngörmüş’ün *Büyük A* adlı öykü kitabında yer alan üç öyküyü türlerarası alanda değerlendirebiliriz. “olga katunal” ile “yalnızlığa karşı kendine ipek

şallar ördürebilirsin” başlıklı öyküler dizelerle yazıldığı için şiire yaklaşır; “güzel ile çirkin” ise iki kişi arasındaki söz oyunlarına yaslanan ve karşılıklı konuşma biçimi yerine “SEN” ve “BEN” şeklinde dizilmiş sözlerden oluşan yapıyla tiyatro metnini andırır.

✓ Osman Cihangir, “Hasar Sözlüğü”, *Post Öykü 1*

Osman Cihangir’in *Post Öykü* dergisinin ilk sayısında yayımlanan öyküsü “Hasar Sözlüğü”, *Post Öykü* kadar Cihangir için de bir ilktir; yazarın yayımlanan ilk öyküsüdür. Öykünün yayımlandığı dergi sayfasına bu sebeple bir not düşülmüştür. Aykut Ertuğrul imzası taşıyan bu notta şu ifadeler yer alır: “Osman Cihangir’in bir dergide yayımlanan bu ilk öyküsünü mutlaka okuyun. Sonra da Osman Cihangir adını aklınızın bir kenarına yazın. (A.E)”⁴³⁴

Cihangir, henüz okurla buluşan ilk öyküsüyle, farklı bir yol izleyeceğini göstermiştir. “Hasar Sözlüğü”, sözlük maddeleri şeklinde tasarlanmış, her maddede öyküde yer alan unsurların açıklaması yapılmıştır. Karısı Betül’ün karşısında dırdır ettiğini söyleyerek anlatmaya başlayan anlatıcı, bu “dırdır”ın unsurları üzerinden aile bireylerine varan maddeler yaratır. Öykünün sonunda karısı Betül hâlâ dırdır ediyordur, anlatıcı ise yaşamının hasar kaydını tutmuştur.

Türleri birlikte başarıyla kullanan bu yenilik müjdecisi öyküden bir kesit alalım:

“Dırdır: Konusu, komşunun yeni aldığı araba.

Araba: 2014 model Skoda Superb, 1.6 dizel, otomatik.

Skoda: Skoda Auto, Çek otomobil üreticisi, en eski otomobil üreticilerinden biri. Skoda Çekçe’de ‘hasar’ anlamına gelmekte.

Hasar: Annemin ölümü üzerine babamın başına gelen şey.

Annem: Hayatında baba evinden çıktıktan sonra eskisi gibi bir lüksü -baba evi lüksü- bulamamış, yakışıklı kocasının fakirliğine, miskinliğine ve sessizliğine isyan eder gibi ömrü boyunca hiç susmadan konuşmuş, hiç durmadan evlere temizliğe gitmiş, hiç durmadan her şeye üzülmüş, hiç kimseden hak ettiği sevgiyi bulamadığına inanmış,

⁴³⁴ Osman Cihangir, “Hasar Sözlüğü”, *Post Öykü*, S: 1, Kasım-Aralık 2014, ss. 4-9; s. 4.

iki sağ erkek bir ölü kız, toplamda üç evlat anası, zamanla değil de çekilen çileyle yaşlanılacağını erken yaşta anlamış kişi, benim annem.

Baba evi lüksü: Temizliğe ve yemeğe yani ev işlerine el değmez, ya gündelikçi alınır ya da annesi bu işleri yaparken yarım yamalak yardım edilir. Canı ne isterse ve ne zaman isterse ya hemen ya da sonra temin edilir ama mutlaka temin edilir. Bu lüksü tadanlar babasının nazlısı, annesinin kıymetlisidir.”⁴³⁵

✓ Sevim Burak’ın öyküleri

Sevim Burak’ın birçok öyküsüne, *Yanık Saraylar* ve *Afrika Dansı*’nda yer alan pek çok metne tezimizin “Öyküde Deneyisel Teknikler ve Metin Örnekleri” başlıklı bölümünde yer alan farklı kategorilerin altında yer verdik; fakat burada da Burak’ın metinlerini anmakta fayda vardır. Sevim Burak’ın öyküleri, anlatım dili, kullanılan teknikler ve “görüntüleriyle” Türk edebiyatında, türlerarası alanda yaratılmış en başarılı örneklerdendir. Yazarın şiire yaklaşan öykülerine bir örnek olarak, yayımlanan ilk adıyla “İki Şarkı”, *Yanık Saraylar*’ın sonraki baskısında değiştirilmiş adıyla “Ölüm Saati”ni verebiliriz:

“Bugün ayın kaçıdır?

Bugün ayın 9’udur

Bu gün ayın 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20’sidir

Ayrılığımızın tarihi 1930’dur

7 Mart dargınlığımızı bugün anladım

Bu 1930 yılı – Ağustosuna düşüyor”⁴³⁶

✓ Vüs’at O. Bener, *Kapan*

Vüs’at O. Bener’in *Kapan*’ında yer alan öyküler, içerik ve anlatım dili bakımından zaman zaman denemeye, zaman zaman günlüğe yaklaşırlar. Örneğin “Durum” başlıklı öykü şu cümlelerle başlar: “Yenilmeyi içime sindiremiyorum, ama bu içsıkıntısı çökertecek galiba beni. Durmadan uyumaya yöneliyorum.”⁴³⁷ Anlatıcının kendi kendine konuşmalarından ibaret bu kısa öyküde, kayda değer hiçbir

⁴³⁵ A.y., s. 4.

⁴³⁶ Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, 17. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2024, s. 85.

⁴³⁷ Vüs’at O. Bener, *Kapan*, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 2. Basım), Ocak 2024, s. 37.

olay gerçekleşmez. “Sayıklama” başlıklı öykü de tıpkı “Durum” gibi olay örgüsü bulunmayan öykülerdendir; anlatıcının sorduğı sorular metni deneme türüne yaklaştıır: “Geçmişle yaşıyormuşum. Gelecekle nasıl yaşanır? Bilinmezliğı kestirebilmek için umut saçmalığına sığınabilirsin. (...) Doğrular? Yanlışların tersi. Ya yanışlar? Doğrulardan ayıredilebilir mi?”⁴³⁸

Aynı kitapta yer alan “Çıkamaz Sokaklarda”, “Kulak” ve “Yakınma” başlıklı öyküler de deneme-öykü niteliğı taşıırlar.

⁴³⁸ A.e., s. 39.

SONUÇ

“Türk Edebiyatında Deneysel Öykü” başlıklı çalışmamız; Türk öykücülüğünde deneysel görünümlerin izini sürerken, deneyselliğin kavramsal altyapısını da tartışan ve özellikle yapısal stratejilerini haritalandırmayı amaçlayan kapsamlı bir araştırma tezi olarak tasarlandı. Çalışmamızda, edebiyat kuramlarının sunduğu zeminlerden tür teorilerine, yazarlık ve okurluk modellerinden deney ile başkaldırı ilişkisine kadar uzanan çok yönlü bir tartışma ortamında, deneysel öykünün bir tür olarak ele alınabilirliği, içeriksel ve biçimsel özellikleri ve edebî sahadaki konumu ve görünürlüğü sorgulandı. Bu çerçevede öyküde deneysellik, yalnızca geleneksel yapıların içine hapsolmayı reddeden yazma yöntemleri olarak değil, aynı zamanda bir yazınsal tavır, hem yazar hem okur cephesinde kendini gösteren bir duruş biçimi, bir dönüşüm alanı olarak değerlendirilmiştir. Tezimizin bu bölümünde, çalışmamızda yürüttüğümüz tartışmaların sonunda ulaştığımız sonuçları listeleyeceğiz ve deneysel yazın üzerine bundan sonra gerçekleştirilecek çalışmalara yönelik önerilerde bulunacağız.

Tezimizin “Giriş” bölümünde, deney, deneysel ve deneysellik kavramları felsefî ve edebî tartışma zeminine oturtulmuştur ve görülmüştür ki deneysellik, yalnızca formel bir yeniliği müjdelemekle kalmaz, aynı zamanda estetik alanda bir sorgulama aracı olarak var olur. Deney, zaman zaman bir tür “bilinç açıklığı” olarak ele alınmış ve özellikle sanatın özüne dair düşüncelerle birleşmiştir. Özellikle Barthes, Foucault, Eco ve Derrida gibi düşünürlerin anahtar kavramları üzerinden, deneyin, anlamı ve yapıyı sabitleyen mekanizmalara karşı bir direniş biçimi olduğu fikrine ulaşmak mümkündür.

Yine görülmüştür ki, Türkiye’de edebiyat sahasında deneysellikten söz etmek için önce kavramı tanımak ve açıklamak gerekmektedir; çünkü Türk yazınında deneysel örnekler verilmiş olmasına karşın bu odakta çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdadır. Deneysel kavramı, bizim edebiyatımızda, özellikle avangard kavramıyla iç içe geçmiş bir görünüm sergiler; bununla birlikte modernist ve postmodernist metinlerin aynı zamanda deneysel olduğu fikri yaygındır ve elbette metinlerin salt bu bakışla, kısıtlı bir çerçevede incelemeye alınması bir yanılgının

devam etmesine sebep olmaktadır. Yaptığımız sözlük taramalarında, yurt dışı menşeli kaynaklarda da bir kavram karmaşası yaşandığını, deneysel edebiyatın tek başına bir madde olarak araştırmacıların en çok faydalandığı popüler edebiyat terimleri sözlüklerinde var olmadığını tespit ettik.

