



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**TÜRK ÖYKÜSÜNDE SIRA DIŞI YÖNTEMLER
(1950-1980)**

Yüksek Lisans Tezi

Özge ASLAN

DANIŞMAN
Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

SAMSUN
2022

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**



**TÜRK ÖYKÜSÜNDE SIRA DIŞI YÖNTEMLER
(1950-1980)**

Yüksek Lisans Tezi

Özge ASLAN

Danışman

Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Özge ASLAN tarafından, Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN danışmanlığında hazırlanan “Türk Öyküsünde Sıra Dışı Yöntemler (1950-1980)” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 18.2.2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Şaban SAĞLIK		<input checked="" type="checkbox"/>
	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü		Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA		<input checked="" type="checkbox"/>
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye (Danışman)	Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN		<input checked="" type="checkbox"/>
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı		Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi?

Evet

Hayır

İmza
... / ... / 2022
Özge ASLAN

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı: Türk Öyküsünde Sıra Dışı Yöntemler (1950-1980)

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 12.12.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 10

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza
... / ... / 2022
Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

ÖZET

TÜRK ÖYKÜSÜNDE SIRA DIŞI YÖNTEMLER (1950-1980)

Özge ASLAN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans, Şubat/2022

Danışman: Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Türk öyküsünde modernizme mal edilen ve deneysel, yaratıcı ya da sıra dışı olarak nitelendirilen anlatım yöntemlerinin edebî kuram ve sanat akımları ile ortaya çıktığı düşünülür. Yazında yaratıcılık çabaları ise deneysel, sıra dışı ve avangart olarak değerlendirilir.

“Edebi kuram ve sanat akımlarına atfedilen anlatım yöntemleri yeni, sıra dışı ya da deneysel midir?” sorusuna cevaplar arandığında edebî türlerdeki ilk örneklerde dahi yaratıcılık çabalarına ait farklı kategorilerde birçok örnek bulunduğu görülecektir.

Yaratıcı yazarlık faaliyetlerine ilgi her geçen gün artarken deneysel edebiyata ait edebî ürünler de önem kazanmıştır. Anlatım tekniklerinde sıra dışı kullanımlar ortaya çıkmış, öte yandan deneysel edebiyatın kuramsal çerçevesi ve neye karşılık geldiği gibi yeni problemler oluşmuştur.

Çalışmamız edebî tür olarak hikâyeninin, öyküye dönüşümü sırasında geçirdiği değişikliklere dikkat çekerken, “Anlatım yöntemlerindeki yenilik arayışları ile hikâyeden öyküye evrilen Türk öyküsünde deneysellik var mıdır, yok mudur? sorusu üzerinden yola çıkılarak temellendirilmiştir.

Çalışmada tarihsel bağlamda ilk girişimlere değinilmiş, edebî tür olarak öykünün yeni imkânlarla bulunduğu deneysellik süreci değerlendirilmiştir. Bu bağlamda öyküde yaratıcı girişimlerin yoğunluk kazandığı, 50 Kuşığı öykücülerinin ilk çalışmalarının yayımlanmaya başladığı yıllar çalışmamızın başlangıç noktası olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın kapsam genişliği; 1950 ve 1980 yılları ile sınırlandırılmış, çalışmanın sonunda 1980 sonrası deneysel öykü çalışmalarına da değinilmiştir. Çalışmanın amacı öyküdeki ilk yaratıcılık girişimlerinin deneysel olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceğine, Türk öyküsünde ve 50 Kuşığı’nda deneysellik var mıdır yok mudur sorularına cevaplar aramak, deneyselliğin tarihsel ve kuramsal arka planı aydınlatılarak Avrupa ve Türk edebiyatındaki deneysel çalışmaları karşılaştırmaktır.

Anahtar Sözcükler: Öykü, hikâye, tür, sıra dışı, deneysel edebiyat, yöntem

ABSTRACT

EXTRAORDINARY METHODS IN TURKISH STORY (1950-1980)

Özge ASLAN

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Master, February/2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

It is thought that the narrative methods attributed to modernism in the Turkish story and are considered experimental, creative or extraordinary are emerged with literary theory and art movements. Creativity efforts in literature are considered experimental, unusual and avant-garde.