Tezimizin “Deneysel Metni Düşünmek: Kavramlar, Kuramlar, Konumlar” başlıklı birinci bölümünde, deneyselliği bugüne değin Türk literatüründe gerçekleştirilmemiş bir kapsamda ele almaya çalıştık. Gördük ki deneysellik, üzerine gidildiğinde, çok farklı perspektiflerden okumalara açık bir doğaya sahiptir. Tür sınırlarını ihlal eden ve anlamın merkezini yerinden eden ruhu, deneysel yöntemlerin biçimsel karakterinde olduğu kadar, taşıdıkları poetik ve politik tavırda da kendini göstermektedir. Bu bağlamda deney, edebî bir tavır olarak yorumlanabilir; fakat aslında çok daha fazlasıdır: Hem epistemolojik hem estetik sahada direnişin, yazınsal başkaldırının, geleneğin kırılma anlarındaki radikal düşünme pratiklerinin temsilcisi olarak değerlendirilebilir.

Biz denemenin itici kuvvetleri olarak dört kavram belirledik ve deneyselliği bu dört kavram odağında inceledik: etki, beklenti, deneyim ve beğeni. Bu dört kavram, edebî eserler üzerine yapılacak her türden çalışmada, bakış açılarından bir tür karnaval oluşturabilecek mahiyette kavramlardır. Harold Bloom’un *etkilenme endişesi*, Gadamer’in, Jauss’un ve Benjamin’in *beklenti* ve *deneyim* üzerine fikirleri, Gombrich ve Gasset’nin sanat tarihine ışık tutan tespitleri, Shiner’ın *beğeni* ve sanat eseri arasında kurduğu köprü; yazarın ölümüyle birlikte okurun metin üzerindeki hâkimiyetinin ve edebiyat sahasındaki rolünün değişimi iddiaları ile deneysellik arasındaki ilişkiyi irdelerken yol göstericilerimiz oldu. Özellikle Alımlama Estetiği’nin deneysel yazınla muazzam derecede sağlam ilişkiler kurduğunu gördük. Yazarın ve okurun temsil ettiği ufukların yanına metnin kendi ufkunun da eklenmesi gerektiği, bir metnin deneysel nitelikleri ancak bu üç ufuk bir araya gelirse tam anlamıyla anlaşılabilceği aşikârdır. Deneysellik, yazarın niyetiyle olduğu kadar, okuma ve alımlama biçimleriyle de bağlantılıdır.

Tezimizin “Öykünün İktidar Alanları & Postsanatta Deneyin İmkânları” başlıklı ikinci bölümü, Türk literatüründe deneysellik odağında gerçekleştirilen

çalışmalar kadar, öykü türü üzerine yapılan akademik araştırmalara katkı sunmak için inşa edildi. Bir edebî tür olarak öykünün tarihsel gelişimi incelendi ve türsel nitelikleri belirlendi. Buradaki amacımız, deneysel öykünün türsel sınırlar içinde nasıl konumlandığını, mevcut tanımların yeterliliğini ve geleneksel öykü anlayışının deneysel yöntemlerle hangi unsurlar üzerinden parçalandığını ortaya koymaktır. Hikâye ile öykü ayrımı, kısa öykünün alt türleri (mikro kurmaca, flash fiction, küçürek öykü, uzun öykü vb.) ve tür içinde meydana gelen melezleşme, bu bölümün öne çıkan başlıklarıdır.

Deneysel öykünün, öykü türü altında değerlendirilen alt türlerle ilişkisi, yalnızca metinsel niteliklerin (en başta hacmin) çatısı altında değil, estetik ve poetik düzlemlerde de tartışılmaya ihtiyaç duymaktadır. Tezimizin ikinci bölümünde tüm kategoriler arasındaki ortaklıkları ve zıtlıkları ortaya koymaya çalıştık; örneğin küçürek öykü gibi hem içeriksel hem biçimsel anlamda sınırlandırılmış, yoğunlaştırılmış, “silinti” usulüyle kaleme alınmış metinlerin, anlam üretimi söz konusu olduğunda deneysel yazınla kurduğu ilişki ancak böyle bir bakışla anlaşılabılır. Dilin ekonomik kullanımı, boşluk estetiği, anlamın yoğunlaştırılması ve okurun katılımını artıran yapılar aracılığıyla incelemeye tabi tuttuğumuz küçürek öykü türü, deneyselliğin yalnızca türün dışında değil, türün içinde de bir dönüşüm stratejisi olduğu sonucuna varmamızı sağlamıştır.

Tür kavramının gelişiminin, tarihsel, toplumsal ve estetik etkenlerle şekillenen bir süreç olduğu kabul edilirse, onun sabit bir yapı olmadığından yola çıkılırsa, öyküde deneyselliğin bu süreci hızlandıran ve türlerarası geçişkenliği de sağlayan bir katalizör işlevi gördüğü söylenebilir. Bu çerçevede deneysel öykü, yalnızca öykünün sınırlarında dolaşmakla kalmaz, türü yeniden kurar; kimi zaman ise görünmez kılar. Melezlik, türlerarası alanda var olan deneysel bir durum olarak görünür.

Başkaldırıcıyı doğru yorumlayabilmek, başkaldırıdan önce, başkaldırılan yapıları iyi bilmekten geçer. Bu nedenle tezimizin ikinci bölümünde bir edebî tür olarak öykünün anlatı öğelerini, yapısal unsurlarını ve “öyküyü öykü yapan” niteliklerini tartışmaya açtık. Deneyselliğin, bu niteliklerden bazen birine, bazen ikisine, bazen hepsine karşı durmakla görüldüğünü tespit ettik. Geleneksel anlatı

unsurlarından zamanın ya da mekânın belirsiz olduğu deneysel öykülerin yanı sıra, öykü kişilerinden yoksun, şiir-öykü ya da deneme-öykü gibi adlandırılacak metinler kaleme alındığını gördük.

Deneysel öykü, modernist öykü ve postmodernist öykülerin niteliklerini karşılaştırmak böyle bir çalışma için kaçınılmazdı; çünkü deneyselliğin genellikle modernist ve postmodernist metinlerin “sıfatlarından” biri olarak kullanıldığı açıktır. Oysa deneysellik bir *yöntemler* bütünüdür, bir *tür* değil; dolayısıyla, her tarihsel bir sürecin parçası olan, modern ya da postmodern nitelikler gösteren metinlerde var olabilir de, olmayabilir de. Bu, tamamen yazarın oynamak istediği oyunun sınırlarıyla ilişkilidir.

Ele aldığımız yazarlık/yaratım ve okurluk/alımlama süreçleri, deneysel öykü yazarı figürünün klasik/otorite modellere karşı nasıl konumlandığını ayrıca ortaya koymuştur. Bu yazarlık modeli, her şeyi kontrol eden, metni yöneten, tahakküm kuran ve anlamı belirleyen figürün karşısına, metne açılan, anlamı belirsizliğe bırakmayı göze alan ve okurla kurduğu ilişkiyi değiştiren bir yazar figürünü yerleştirir. Bu dönüşümde postyapısalcı kuramların etkisi belirgindir. Roland Barthes’ın *yazarın ölümü* fikri başta olmak üzere, Umberto Eco’nun *açık yapıt* tanımı, Bauman’ın ve Bakhtin’in açtığı düşünce yolları, yazarlığın sabit bir kimlik olmadığını altını çizer; okuru ise edilgen bir alımlayıcıdan çok, metnin ortağı hâline getirir.

Deneysel yazında okur, sadece anlamın yorumcusu değil; biçimin ortağı, anlatının eş-kurucusu/ortak-yazarı hâline gelir. Okur, yalnızca ne anlatıldığını değil, nasıl anlatıldığını da takip etmek zorunda kalır. Metindeki kopuşlar, eksiltmeler, görsel düzenlemeler, parçalılık ya da çok seslilik, okurun dikkatini salt içerikten biçime çeker. Bu da, okuma deneyimini bir çözümleme ya da yorumlama pratiğinden, bir yaratma ya da karşı-yazım sürecine dönüştürür. Deneysel kurmaca, bilinçli bir okurla muhatap olmak ister; örneğin sondan başa okunması gereken bir öykü, içinde bulmacalar barındıran bir öykü ya da finali birden fazla olasılığa teslim edilmiş bir öykü, muhakkak ki onun şifrelerini çözebilen bir okurla karşılaşmayı arzular. Bu bağlamda deneysel öykü, okuru aktif kılar. Öyle ki, bazı durumlarda metin, ancak okurun müdahalesiyle tamamlanabilir hâlde inşa edilmiştir.

Postmodern dönemde deneysellikten bahsetmek, eskiden olduğu kadar kolay değildir; bu zorluğun içini oymak ise ancak karnaval ve deney kavramlarını birlikte düşünmekle mümkündür. Postmodernizmin çok sesli ortamında yenilikten ve özgünlükten söz etmek, metinlerarasılığın bir araçtan ziyade amaca dönüştüğü, her metnin yazılmış tüm metinlerin bir parçası olduğu düşüncesinin hâkim olduğu, parodi ve pastiş gibi taklide dayalı anlatı tekniklerinin revaçta olduğu bir ortamda deneysellik ne dereceye kadar var olabilir; yahut, var olsa da fark edilebilir mi, seçilebilir mi? İşte bu soruların peşine düşerek possanatta deneyin imkânlarını tartıştık ve şu sonuca vardık: Postmodernizm, ortaya çıktığı dönemde sunduğu muazzam özgürlükçü zemine rağmen zamanla kendi yapısal kodlarını üretmiştir; postmodernizm, deneyin, başlangıçtaki radikal etkisini sıradanlaştırma riski taşır. Fakat: Parodi ve pastiş gibi anlatı teknikleri, özgün bir müdahaleyle, anlamı dönüştüren ve okuru aktif katılıma zorlayan bir stratejiye evrildiklerinde deneysel olarak değerlendirilebilirler. Deneysellik, postmodernizmin çoğulcu ortamında kendine özgü bir pozisyon alır, almak zorundadır; hem postmodernist metinlerle iç içedir hem de bu *kurallaşan kuralsızlığa* aykırı bir noktaya konumlanır.

Tezimizin “Örnekler ve Teknikler Işığında Türk Edebiyatında Deneysel Öykü” başlıklı üçüncü bölümünün ilk alt başlığı “Türk Öyküsünde Başkaldıran Yazar Figürünün Tarihî Gelişimi”nde, öykücülük geleneğimizin duraklarını, kırılma anlarını, yeniliği müjdeleyen isimlerini ve aykırı görünen yazarlarını değerlendirdik; Türk öyküsünün onyıllarını başkaldırı odağında inceledik. Her kuşağın kendinden önceki kuşağa başkaldırdığını ve yeniliği müjdeleyen isimlerin genellikle baskıcı/otoriter bir ana akımın söz konusu olduğu dönemlerde yan yollara saptığını gördük. Bu sapma, görünür olunamayan bir ortamda aykırı durarak görünür olma çabası olarak da yorumlanabilir –ki deneysel üretimlerin tamamen bu gayeyle ortaya çıktığını düşünenler vardır–, geleneksel anlatım yöntemlerinin artık çağın edebiyatını kurmaya yetmediği fikrinin bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir.

Türk edebiyatında deneysel ürünler ortaya koymuş yazarların yazarlık pratiklerine bakıldığında, yazının iç yapısında oyun, tekrar, belirsizlik, boşluk ve çoklu anlatı yapılarının sıklıkla kullanıldığı izlenmektedir. Bu türden yapılar, klasik yazar figürünün yerini daha anonim, bazen kolektif ya da konumu tam olarak belirlenemeyen

bir figüre bırakır. Bu figür için yazmak, tamamlamak değildir; başlatmak, önermek, soru sormaktır.

Türk öyküsünde deneysel arayışlar genellikle 1950 Kuşağı yazarlarıyla başlatılır; fakat literatür taraması yaptığımızda fark ettik ki, örneğin küçürek öykü/mikro kurmaca, Hüseyin Cahit Yalçın'ın metinlerine kadar geriye gider. Ya da Dursun Ali Tökel'in kapsamlı çalışmasında belirttiği üzere, şiirimizde deneysellik Divan şiirinde başlar. Türk edebiyatında şiirde yaşanan deneysel yönelimler, Türk öyküsünü de etkilemiş; bu iki edebî tür zaman zaman iç içe geçmiş, zaman zaman birbirine yaklaşmıştır.

Tezimizin üçüncü bölümünün ikinci alt başlığı “Öyküde Deneysel Teknikler ve Metin Örnekleri”, tespit ettiğimiz deneysel metin örneklerinden oluşmaktadır. Bu bölümü oluştururken elimizdeki malzemeye göre, öykülerde izlenen ortak niteliklerin ışığında belirlediğimiz kategoriler arasında tipografik deneylerin öne çıktığını gördük; çünkü Türk edebiyatında deneysellik, okurun bakışına/görüşüne göre şekillenen, hatta varlığının dahi okurun “gözüne” bağlı olduğu yöntemler bütünüdür. Geleneksel biçimlere alışmış bir okurun deneyseli fark ettiği an, genellikle farklı bir “görünümle” karşılaştığı andır. İçerik deneyleri ise, göze hitap eden biçimsel denemelere nazaran çok daha zor fark edilmektedir.

Tezimizde yer alan metin örneklerinde açıkça izlenebileceği üzere, yazının eğik, kırık, dikey ya da yatay sistemlerde, sayfaya dağılmış, saçılmış, kalın ya da miajiskül vurgulanmış biçimlerde yerleştirildiği öyküler, anlamı tipografi aracılığıyla kurar. Parçalanmış cümle dizilişleri, boşluklarla yaratılan sessizlikler, sayfa üzerinde ritmik veya geometrik örgülerle şekillenen anlatılar; okuma deneyimini neredeyse görsel/somut bir sanat nesnesine dönüştürür; bu türden öyküler somut-metin niteliği taşırlar. Bu tür metinlerde tipografi yalnızca bir süsleme aracı olmaktan ziyade, doğrudan anlatının içeriğini biçimlendiren bir unsurdur. Sayfanın ortasına yerleştirilen bir sözcük, diğer tüm öğelerle ilişki hâlinde sessiz bir bağ kurabilir; belirli sözcüklerin büyük harflerle, italik ya da ayna efektiyle yazılması, anlatının ses tonunu ve temposunu belirleyebilir. Hatta kimi zaman sözcükler, sözcük kimliğinden sıyrılarak,

görsel bir devinim yaratır. Bu bağlamda anlatı, hem okunur hem *görülür* bir özellik taşır.

Deneysel öykülerde dikkat çekici bir başka unsur, okuma sırasının sabit olmamasıdır. Dikey düzlemde üstten alta, yatay düzlemde soldan sağa düzen yerine; metinlerin bazen dört köşeden birden, çapraz ya da ortadan/merkezden çevreye doğru yayılıp okunması, hatta yazıların üst üste binmesiyle katmanlı bir metinsel doku oluşması mümkündür.

Türk edebiyatında 2000 sonrası yazında bu tür deneylerin giderek arttığı gözlemlenmektedir. Sayfa düzenini bozarak şiire yaklaşan anlatılar, fotoğrafla bütünleşen öyküler, metin içi boşlukları bir anlatı figürüne dönüştüren örnekler, deneysel öykünün grafik ve görsel potansiyelini ortaya koyar. Bu yönelimler, ayrıca, edebiyat ile görsel sanatlar, dijital tasarım ve tipografi disiplinleri arasında geçişkenlik de yaratmaktadır. Gelecek çalışmalarda bu görsel deneyimler daha sistematik biçimde çözümlenebilir; tipografik anlatılar çocuk edebiyatı, dijitalleşme, sinema ve performans sanatı gibi farklı disiplinlerin kodlarıyla ilişkilendirilerek daha geniş bir estetik alanda incelenebilir.

Tezimizin “Öyküde Deneysel Teknikler ve Metin Örnekleri” başlıklı bölümünde, hem teorik zemini hem de somut örnekleriyle, deneysel öykünün özellikle biçimsel çeşitliliği ortaya koyulmuştur. Deneysel yazında kullanılan teknikler arasında yeniden-yazım, içerik deneyleri ve okuru yönlendiren okuma biçimleri, noktalama işaretlerinin ortadan kaldırılması ya da minimal veya aşırı kullanımı, sözdizimsel ve dilsel sapmalar, tipografik oyunlar, görsel unsurlar, eksilteler, sayfa boşluklarının değerlendirilmesi, çoklu anlatı düzlemleri, hiperbağlantılar, OuLiPo yöntemlerinin uyarlanması ya da uygulanması, teknolojik araçların deneysel niyetlere araç olması, mikro kurmaca üretimi gibi stratejiler yer almaktadır.

Görülür ki her teknik, kendi içinde farklı bir poetikaya sahiptir ve Türk edebiyatında bu tekniklerin kullanımı –özellikle tipografik deneyler ve teknolojik araçlar– giderek artmaktadır. Özellikle 2000 sonrası dönemde, bağımsız dergi ve yayınevlerince veya dijital platformlarda yayımlanan öyküler, deneysel yaklaşımların yeni alanlara yayıldığını göstermektedir. Ferit Edgü, Bilge Karasu, Hulki Aktunç,

Leylâ Erbil, Sevim Burak, Haldun Taner gibi öncül isimlerin ardından gelen yeni kuşak yazarlar; biçimi bozan, anlatı çizgisini parçalayan ve geleneksel anlatı dilinin sınırlarını zorlayan işler üretmektedir. Bu, bir gelenekten ziyade, bir “arayışlar toplamı” olarak da okunabilir.