“Are the methods of expression attributed to literary theory and art movements new, unusual, or experimental?” when answers are sought to the question, there are many different examples of creativity efforts, even in the first examples given in literary genres.

While the interest in creative writing activities is increasing day by day, literary products belonging to experimental literature gain importance. In narrative techniques, extraordinary methods of expression emerge. As a result of these developments, new problems arise such as the theoretical framework of experimental literature and what it corresponds to.

Our study draws attention to the changes that the story has undergone during the transformation of the story as a literary genre, and it has set out on the questions of whether there is experimentation in the Turkish story, which has been transformed from a story into a short story, with the search for innovations in narration methods.

In the study, the first attempts in the historical context were mentioned, and the experimental process in which the story as a literary genre met with new possibilities was evaluated.

In this context, the years when the creative initiatives in the story gained intensity and the first works of the 50 Generation storytellers began to be published were determined as the starting point of our study.

The scope of our study was limited to the years 1950 and 1980, and at the end of the study, experimental story studies after 1980 were also mentioned. The aim of our study is to seek answers to the questions of whether the first attempts at creativity in the story will be evaluated experimentally, whether there is experimentation in the Turkish story and the 50th Generation, and to compare the experimental studies in European and Turkish literature by revealing the historical and theoretical background of experimentation.

Keywords: story, short story, genre, extraordinary, experimental literature, method

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Türk Edebiyatında köklü bir maziye sahip olan hikâye, yerel ve evrensel çerçevede en çok değişime ve gelişime uğrayan edebî türdür. Değişim ve gelişiminin neticesiyle bu türün, yeni bir isimlendirmeye ihtiyaç duyularak öykü olarak adlandırılması yaygınlaşmıştır.

Yazarların tekniğine, söylemine öykülerin temasına etki eden değişiklikler, yalnızca modernizmin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, siyasal ve psikolojik etkileri ile mi gerçekleşir? Yoksa yaratıcılık çabaları yazının varoluşundan beri var mıdır? Türde gerçekleşen değişiklikleri tema, biçim, içerik, zaman, mekân, karakter, anlatıcı, söylem gibi kurguyu oluşturan temel kavramlar etrafında felsefi kuramlar, sanat akımları çerçevesinde örnekleyerek açıklığa kavuşturmak, yenilik arayışlarını bu ilişkiler ile tespit etmek mümkün müdür?

Yeni bir isme kavuşmasının neticesinde türle ilgili şu sorular da akla gelir: “Hikâye öykü müdür?”, “Öykü hikâye midir?”, “Hikâye ne’yi anlatır?”, “Öykü ne’yi anlatır?”, “Hikâye nasıl anlatır?”, “Öykü nasıl anlatır?” Öykünün yakın dönem uç örnekleri perspektifinden değerlendirildiğinde ise 20. yy. ın kısa kurmacası öykü, hikâyeden yöntem ve söylem farklılıkları ile ayrılan yeni bir edebî tür hâline gelir. Gelişen anlatım yöntemleri ve sınır zorlayan öykü örneklerindeki yaratıcı, deneysel anlatım yöntemleri bu türsel ayrımı belirginleştirir.

Türdeki modernizme mal edilen teknik ve tema yönlü yenilikler; yaratıcılık, deneysel, avangart ve sıra dışı kavramları ile tanımlanır. Öte yandan bu yöntem ve tutumlar, kurmaca yaratmanın doğasında var olan sıra dışı ya da deneyselliğin aksine sıradan, olağan çabalar olarak da görülür. Bu konuda farklı görüşler de bulunur.

Modern Türk öyküsüne ait yeni örnekler, hikâyenin ve geleneksel halk hikâyesinin yapı ve içerik özelliklerinin dışına çıkarak bu ayrımı vücuda getirir. Tanzimat edebiyatının Batılı anlamda ilk hikâye örnekleri geleneksel tahkiye kültürü ile şekillenen hikâyeyi öyküye evrilten ilk çabalardır.

Çalışmamızda; Hilmi Ziya Ülken’in “geçiş ve buhran dönemi”¹ olarak nitelediği edebî türlerde ilklerin yaşandığı Tanzimat Dönemi’nde türde gerçekleşen yenilikler üzerinde durulacak, tahkiye geleneğinin şekil verdiği hikâyenin öyküye evrilmesi sürecinde, değişen ilk örnekler ve anlatım yöntemleri tür kavramı ve edebî

¹ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünme Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 1994, s. 56.

türün değişimi üzerinden de değerlendirilecektir.