Deniz Spatar, Gül Abus Semerci, Doğan Yarıcı, Kaya Tanış, Gökdemir İhsan, Levent Şentürk, İsmail Pelit, Cem Akaş, Süreyya Evren, Murat Yalçın, Özen Yula, Aslı Tohumcu, Nilüfer Güngörmüş, Senem Gezeroğlu, Taner Ay, İlker Aslan, Aykut Ertuğrul, Cemal Şakar, Tuncer Erdem, Seyit Göktepe, Arda Kıpçak, Arda Arel, Osman Cihangir gibi, külliyyatında bütünsel bir deneysellikten bahsedilebileceğimiz yazarlarımız vardır. 2010 sonrası kuşağın ise genellikle teknolojik araçlardan faydalanılan bir deneysellik ön planda olduğu metinler kaleme aldığı görülür.

Öyküde deneysellik, yazınsal pratiklerin yanında, edebî kurumların işleyişiyle de yakından ilişkilidir. Yayıncılık politikaları, edebiyat dergilerinin yönelimleri, ödül sistemleri, eleştirmenlerin tercihleri gibi unsurlar, hangi metinlerin görünür olacağını ve hangilerinin deyim yerindeyse “dışarıda” kalacağını belirler. Deneyssel metinler, çoğu zaman, bu kurumlar tarafından kolayca tanımlanamadığı ve sınıflandırılmadığı için, merkez dışında konumlanır.

Bu dışarılığın farklı sonuçları vardır: Bazen marjinalleştirme yahut özgürleştirme etkisi yaratır. Deneyssel öyküler, belirli estetik normlara uymadıkları için retorik olarak “zor”, “anlaşılmaz” ya da “saçma” olarak etiketlenebilir. Ancak tam da bu etiketler, onların karşı-kültürel ve eleştirel potansiyelini oluşturur. Deneyssel metinler, edebiyatın sınırlarını; deneyssel öyküler, öykü türünün sınırlarını sorgular. Neyin edebiyat sayılabileceğine dair kanonlar böylece parçalanır.

Eleştiri yöntemlerinin de bu bağlamda yeniden düşünülmesi gerekir. Deneyssel yazının eleştirisi, geleneksel yapı analiziyle gerçekleştirilemez – bu, mümkün değildir. Biçim, boşluk, çağrışım, çok seslilik ve dilsel oyun gibi parametrelerle çalışmak kaçınılmazdır. Eleştirmen de metinle yeni bir ilişki kurmalıdır; gerekirse kendi ilişki yöntemini yaratmalıdır. Deneyssel öykü, yalnızca yazarlık ve okurluk biçimlerini değil, eleştirmenliğin araçlarını da dönüştürmektedir.

Tezimizde, öyküde deneyselliğin müjdelediği yeniliklerin yalnızca görsel ya da tipografik düzeyde değil, zaman, mekân ve sesin kullanımı gibi daha derin anlatı unsurlarında da köklü dönüşümler yarattığı vurgulanmıştır. Özellikle boşluk estetiği, lineer ilerleyişin terk edilmesi, çapraz okumaların önünün açılması gibi yapısal tercihlerin, deneysel öyküyü klasik öyküden ayıran temel farklardan olduğu tespit edilmiştir. Boşluk sözcüğüyle kastettiğimiz, bir sayfada yer alan fiziksel boşluklar değildir yalnızca; anlamın belirsizleştiği, okurun yönlendirici işaretler olmaksızın yorum üretmeye zorlandığı zihinsel alan da boş alana tekabül eder. Özellikle küçürek öykü, boşluk estetiğini etkili şekilde kullanan türlerdendir. Birçok deneysel öyküde sözcük sayısının azlığı, noktalamada minimallik, eksilteli söylemler vs. söylenmeyenlerin, ima edilenlerin, çağrışımların alanını genişletir. Bu yönüyle deneysel öykü, anlatı ekonomisini tersine çevirerek, yoğunluk ve eksiltme yoluyla yeni bir poetika da önerir. Dilin yükünü taşımamayı seçen ya da dili kendi içine çökerten anlatılar, sessizlik aracılığıyla okurda yankı uyandırır. Zamanın çökmesi, tekrar eden yapılar, döngüsellik ya da anlatı süresinin belirsizleşmesi gibi tercihler, öyküde zaman kavramının; bilinmeyen ya da belirtilmeyen mekânlarda geçen, tek bir anlatıcıya bağlı kalmayan, olay örgüsü içermeyen öyküler ise deneysel yazın bağlamında geleneksel anlatı unsurlarının yeniden düşünülmesini gerekli kılar.

Bu tez, deneysel öykü özelinde kavramsal bir çerçeve oluşturmaya çalışırken yeni sorular üretmeyi de hedeflemektedir. Aşağıda sıraladığımız alanlar, özelde deneysel öykü ve genelde deneysel yazın araştırmalarının yönelimleri açısından bazı öngörüler sunmaktadır:

- Dijital Edebiyat ve Hiperkurmaca: Deneysel öykünün dijital anlatı platformlarındaki varlığı ve bu platformları deneyselliğin zeminlerinden biri olarak kullanması durumu; hipermetinler, etkileşimli öyküler ve mobil uygulamalarla yayımlanan edebiyat ürünleri üzerinden analiz edilebilir.

- Yapay Zekâ ve Metin Üretimi: Yapay zekâyla üretilen öyküler, deney kavramını hem teknik hem etik boyutuyla yeniden tartışmaya açmaktadır. Deneysel olanın insan üretimi-yapay üretim ilişkisi içinde nasıl dönüşeceğine dair yeni sorular doğurmaktadır.

- Çok Dilli ve Melez Metinler: Farklı dillerin bir arada kullanıldığı, kültürel melezlik içeren ya da çeviriyle oynayan –kurmaca ve kurmaca dışı– metinlerin deneysel potansiyelleri üzerine farklı çalışmalar yapılabilir.
- Queer Estetik ve Deneysel Anlatılar: Kimlik politikalarıyla ilgili anlatılar, deneysel biçimler aracılığıyla kendilerine yeni anlatım ve ifade imkânları bulabilir.
- Görsel Edebiyat ve Tipografik Anlatı: Görselliğin anlam üretimine katıldığı, sayfa düzeninin içeriği yönlendirdiği metinlerin daha sistematik yöntemlerle analizi yapılabilir ve yapılmalıdır da. Edebiyat ile grafik tasarım arasındaki ilişki, her türde yazılmış edebî metinler odağında değerlendirilmeye çok açıktır.

Deneysellik sabitlenemediğine göre, yukarıda listelediğimiz bu alanlar da deneysel öykünün yalnızca geçmişine değil, potansiyel geleceğine/gireceği yeni yollara işaret eder.

Öyküde deneysellik, Türk edebiyatında biçimsel ve tematik olanaklar açmakla kalmamış, aynı zamanda öykü türünün var olma koşullarını sorgulayan bir alan olarak belirmiştir. Türün iktidar alanlarını aşındıran deneysel stratejiler, öykünün kurucu öğelerini –olay örgüsü, karakter, zaman, mekân, anlatıcı– parçalamış, kimi örneklerde tümüyle işlevsiz kılmıştır. Bu durum, bir yandan öykünün ifade ufkunu genişletmiş, onu melez formlara, türler ve disiplinler arası/ötesi açılımlara yöneltmiş; öte yandan “öykü” adının hâlâ geçerliliğini koruyup korumadığını tartışmaya açacak denli radikal kırılmalara yol açmıştır. Dolayısıyla, deneysel öykünün getirdiği yenilik, aynı zamanda türün kendi kimliğini belirsizleştiren ve hatta kimi uç örneklerde onu yok etme tehdidi yaratan bir dinamiktir.

Bu çelişkili durum, deneyselliğin doğasında bulunan yaratıcı yıkımın kaçınılmaz sonucudur. Deneysel öykü, geleneği reddederek ve iktidar mekanizmalarını sorgulayarak türü sürekli bozup yeniden kurar; fakat bu yeniden kuruluş süreci, her defasında türün kendi varlığını da tehlikeye atar. Bu noktada, öyküde deneyselliğin en büyük katkısı, öyküyü sabit bir edebî kategori olmaktan çıkararak sürekli değişim ve dönüşüm halinde bir süreç olarak kavratmasıdır. Böylece öykü, yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda yazarın yaratıcı riskleriyle, okurun

yeni konum alışlarıyla ve edebiyat kurumunun sınırlarını zorlayan hamleleriyle sürekli yeniden tanımlanan bir deney alanına dönüşebilir.

Türk edebiyatında deneysel öykü, hatta deneysel yazın geleneği henüz tam anlamıyla kurumsallaşmamış olabilir; ancak bu durum onun sesinin cılızlığından değil, daha evvel bahsettiğimiz birçok etkenin işin içine dâhil olmasından kaynaklanır. Bu tez, deneysel öykünün Türk edebiyatındaki izlerini sürerken, aynı zamanda deneysel yazının potansiyelini sorgulamayı amaçlamıştır.