Türk hikâyesi modern Türk öyküsüne hazırlanırken içerikte ve biçimde köklü yeniliklere zemin olur. Modern öykü, geleneksel hikâyeden uzaklaşırken biçimde, dilde, içerikte denenen sıra dışı oyunlarla türün sınırlarının dışına çıkar.

Sevim Kantarcıoğlu, edebî eserde biçimi ve yapısal özellikleri belirleyen unsurun öz olduğunu, özdeki değişimlerin ise biçimde şekil bulduğunu belirtir.² Necip Tosun, türün sınırları dışına çıkan modern öyküler için ‘gerçeğin yeni dili’³ ifadesini kullanır. Modern Türk öyküsünde yeni gerçeklere yeni biçimler, yeni anlatım yöntemleri geliştirilir.

Öykünün Tanzimat ile başlayan değişim serüveni Sait Faik etkisiyle gelişen “öykünün altın çağı”, 1950 kuşağı ile taçlanır. 50 Kuşağı ile öykünün modern kimliğini temsil eden örnekler verilir. Dönemin kültürel açıdan zengin ve çok sesli ortamı ve dergicilik faaliyetleri, hikâye ve öykü ayırımını belirginleştiren çalışmaların ve öyküdeki yaratıcılık girişimlerinin zeminini oluşturur.

50 Kuşağı, hikâye türünün öyküye dönüşmesi, anlatım tekniklerinin gelişimi ve çeşitlenmesinde etkin bir rol oynar. Bu dönemdeki gelişmeler, edebî eserin özünü ve biçimini hem felsefi kuram ve sanat akımlarının gelişimi hem de dönemin paradigmaları ve zamanın ruhu çerçevesinde değiştirir.

Hikâye, tarihsel gelişiminde sınır zorlayan örnekler ile öyküye evrilirken vardığı yeni görünüm ve yapı özellikleri ile ne’liğin sorgulandığı tartışmalı bir hâl alır. Bu çalışmada hikâye ve öykü türünün farkları, “Hikâye nedir?”, “Öykü nedir?”, sorularının cevapları da öyküdeki anlatım yöntemlerinin değişimine dikkat çekmek üzere ele alınan konulardır. Çalışmamız edebî türün değişimi üzerinden; Türk öyküsünde anlatım tekniklerindeki yaratıcı, deneysel girişimlerin tarihsel arka planına, tekniklerin kuram ve sanat akımları etkisi dışında tarihsel kullanımlarına da ışık tutma amacı taşımaktadır.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde, hikâye öyküye dönüşürken öyküde gerçekleşen ilk yenilik girişimlerine değinilmiştir. 1950 ve 1980 yılları aralığında yayımlanan öykü çalışmalarında görülen; biçem, tema ve söylem odaklı girişimler, yazarların özgünlük ve yaratıcılık arayışları ile üretilen yeni öykü örnekleri; edebî

² Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 19.

³ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara, 2011, s. 11.

kuram, kavram ve sanat akımları çerçevesinde ele alınmıştır. Öykülerde kullanılan anlatım yöntemleri, yöntemlere özgü olarak açılan başlıklar altında örneklendirilmiştir.

1950 ve 1980 yılları arasını kapsayan otuz yıllık süreçte yaratıcı ve deneysel özellikleriyle öne çıkan eserlerdeki yenilikler; sıra dışı anlatım teknikleri ve sıra dışı öykü örnekleri üzerinden değerlendirilerek incelenmiştir.

Otuz yıllık sürecin kapsamı geniş olsa da sıra dışı, yaratıcı ve deneysellik özelliği gösteren öyküler ve bu öykülerde kullanılan anlatım yöntemleri dikkate alınarak çalışmanın kapsamı özelleştirilmiş ve daraltılmıştır. Bu süreçte türün gelenekteki aslına riayet eden örnekler çalışmamızın dışında kalmaktadır. Çalışmamızın dışında kalabilecek; farklı, sıra dışı, deneysel nitelikte çalışmaların olabileceği hususunu da belirtmeliyiz.