Çalışmamız boyunca temellendirip geliştirdiğimiz temel sav, deneysel öykünün bir edebî türün adı değil, bir yazınsal tavır, bir düşünme biçimi ve bir yaratma yöntemi olduğudur. Bu tarzda kaleme alınmış metinler, biçim ve anlamın alışlagelmiş dengesini yerinden ederek, okuru konfor alanından çıkaran, alışkanlıkları bozan, yeni okuma biçimleri talep eden metinlerdir. Deneysel öykü, kurmaca evrenin salt temsil değil, bir olay, bir jest, bir imkân olduğunu bize hatırlatır. Edebiyat, neyin anlatıldığını değil, nasıl anlatıldığını, hatta niçin anlatılmak istendiğini sorar.

Yazmak, sonsuz bir deneme hâlidir. “Buraya deneye deneye varanlar” var oldukça deneysel yazının imkânlarında doğan metinler de varlığını sürdürecektir. Türk edebiyatında deneysellik, başka çalışmalara konu olabilecek potansiyeli muhakkak taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

Abus Semerci, Gül:

Canım Kocacım, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1993.

Akaş, Cem:

“Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 43-47.

Gizli Hava Müzesi, İstanbul, Can Yayınları (Can’da 2. Basım), Şubat 2025.

Son Kişot, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2022.

Tekerleksiz Bisikletler, İstanbul, Can Yayınları (Can’da 2. Basım), Şubat 2025.

Akçay, Ahmet Sait:

“90 Kuşağının Biçimciliği”, **Hece Öykü**, S: 81 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-1), Haziran-Temmuz 2017, ss. 53-55.

“90 Öyküsünün Sosyolojisi”, **Hece Öykü**, S: 82 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-2), Ağustos-Eylül 2017, ss. 57-58.

“Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 336-339.

Aktulum, Kubilây:

Metinlerarası İlişkiler, 2. Basım, Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000.

Aktunç, Hulki:

“Leylâ Erbil İsyan Grameri”, **Notos**, “Leylâ Erbil Başkaldırı Edebiyatı”, S: 86, Mayıs-Haziran 2021, s. 33.

“Soruşturma”, **Hece Öykü**, S: 19 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat-Mart 2007.

Toplu Öyküler I, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2013.

Toplu Öyküler II, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY’de 1. Baskı), Ekim 2003.

Alabulut, Seda:

“Alımlama estetiği”, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, 2017.

“Okur Merkezli Kuramlarda Bir Varış Noktası Olan Okurun İmkân ve Sınırlılıkları”, **TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, Y:12, S: 37, 2024, ss. 66-91.

Albayrak, Mustafa:

Türk Öykücülüğünde Deneysellik – Farklı Metinler ve Öyküler, 1. Basım, Ankara, Kanguru Yayınları, Mart 2010.

Allen, Roberta:

“Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi”, Çev. Deniz Gemici, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, ss. 104-113.

Fast Fiction: Creating Fiction in Five Minutes, Ohio: Story Press, 1997.

Altuğ, Fatih:

“Letaif-i Rivayat’ın Hayali Cemiyeti”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt/Sayı: 47, 2012, ss. 35-64.

Andaç, Feridun:

“Öykü Derken”, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, ss. 107-110.

Aplay, Mustafa:

Neden Bıçkın Bir Delikanlı Olamadım?, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Şubat 2021.

Aras Eivazi, Makbule:

Sonun Bacakları, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2021.

Aslan, İlker:

Bir İntihar Üstüne Söylenti, 1. Basım, İstanbul, Edebi Şeyler, 2020.

- Aslan, Özge: **İnsanlar ve İnsanlar**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Eylül 2022.
- Aslankara, M. Sadık: “Türk Öyküsünde Deneysel Bir Yöntem: Öyküyü Somutlaştırma İmkânı Olarak Tipografik Tasarımlar”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, S: 12/3, 2023, ss. 1096-1127.
- Atay, Oğuz: “Öykü Şiirin Üvey Kardeşi”, **İmge Öyküler**, S: 2, 2005.
- Günlük, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987.
- Korkuyu Beklerken, 45. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Aytaç, Gürsel: “Ferit Edgü’nün Öykücülüğü”, *Hece Öykü*, “Varoluşçu/Bunalım Öyküsü-1”, S: 6, Kasım 2004.
- Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul, Say Yayınları, 2003.
- Ayyıldız, Bülent: **Durun Yanlış Anladınız**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017.
- Bakhtin Mikhail: **Karnavalın Romana – Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, 1. Basım, Çev. Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Balkış, Fatih: **Monograflar**, 2. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Nisan 2024.
- Mrksn, 1. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2024.
- Barthes, Roland: “Yazarın Ölümü”, **Dilin Çalışma Sesi**, Çev. Ayşe Ece, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Baş, Selma: “Leylâ Erbil’in Öykülerinde Kadın Kimliği ve Başkaldırı”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C: 38, S: 38, 2009, ss. 1-32.

Başarır, Başar:

Çıktığımız Hevesle İniniz, 1. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, Ekim 2004.

Havaalanında Satılmayan Kitaplar, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Şubat 2015.

Bates, H. E.:

Kısa Öykü – Yazınsal Bir Tür Olarak, 2. Basım, Çev. Gökçen Ezber, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013.

Batur, Enis:

“Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneyisel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 47-49.

Bauman, Zygmunt:

Modernlik ve Müphemlik, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları, 2. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

Baxter, Charles:

“Anlık Kurmaca”, Çev. Taner Karakoç, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 85-90.

Bayar, Sema:

“Anlatının Büyüyen Boşlukları: Ferit Edgü Öykücülüğü”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 562-567.

Bayer, Burcu:

“Modern Öykünün Acayiplikleri Hakkında Kısa Bir Giriş Denemesi: *Acâibü'l Mahlûkât Atölyesi*”, **Acâibü'l Mahlûkât**, 2. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2023, ss. 11-17.

Bener, Vüs'at O.:

Kapan, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 2. Basım), Ocak 2024.

Kara Tren, İstanbul, Everest Yayınları, Kasım 2024.

- Siyah-Beyaz**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 1. Basım), Mayıs 2022.
- Benjamin, Walter: “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis Yayınları, 1993.
- “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Berk, İlhan: **Çivi Yazısı**, İstanbul, Ataç Kitabevi, 1960.
- Kanatlı At**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Beşe, Alper: **Kırılğan**, 1. Basım, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, Mayıs 2018.
- Bezirci, Asım: **İkinci Yeni Olayı**, 2. Basım, İstanbul, Su Yayınevi, 1986.
- Blodgett, Harold: “Kısa Öykü Tekniği”, Çev. Kemal Atakay, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, ss. 58-83.
- Bloom, Harold: **Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi**, 3. Basım, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2020.
- Bourdieu, Pierre: **Sanatın Kuralları – Yazınsal Alanın Oluşumu ve Kuralları**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Burak, Sevim: “Köşe Kapmaca”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, ss. 65-71.
- Afrika Dansı**, 7. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2023.
- Everest My Lord**, 1. Basım, İstanbul, Adam Yayıncılık, Mayıs 1984.

- Mach One'dan Mektuplar**, 5. Baskı, Haz. A. Karaca Borar, Palto Yayınevi, 2014.
- Yanık Saraylar**, 17. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2024.
- Büke, Ahmet: “Nenem Buldu Beni!”, **Sıcak Nal**, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyatıdır!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 61.
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Camus, Albert: **Başkaldıran İnsan**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları.
- Canbaz, Firdevs: “Türk Öykü Tarihinde Büyük Adım: Küçük Şeyler”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 110-121.
- Carey, John: **Sanat Neye Yarar**, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020.
- Cihangir, Osman: “Hasar Sözlüğü”, **Post Öykü**, S: 1, Kasım-Aralık 2014, ss. 4-9.
- Gerçekten Gerçeği Yansıtmamaktadır**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2021.
- Hemen Hemen Hiç**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018.
- Hiçbir Zaman Yeterince Deliremeyeceğiz**, 1. Basım, İstanbul, İz Yayıncılık, 2015.
- Çelikel, Pınar: “Öykü Bir Tutkudur”, **Yeni Yüzyıl**, 13.12.1996, s. 18.
- Çevikdoğan, Mustafa: **Geçecek Zaman**, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Ekim 2021.
- Çinar, Selçuk: “Öykümüzün Şen Kirpisi: Feyyaz Kayacan”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 496-505.

- Çolak, Furkan: **Yıldızsız, Katran Karası**, 1. Baskı, İstanbul, Raskol'un Baltası, Aralık 2017.
- Dağ, Üstün: “2010 Sonrası Türk Öykücülüğünde Metinlerarasılık Bağlamında Postmodernist Görünümler”, **Post Öykü**, S: 61, Kasım-Aralık 2024.
- Davis, Lydia: **Denemeler 1**, 1.Basım, Çev. Can Sezer, İstanbul, Everest Yayınları, 2024.
- Yapamam ve Yapmayacağım**, 1. Basım, Çev. Elif Bereketli, İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2025.
- Demircioğlu, Gönül & Yıldırım, Turhan: **Arşe Duo: Düzyazı Şiir – Küçürek Öykü**, 1. Baskı, İstanbul, Metinlerarası Kitap, Mayıs 2025.
- Derrida, Jacques: “The Law of Genre”, **Acts of Literature**, Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992, ss. 221-52.
- Deveci, Mutlu: “Ferit Edgü’nün küçürek öykücülüğü”, **Hece Öykü**, S: 19 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat Mart 2007, ss. 74-84.
- Dictionary of Literary Terms & Literary Theory**, Haz. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, 1999.
- Doğan, Mehmet Can: “Şiir ve Hikâye”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 312-319.
- Dönmez, Erdem: “90’lı Yıllarda Türk Öyküsü ve Murat Yalçın Öykücülüğü Üzerine”, **Hece Öykü**, S: 82 (Dosya: Öyküde 90 Kuşağı-2), Ağustos-Eylül 2017, ss. 85-93.
- Duman, Faruk: “Sunu”, **Kargasabunu**, 1. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2023.
- Duru, Orhan: “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, ss. 144-152.

- “Öykünün Biçimleri”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 36-37.
- “Saldırı”, **Yeni Ufuklar**, S: 113, Ekim 1961, ss. 14-16.
- “Tutanak”, **Pazar Postası**, S: 27, 1 Temmuz 1956.
- Öykü Yazmanın Sırları**, 1. Baskı, İstanbul, KaraKutu Yayınları, 2008.
- Sarmal – Toplu Öyküler**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 1996.
- Otlar Çağırıyor**, İstanbul, İthaki Yayınları, Nisan 2022.
- Edebiyat Kuramı: Giriş**, 5. Basım, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Postmodernizmin Yanılsamaları**, 2. Basım, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2021.
- Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992 / Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, Kasım 2016.
- “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 38-39.
- “Demir Özlü’nün Seçme Öyküleri Üzerine Birkaç Sözcük”, Demir Özlü, **Şapka, Deniz Kıyısı ve Yüz**, 1. Basım, İstanbul, Dünya Yayınları, 2003.
- “Soruşturma”, **Yeni Ufuklar**, S: 177, Şubat 1967.
- Durusel, İlhan:
- Eagleton, Terry:
- Ecevit, Yıldız:
- Eco, Umberto:
- Edgü, Ferit:

- Leş – Toplu Öyküler**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest’te 1. Basım), Haziran 2021.
- Nijinski Öyküleri**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007.
- Yazmak Eylemi – Bir Toplumsal/Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme**, 5. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2005.
- Ekiz, Tevfik: “Alımlama estetiği mi metinlerarasılık mı?”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 47(2), 2007, ss. 119-127.
- Eloğlu, Metin: **İstanbul**, 3. Baskı, Ed. Selahattin Özpalabıyıklar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021.
- Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. Baskı, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006.
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı – Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, 14. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, Eylül 2019.
- Erbil, Leylâ: **Gecede**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Modern Türk Edebiyatı Klasikleri 3. Basım), Mart 2024.
- Hallaç**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Modern Türk Edebiyatı Klasikleri 1. Basım), Ocak 2024.
- Ercan, Asuman: **Dolunay Yansımaları**, İstanbul, Can Yayınları, 1999.
- Erdem, Tuncer: **Gece Gelen Öyküler**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2017.
- Erden, Aysu: “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler”, **Adam Öykü**, S: 35, Temmuz-Ağustos 2001, ss. 81-87.

Erdost, Muzaffer İlhan:

Ey Karanlık Mavi Güneş, 1. Baskı, Ankara, Onur Yayınları, Ekim 1990.

Ergülen, Haydar:

“Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007.

Erkmen, Nevzat:

Apartman Aşkları, 1. Baskı, İstanbul, Söz Yayın Oyunajans, 2002.

Erkök Yılmaz, Şiir:

Uyuyamamak, İstanbul, Dönemli Yayıncılık, Ekim 1987.

Ersoy, Onurhan:

Geri Dön Her Şey Berbat Edildi, 1. Baskı, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2021.

Ertuğrul, Aykut:

“Nefes Kontrolü”, **Mümkün Öykülerin En İyisi**, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Haziran 2022.

Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu, 4. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2024.

Evrenin Yatışmaz Yapısı ve Diğer Öyküler, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2022.

İki Dünyanın Ustası, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 1. Baskı), Nisan 2021.

Keyfekader Kahvesi, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 3. Baskı), Ekim 2023.

Mümkün Öykülerin En İyisi, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe’de 1. Baskı), Aralık 2019.

Ertürk, İsmail:

Yuvayönelik, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2014.

Esendal, Memduh Şevket:

Otlakçı, 4. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Aralık 1985.

- Ev, Firdevs:
- Evren, Süreyya:
- Friedman, Norman:
- Gariper, Cafer:
- Gezeroğlu, Senem:
- Gombrich, E. H.:
- Göktepe, Seyit:
- Grimal, Claude:
- Gülsoy, Murat:
- Tavana Bak**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Şubat 2022.
- “Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırmasının Hikâyesi”, **Sıcak Nal**, S: 1 (“Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!”), Mart-Nisan 2010, ss. 36-39.
- “DENEYSEL Edebiyat Raflarını Yakalım!”, **Sıcak Nal**, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 2.
- “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, Çev. S. Gökçen Ezber, **Adam Öykü**, S: 18, Eylül-Ekim 1998, ss. 31-44.
- “Ferit Edgü’nün *Nijinski Öyküleri*’nin Metinsel Özellikleri”, **Erdem**, S: 65, 2013, ss. 97-115.
- Zaman Dursun İstedim**, 2. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016.
- Sanatın Öyküsü**, 16. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- Defter ve Çikolata**, 1. Baskı, İstanbul, Alkım Yayıncılık, Mart 2004.
- “Raymond Carver’la Söyleşi”, **Notos Öykü**, S: 6 (Ekim-Kasım 2007).
- Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Öyküler**, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2022.
- Ben Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım**, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran 2004.
- Bu Kitabı Çalım**, İstanbul, Can Yayınları, 2000.
- Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, İstanbul, Can Yayınları, 1999.
- Tanrı Beni Görüyor mu?**, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Aralık 2010.

- Gümüş, Semih: “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor”, **Adam Öykü**, S: 18, Eylül-Ekim 1998, ss. 45-48.
- Modernizm ve Postmodernizm – Edebiyatın Dünyası ve Yarısı**, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran 2010.
- Güngörmüş, Nilüfer: **Büyük A**, 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Eylül 2015.
- Harmancı, Abdullah: **Muhteris**, 3. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2022.
- Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Alfa Yayınları, Ekim 2024.
- Hepçilingirler, Feyza: **Anlar – 101 Kısa Öykü**, 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Ekim 2016.
- Hızlan, Doğan: “Solistlerden oluşan bir koro: 1950 Kuşağı”, **Kitap-lık**, S: 131 (50 Kuşağı 50 Yaşında – Kapak Yazısı), Ekim 2009.
- İhsan, Gökdemir: **Katakofiti – Sekizli Muamma Hikâye**, 1. Baskı, İstanbul, Simurg Kitapçılık, Haziran 2009.
- İleri, Selim: “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, **Türk Dili**, S: 286 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Temmuz 1975, ss. 2-29.
- İnal, Gülseli: “LM-7”, **Sıcak Nal**, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, ss. 52-53.
- İşigüzel, Şebnem: **Hanene Ay Doğacak**, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1993.
- İşler, Doğukan: **Öykü Yapım Çalışmaları**, 1. Basım, İstanbul, Dedalus Kitap, Mayıs 2014.
- Rüya Kadar**, 1. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016.
- Jauss, H. R.: **Literary History as a Challenge to Literary Theory**, Çev. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

- Kaçan, Metin: **Harman Kaplan**, İstanbul, Everest Yayınları (Everest'te 1. Basım), Eylül 2012.
- Kanacı, Duran Emre: **Yapı ve Yasa**, 1. Basım, İstanbul, Epona Yayıncılık, Ağustos 2021.
- Kanter, M. Fatih: "Öykünün İmkânsızlığı: Rasim Özdenören'in Öykümsüleri", **Erdem**, S: 65, 2013, ss. 117-124.
- Kaplan, Mehmet: **Hikâye Tahlilleri**, 16. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, Temmuz 2011.
- Kaptanoğlu, Fatmanur: **Kaplumbağaların Ölümü**, 1. Baskı, İstanbul, Raskol'un Baltası, Ağustos 2017.
- Karabulut, Özcan: **Homologlar Evi**, 1. Basım, İstanbul, Dedalus Kitap, Kasım 2019.
- Karaca, Alâattin: "Soruşturma", **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000.
- Karasa, Bilge: **Hüzünle Bazı Günler**, İstanbul, Can Yayınları, 2000.
- Karataş, Turan (Dr.): "İkinci Yeni Şiiri", Haz. Mehmet H. Doğan, **İkinci Yeni Şiir – Antoloji-Dosya**, İstanbul, İkaros Yayınları, 2008, ss. 277-302.
- Kâşgarlı Mahmûd: **İkinci Yeni Poetikası**, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2013.
- Kâşgarlı Mahmûd: **Göçmüş Kediler Bahçesi**, 15. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mart 2022.
- Kâşgarlı Mahmûd: **Kısmet Büfesi**, 8. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 2020.
- Kâşgarlı Mahmûd: **Troya'da Ölüm Vardı**, 10. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2022.
- Kâşgarlı Mahmûd: **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001.
- Kâşgarlı Mahmûd: **Divânü Lugâti't-Türk**, Çeviri, Uyarlama ve Düzenleme: Seçkin Erdi,