Özellikle toplu öykülerin yer aldığı bazı çalışmalar, 1980 sonrası basılsa da içeriğindeki çalışmaların daha eski tarihlere ait olduğu görülür, bu çalışmalar da kapsama dâhil edilmiştir. Anlatım yöntemleri bakımından sıra dışı çizgi çizen çeşitli çalışmalar zaman konusunda belirlediğimiz kapsamın dışına taşmaktadır. Ancak çalışmamızda bu eserlerden de bahsetmekte yarar gördüğümüz için bu örnekler de çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Çalışmada incelenen öykülerin ilk baskılarına ulaşılmaya çalışılarak bu baskılar dikkate alınmış, mizanpaj ve tipografi özellikleri incelenen öykülerin farklı baskıları arasındaki farklılıklara da değinilmiştir. Bu tez çalışması altı bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, modernizmin edebiyat ve edebî türler üzerindeki etkilerine değinilmiştir. Amaç edebî türlerin ve anlatım yöntemlerinin hangi etki ve etkileşimlerle değişim gösterdiğinin arka planına ışık tutmaktır.

İkinci bölümde, çalışma kapsamı olarak belirlenen tarih aralıkları; 1950 ve 1980 yıllarının tarihsel, sosyo-ekonomik ve politik zemini ortaya koyulmuştur. Amaç, bu yıllar aralığında üretilen sanat ürünlerinin nasıl bir ortamda var olduğu ve yazarların dönemin özelliklerinden ne şekilde etkilendiği hususunu aydınlatmaktır.

Üçüncü bölümde, tür olarak hikâye ve öykü ayrımı, Türk edebiyatında türlerin ilk değişimlerine zemin olan Tanzimat Dönemi hikâyesindeki ilk değişimler üzerinde durulmuş ve modern hikâyeye geçişi sağlayan unsurlara değinilmiştir. Amaç öyküde

yeni ve mevcut anlatım yöntemleri arasındaki ayrımı belirlemek ve anlatım yöntemleri ile şekillenen türdeki gelişmelere dikkat çekmektir.

Dördüncü bölümde, hikâyenin öyküye evrilme sürecinin ardından, edebî kuram, sanat akımları ve kavramlar çerçevesinde gelişen ya da bu oluşumlarla ilişkilendirilebilecek “Anlatım teknikleri”, “Edebî Kuram” ve “Sanat Akımları” başlıkları altında sınıflandırılarak, dâhil edildiği kuram ya da sanat akımının dışındaki kullanımlara ve tekniklerin tarihsel yönüne de dikkat çekilmiştir.

Beşinci bölümde, sıra dışı öykü örnekleri Türk öyküsünde kullanılan deneysel anlatım yöntemleri, çerçevesinde tahlil edilmiştir.

Altıncı bölümde, 1980 sonrası Türk öyküsünde kullanılan anlatım yöntemlerinin artan çeşitliliğine, yaratıcı, sıra dışı ve deneysel çalışmaları ile öne çıkan bazı yazarlar ve eserlerine değinilmiştir. “Sıra Dışı Metinlerin Tarihsel Sınırlılıkları ya da Sınırsızlıkları” başlığı altında ise Kuhn’un paradigma kavramı ve zamanın ruhu düşüncesinden hareketle öykülerde kullanılan yaratıcı girişimlerin ve anlatım yöntemlerinin kullanımının; kuram, kavram ve sanat akımlarının tarihsel sınırlarının dışına çıkma eğiliminde olduğuna dikkat çekilmiştir. Yaratıcı yazarların öncü girişimleri paradigmalara ve zamanın ruhu ile ilişkilendirilerek kuramsal sınırların tarihsel kesinliğine çözüm sunulmuştur. Deneysel öykü örneklerinde kullanılan anlatım teknikleri ve içerik özellikleri ile hikâyeden öyküye dönüşen türün değişmeyi sürdüren doğasına dikkat çekilmiştir. Yök’ün Ulusal Tez Merkezi’nde hikâye adıyla arattığımızda sekiz yüz elli adet çalışmaya, öykü adıyla aratıldığında; dokuz yüz seksen adet çalışmaya rastlanılmıştır.⁴ Araştırmanın ilerleyen dönemlerinde tekrar kontrol edildiğinde öykü adıyla yapılan çalışmaların rakamsal olarak daha hızlı artış gösterdiği tespit edilmiştir. Veri tabanında yer almayan ya da araştırmamızın dışında kalan çalışmalar olduğu muhakkaktır. Bunun yanında çalışmaların ağırlıklı olarak tema ve yazar merkezli olduğu saptanmıştır. Ayrıca, öykü özelinde edebî kuramlar, sanat akımları ya da kavramlar çerçevesinde yapılan çalışmalar; tema ve içerik yönlü çalışmalara oranla nispeten azdır.⁵