- Kayacan, Feyyaz: Serap Tuğba Yurtsever, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2005.
- “Hiçoğlu’nun Serüvenleri”, **Yenilik**, S: 39, Mart 1956, ss. 288-305.
- “Soruşturma”, **Yeni Ufuklar**, S: 176, Ocak 1967.
- Kekeç, Ahmet: **Son İyi Şeyler**, 2. Baskı, İstanbul, Muhit Kitap, Ocak 2024.
- Kemal, Orhan: **Yağmur Yüklü Bulutlar**, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, Haziran 1974.
- Kerman, Zeynep: **Sami Paşazade Sezaî**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Kıpçak, Arda: **Değişik Bir Şey Yok**, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Ekim 2019.
- Değişik**, 1. Basım, İstanbul, Vapur Kitap, Mart 2017.
- Kilimci, Ayşe: **Yeni Moda Aşklar**, 1. Basım, İstanbul, Akdeniz Yayıncılık, Şubat 2006.
- Kocagöz, Samim: **Bütün Öyküler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993.
- Koçak, Melike: “Bir Mihr ü Mâh Masalıdır ki Sonuna Bulut Konmuş”, **Sıcak Nal**, S: 8, Mayıs-Haziran 2011, ss. 54-55.
- Koçakoğlu, Bedia: “Sevim Burak’ın Bilinmeyen Hikâyeleri Üzerine”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, ss. 40-56.
- Kolcu, Ali İhsan: **Öykü Sanatı**, 5. Basım, İstanbul, Salkımsöğüt Yayınları, Temmuz 2018.
- Korkmaz, Ramazan & Deveci, Mutlu: **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü**, 1. Basım, Grafiker Ankara, Yayınları, 2011.
- Korkmaz, Ramazan: “Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çılgınlığın Metinleşmesi”, **Hece Öykü**, S: 19 (Öyküde Sözcük

- Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1), Şubat-Mart 2007, ss. 30-36.
- Kökden, Uğur: “Kısa Kurmaca”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 16-19.
- Kubler, George: [The New Reality in Art and Science] Comment, “Comparative Studies in Society and History”, **Special Issue on Cultural Innovation**, Vol. 11, No. 4, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pp. 481-507.
- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, 5. Basım, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, Eylül 2022.
- Kutlar, Onat: **İshak**, 12. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 2023.
- Lekesiz, Ömer: “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 28-36.
- “Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 163-169.
- Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999.
- Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik**, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.
- Lucy, Niall: **Postmodern Edebiyat Kuramı – Giriş**, 1. Basım, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Lukács, György: **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001.
- Mansfield, Katherine: **Toplu Öyküler**, İstanbul, Everest Yayınları, Ocak 2023.
- Memiş, Erhan: “Çerçeve”, **Sıcak Nal**, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 98.

Moran, Berna:

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 7. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İstanbul, İletişim Yayınları.

Mungan, Murathan:

Kibrit Çöpleri –takribi ve vasati kıpkısa öyküler–, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mart 2011.

Namık Kemal:

İntibah – Sergüzeşt-i Ali Bey, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, Eylül 2024.

Okay, M. Orhan:

Poetika Dersleri, 3. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, Eylül 2014.

“Tanpınar’ın Hikâyeleri Üzerine Notlar”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 456-462.

Orhan, Selçuk:

Kansızlık, 1. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, Kasım 2000.

Ortega y Gasset, José:

Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, 3. Basım, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2017.

Örgen, Ertan:

Yüzyılın Eşiğinde Öykümüz, İstanbul, Ketebe Yayınları, Mayıs 2024.

Öykücünün Kitabı, 1. Baskı, Haz. Feridun Andaç, İstanbul, Varlık Yayınları, 1999.

Öz, Erdal:

Kanayan, İstanbul, Cem Yayınevi, 1976.

Özata Dirlikyapan, Jale:

Kabuğunu Kıran Hikâye – Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2017.

“50 Kuşağı öyküde içselliğin keşfidir”, **BirGün Kitap**, 01.11.2019. Son erişim tarihi: 26.11.2024.

- Özdenören, Rasim: “Soruşturma: Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007, ss. 114-115.
- Özgül, M. Kayahan: “Hikâyenin Romanı”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 2000.
- Özlü, Demir: **Sürgün Küçük Bulutlar – Toplu Öyküler**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2025.
- Özlü, Tezer: **Eski Bahçe – Eski Sevgi**, 16. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2013.
- Özoğuz, Can: “Tombik Yanak Masalı”, **Sıcak Nal**, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 88.
- Özpalabıyıklar, Selahattin: **A’dan Z’ye İlhan Berk**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Özyalçiner, Adnan: **Toplu Öyküler 1 – Panayır, Sur**, 1. Basım, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mart 2001.
- Parçalar**, Haz. Baran Güzel, İstanbul, Dedalus Kitap, Haziran 2017.
- Parla, Jale: **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 11. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Pasco, Allan H. Pasco: “On Defining Short Stories”, **New Literary History**, C: 22, S: 2, 1991, ss. 407-422.
- Pelit, İsmail: **camı**, 1. Baskı, İstanbul, geyikli gece – g yayın grubu, Nisan 2011.
- Kitaplara Kitap**, İstanbul, Dedalus Kitap, Nisan 2019.
- Yoksul Metin**, 1. Baskı, İstanbul, G Yayın Grubu – Geniş Kitaplık, Ekim 2010.

- Randall, William L.: **Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler**, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Sağlık, Şaban: “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları: Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, ss. 107-121.
- Salman, Yurdanur & Hakyemez, Deniz: “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 5-15.
- Sancak, Jale: **Sami Paşazade Sezai – Bütün Eserleri 1**, Haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2003.
- Sarsmaz, Mehmet: “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı” (Haz. Feridun Andaç), **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, ss. 144-152.
- Say, Ömer: “Deneysel Şiir, Şiirin Ana Yolunun Yan Yollarından Biridir...”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, ss. 166-169.
- Sayın, Şârâ: “Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Çoğulculuğun İnşası”, **Akademik İncelemeler Dergisi**, C: 8, S: 2, 2013, ss. 331-346.
- Sezer, Sennur: **Metinlerle Söyleşi**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1999.
- Shapard, Robert: “Leylâ Erbil’in Eleştirici ve Alaycı Bakış Açısı”, **Varlık Kitap Eki**, 1998, s. 2.
- Shiner, Larry: “Kısa Kısa: Anlık Öykü”, Çev. Taner Karakoç, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 91-94.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi**, 6. Basım, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.

- Spatar, Deniz: **Kopya Kadınlar**, 1. Basım, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2003.
- Süngü, Güray: **Sayıklar Bir Dilde**, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Temmuz 2020.
- Süreya, Cemal: **Folklor Şiire Düşman**, İstanbul, Can Yayınları, 1992.
- Şahin, Seval: “Bilge Karasu’nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni”, **folklor/edebiyat**, Y: 27, S: 107, 2021, ss. 649-686.
- Şakar, Cemal: “Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 511-514.
- “Kısa Kısa Öykünün İmkânları ve Zorlukları?..”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007.
- Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 1 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022.
- Bir Avuç Dünya: Toplu Öyküler 2 (2020-1982)**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Kasım 2022.
- Şaylan, Gencay: **Postmodernizm**, Genişletilmiş 4. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, Ekim 2009.
- Şenkon, Attilâ: **Ten Yüğü**, 1. Baskı, Ankara, Ümit Yayıncılık, Mart 1995.
- Şenocak, Hakan: **Gülayşe – Yabancı’nın Aşkı**, 1. Basım, Ankara, Yazıt Yayınları, Kasım 1990.
- Şentürk, Levent: **Lilliput Masallar**, 1. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, Mart 2004.
- Yerdeğiştirmeler Seçkisi**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2004.
- Şit, Önder: **Dünyanın En Güzel**, 1. Basım, İstanbul, Holden Kitap, Nisan 2022.

- Tamer, Ülkü: **Tarihte Yaşanmamış Olaylar**, 2. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2023.
- Taner, Haldun: “Şeytan Tüyü”, **Bütün Hikâyeleri-4: Yalıda Sabah**, 3. Basım, Bilgi Yayınevi, Temmuz 1994, ss. 88-105.
- “Ayışığında “Çalışkur””, 4. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019.
- Tanış, Kaya: **Ari Erk Cetveli**, 1. Baskı, İstanbul, Edebi Şeyler, Mayıs 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Hep Aynı Boşluk**, Haz. Erol Gökşen, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanyolaç Öztokat, Nedret: “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 41-45.
- “Şiirle Düzyazı Arasında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997.
- Tarsus, Deniz: **Ayrıkotu**, 2. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Şubat 2017.
- Ben Murtaza**, 1. Basım, İstanbul, Alakarga Yayınları, 2021.
- Temizyürek, Mahmut: “Arkadaşım Vüs’at O. Bener”, **K24**, 22.02.2024.
- Teoman, Ali: “Çay ve Karıncayiyenler”, **Sıcak Nal**, S: 1 (“Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!”), Mart-Nisan 2010, ss. 10-13.
- Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY’de 5. Baskı), Şubat 2025.
- Öykü Uçları – Çok Çok Kısa Öyküler**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2014.
- Taş Devri**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011.

Tezcan, Ersin:

E'siz Potkal, 1. Basım, İstanbul, E Yayınları, Aralık 1997.

Todorov, Tzvetan:

Edebiyat Kavramı, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul, Sel Yayınları, 2011.

Fantastik – Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım, 1. Basım, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2004.

Tohumcu, Aslı:

Abis, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

Toprak, Metin:

Hermeneutik ve Edebiyat, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2003.

Tosun, Necip:

“Avangard, Yeni ve Deneyisel”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, ss. 98-106.

“Son Dönem Türk Öykücülüğü”, **Post Öykü**, S: 61, Kasım-Aralık 2024.

Modern Öykü Kuramı, 3. Basım, Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2018.

Öykü Terimleri Sözlüğü, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Nisan 2023.

Tosuner, Necati:

“Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997.

“Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Hece Öykü**, S: 20 (Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-2), Nisan-Mayıs 2007.

“Mocuk”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 68.

“Necati Tosuner ile söyleşi: ‘Şimşek düşecekse, ben buradayım!’”, **Öykü Teknesi**, S: 14, Mart-Nisan 2010, s. 8.

Yakamoz Avına Çıkmak, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.

Tökel, Dursun Ali Tökel:

Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri, 1. Basım, Ankara, Hece Yayınları, 2010.

“Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, ss. 52-79.

Tunalı, İsmail:

Estetik, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Tunç, Ayfer:

“Soruşturma”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000.

Tunçer, Cem:

Taş-Kâğıt-Makas, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2003.

Juvenil, 1. Basım, İstanbul, Holden Kitap, Eylül 2021.

Turan, Güven:

“Olanla Yetinmeyenler”, **Kitap-lık**, S: 60 (Dosya: Deneysel Edebiyat), Nisan 2003, ss. 49-52.

Türker, Elif:

“Deneysel edebiyat yanılımı”, **Birikim**, S: 219, Temmuz 2007, ss. 77-83.

Türkgeldi, Engin:

Orada Bir Yerde, 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, Haziran, 2017.

Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi, Haz. Murat Yalçın, İstanbul, YKY, **Kitap-lık** Dergisinin 60. Sayı Armağanı, 2003, s. 5.

Türkyılmaz, Mustafa:

“The Ideal Reader Perception of Pre-Service Teachers”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, S: 3, 2014, ss. 148-159.

Tüzünoğlu, Melida:

“Kutsal’ın Londra’daki Çiftliği”, **Sıcak Nal**, S: 1, Mart-Nisan 2010, ss. 76-79.

Uçar, H. Ertuğ:

Rüya Arızaları, 1. Baskı, İstanbul, Alef Yayınevi, Kasım 2006.

Ulay, Faruk:

“Böyle öyküler-5”, **Sıcak Nal**, S: 8 (“DENEYSEL Edebiyat Edebiyattır!”), Mayıs-Haziran 2011, s. 100.

- “Konuk”, **Sıcak Nal**, S: 1 (“Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!”), Mart-Nisan 2010, ss. 20-24.
- Uşaklıgil, Halit Ziya: **Hikâye**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Uyar, Turgut: **Büyük Saat**, İstanbul, Can Yayınları, 1984.
- Uzuner, Buket: **Güneş Yiyen Çingene**, 15. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, Nisan 2005.
- Vardarlılar, Bahri: **Öteki Denizin Haritası**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Kasım 2022.
- Varol, Yılmaz: “Söyleşi, Öyküde 1950 Kuşağı”, **Düşler Öyküler**, S: 5, Eylül 1997.
- Williams, Diane: “Coşkunluk ya da Tutku” / “Illinois’nin Pearl Köyü”, Çev. Ilgın Yıldız, **Sıcak Nal**, S: 1 (“Dikkat! Başka Bir Öykü Yazılıyor!”), Mart-Nisan 2010, ss. 27-28.
- Yağan, Ali: **Cumhur’un Ölüm İlanı**, 1. Baskı, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2024.
- Yakut, Merve: **Caravaggio Kırmızısı**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Nisan 2023.
- Yalçın, Hüseyin Cahit: **Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri**, 1. Basım, Haz. Dr. Fatih Arslan, Salkımsöğüt Yayınevi, Şubat 2013.
- Yalçın, Murat: “Soruşturma”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000.
- Yalçın, Murat: **Aşkınumya – İma Kılavuzu**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2010.
- Yalsızuçanlar, Sadık: “Modern Türkiye Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000, ss. 515-526.

- “Soruşturma”, **Hece**, S: 46-47 (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Ekim-Kasım 2000.
- Garip – Toplu Öyküler I**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012.
- Gerçeği İnciten Papağan**, İstanbul, Akçağ Yayınları, 1996.
- Kuş Uykusu**, 2. Baskı, İstanbul, Şûle Yayınları, 1999.
- Öyküler Kitabı**, 1. Basım, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, Haziran 2003.
- Evlâ**, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, Ekim 1993.
- Dönüşü Olmayan Hikâyeler**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1981, s. 61.
- “İki Kişilik...”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, s. 79.
- Modern Soslu Postmodern Makarna**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Mayıs 2023.
- Hayatında Değil Yerin**, 1. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, Mayıs 2023.
- Biraz Kuşlar, Azıcık Allah**, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023.
- Boşlukdiken**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2023.
- Hevesin Kaçış Yönü**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2022.
- İkiye Kadar Sayamamak**, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2013.
- Kayıpkent Üçlemesi**, 1. Baskı, İstanbul, Mitos Yayınları, Kasım 1994.
- Yarıcı, Doğan:
- Yasar, İzzet:
- Yaşar, Hürriyet:
- Yıldırım, Turhan:
- Yıldırım, Utku:
- Yılmaz, Gökhan:
- Yula, Özen:

Öbür Dünya Bilgisi, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, Ekim 1993.

Zola, Émile:

Deneysel Roman, Çev. Kıymet Zeyrek, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

Kolektif Kitaplar

Acâibü'l Mahlûkât, 2. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ekim 2023.

Essential Literary Terms: A Brief Norton Guide with Exercises, Haz. Sharon Hamilton, New York & London, W. W. Norton & Company, 2007.

Kimsenin Bakmadığı Yer, Der. Gökçe Özder, 1. Basım, İstanbul, Ornis Kitap, Mart 2025.

Korkut Ata Ne Söyledi?, Haz. Aykut Ertuğrul & Güray Süngü, İstanbul, Ketebe Yayınları (Ketebe'de 2. Baskı), Kasım 2024.

Micro Fiction – An Anthology of Really Short Stories, Ed. Jerome Sterne, New York & London, W.W. Norton Company, 1996.

Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 1. Baskı, Haz. İlhan Ayverdi, İstanbul, Kubbealtı, Ocak 2010.

Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı, 1. Baskı, Haz. Aykut Ertuğrul, İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021.

Sudden Fiction – American Short-Short Stories, Der: Robert Shapard & James Thomas, Gibbs M. Smith-Deregrine Smith Books, 1986.

T.D.K. Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu, İstanbul: Devlet Basımevi: 19 Temmuz 1935, s. 231.

The Oxford Dictionary of Literary Terms, 3. Basım, Haz. Chris Baldick, New York, Oxford University Press, 2008.

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1997.

Sunuşlar, Konuşmalar, Ortak Yazılar

“5 Öykücü Tartışıyor: Tasnifler ve Yönelimler”, **Post Öykü**, S: 61, Kasım-Aralık 2024.

“Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S: 12 (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Eylül-Ekim 1997, ss. 110-120.

“Nezihe Meriç ile Düünden Bugüne”, Konuşan: Feridun Andaç, **Adam Öykü**, S: 2, Ocak-Şubat 1996, ss. 18-24.

“Oktay Akbal ile Düünden Bugüne: Bir Öykü Evreni Yazarın Evreninden Bir Parçadır”
Konuşan: Feridun Andaç, **Adam Öykü**, S: 4, 1996, ss. 11-18.

“Orhan Duru ile Düünden Bugüne”, Konuşan: Feridun Andaç, **Adam Öykü**, S: 31, Kasım-Aralık 2000, ss. 59-70.

“Sunuş”, **Hece**, S: 141 (Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik), Eylül 2008, s. 51.

“Twit’e gel”, **Sıcak Nal**, S: 1, Mart-Nisan 2010, s. 19.

ÖZGEÇMİŞ

2011 yılında kaydolduğu İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2015 yılında mezun oldu. Aynı üniversitede devam ettiği yüksek lisans eğitimini “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Gerçeklik Algısı” başlıklı tezle tamamladı; 2018 yılında doktora programına hak kazandı. Abdülhak Şinasi Hisar külliyyatı dâhil olmak üzere 100’den fazla eserin yayıma hazırlık sürecini yürütmüş ve editörlüğünü üstlenmiştir. 2025 yılında İngilizceden Türkçeye ilk kitap çevirisi **Karanlık Mahalle**, Everest Yayınları tarafından yayımlanmıştır.