Yök’ün Ulusal Tez Merkezi’nde deneysel edebiyat hakkında dört adet yüksek lisans tez çalışması ve deneysel edebiyatla ilişkili olarak iki adet Oulipo Grubu

⁴ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> (01.03.2022)

⁵ Öykü görsel sanatlara dair sanat akımları ile okumaya kendisi ile yakın özelliklere sahip şiir kadar müsaitken, bu ilişkiler hakkındaki çalışmalar şiire oranla sınırlı düzeydedir.

hakkında tez çalışması bulunduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen bu çalışmaların tamamı roman türü hakkındadır. Öykü ve şiir türünde deneysellik ilgili tez düzeyinde bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Ancak veri tabanında yer almayan çalışmaların da olabileceğini belirtmekte yarar görmekteyiz. Yapılan bu taramalar sonucu, deneysel edebiyat hakkında kısıtlı çalışma olduğu neticesine varılmıştır.

Şiirde görsel-somut şiir gibi isimlendirmeler bulunurken somut ya da görsel unsurlar taşıyan öyküler, genel bir yargıyla deneysel ya da avangart olarak değerlendirilir. Öyküde somut-görsel şiirlerle benzerlik taşıyan teknik özellikler bulunmasına karşın öykü özelinde şiirdeki bu adlandırmaya benzer bir isimlendirmeye rastlanılmamıştır. Türk edebiyatında edebiyat ve sıra dışılık ile özdeşleştirilen deneysel edebiyat hakkında bir kavram karmaşasından söz etmek mümkündür. Deneysellik hakkındaki yargılarda kuram temelli tespit sınırlıdır. Deneysel, avangart, sıra dışı ve yeniye dair arayışlar yaratıcılık kavramı ile bağdaştırılır. Avangart ve deneysel kavramları arasında ayırım yapmaksızın ortak kullanma eğilimi de görülür.

Türk edebiyatında deneysellik tartışmalı bir kavramdır. Buna karşın gelenekte, modern Türk öyküsünün ilk örneklerinde dahi deneysel, yaratıcı, sıra dışı anlatım tekniklerinin denendiği görülür.⁶ Deneysel edebiyata kuramsal çerçeve belirleyen Oulipo etkisiyle verilen örnekler ise yakın dönem edebî ürünlerde söz konusudur. Çalışmamız bu tartışmalı durumlara da cevaplar aramaktadır.

Bu çalışmanın tartışmalı soru ve sorunları içermesi ve kapsamı geniş bir konu olması, örneklerin çokluğu, kuramsal çerçevesinin ve tarihsel köklerinin İngilizce ve Fransızca kaynaklara uzanması tezi yetersiz kılabilir. Ancak bu çalışmanın söz konusu soruların bir kısmını netleştirdiğini ve yeni soruları seslendirdiğini düşünüyoruz.

Çalışmaya katkıları, anlayışlı ve destekleyici tavrı için kendisi ile çalışmaktan kıvanç duyduğum kıymetli danışmanım Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN'a, lisansüstü serüvenimizde bizi rehbersiz bırakmayan kıymetli hocam Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA'ya ve alana dair kendisinden çok fazla şey öğrendiğim kıymetli hocam, Prof. Dr. Şaban SAĞLIK'a teşekkür ederim. Titiz okumaları ve tavsiyeleri

⁶ Ayrıntılı bilgi için bk.

Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2010.

Dursun Ali Tökel, "Sessiz Dil: Divan Şiirinin Deneysel Dili", Atatürk Kültür Merkezi, Divan Şiirinin Dili Uluslararası Çalıştayı, Ankara, 27-28 Nisan, 2012.

ile tez çalışmama değer katan hocalarıma emekleri için müteşekkirim. Ayrıca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve her zaman destekçim olan anneme teşekkür ederim.

Özge ASLAN

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	İ
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	İİ
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT	İV
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR.....	V
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XIV
TABLolar DİZİNİ.....	XVI
GİRİŞ	17

1. MODERNİZM ve TÜRK EDEBİYATINA ETKİLERİ

1.1. Modernizm Olgusu	19
1.2. Modernizmin Türk Edebiyatına Etkileri	22

2. 1950-1980 YILLARI ARASI TÜRK EDEBİYATI ve 50 KUŞAĞININ TÜRK ÖYKÜSÜNE ETKİSİ

2.1. 1950’li Yıllar Türkiye’inde Toplumsal, Siyasal ve Kültürel Gelişmeler	30
2.2. Türk Edebiyatında 50 Kuşağı ve Türk Öyküsüne Etkileri.....	32
2.3. 1960 ve 1980 Yılları Arasında Türk Öyküsünde Öne Çıkan Durumlar	40

3. EDEBİ TÜRÜN DEĞİŞİMİ BAĞLAMINDA ÖYKÜDE YENİ ANLATIM YÖNTEMLERİ

3.1. Edebi Tür Olarak Hikâye	43
3.2. Tanzimat Sonrası Türk Hikâyesinde İlk Değişim ve Yenilikler	46
3.3. Edebi Tür Olarak Hikâye - Öykü Ayrımı ve Tür Sorunu	52
3.4. Sait Faik’in 50 Kuşağı Ekseninde Türk Öyküsüne Etkisi ve <i>Alemdağ’da Var Bir Yılan</i>	57
3.5. Hikâyeyi Öykü Kılan Yeni Anlatım Yöntemleri	63

4. ÖYKÜDE EDEBİ AKIM, KURAM VE KAVRAMLAR ÇERÇEVESİNDE GELİŞEN YENİ YÖNTEMLER

4.1. Türk Öyküsünde Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) ve Anlatım Teknikleri.....	80
4.1.1. Bilinç akışı	86
4.1.2. İç Monolog.....	98
4.2. Büyülü Gerçekçi ve Fantastik Öyküde Yöntem.....	101
4.3. Postmodernizm ve Öyküde Postmodern Teknikler.....	115
4.3.1. Metinlerarasılık, Öyküde Yeniden Yazma ve Palimpsest Teknikleri.....	122

4.3.1.1. Metinlerarasılık (<i>Intertextuality Method</i>)	122
4.3.1.2. Yeniden Yazma (<i>Rewriting</i>).....	130
4.3.1.3. Palimpsest.....	133
4.3.1.4. Pastiş (Öykünme), Parodi (Yanılsama), İroni (Gülünç Dönüştürüm)	134
4.3.2. Üstkurmaca, Meta Kurgu (<i>Meta Fiction</i>)	140
4.3.4. Leitmotiv.....	148
4.3.5. Parçalılık	154
4.4. Avangart Edebiyat	159
4.4.1. Türk Edebiyatında Avangart.....	160
4.4.2. Avangart, Deneysel ve Postmodern Edebiyat Arasındaki İlişki	167
4.5. Deneysel Edebiyat ve Türk Öyküsünde Deneysellik.....	170
4.5.1. Deneysel Edebiyatın Tarihsel Gelişimi ve Kuramsal Çerçevesi.....	170
4.5.2. Oulipo Grubu (1960)	174
4.5.3. Oulipo Grubunun Kullandığı Teknikler.....	177
4.5.4. Türk Edebiyatında Deneysellik Var mıdır? Yok Mudur?	189
4.5.5. Deneysel Metinler ve Deneysel Yöntemlerin Kategorilendirilmesi	195

5. TÜRK ÖYKÜSÜNDE DENEYSEL ANLATIM YÖNTEMLERİ

5.1. Öyküde Anlamı ve İfadeyi Somutlaştırma	198
5.1.2. Öyküde Anlamı Somutlaştırma Yöntemi Olarak Tipografi Kullanımı	199
5.2. Edebiyatta Tipografi Kullanımı	207
5.3. Öyküde Teknik Bağlamında Şiirin İmkânlarından Faydalanma.....	248
5.4. Öyküde Anlama Boyutsal Müdahale: Küçürek Öykü	252
5.5. Öykü, Resim ve Fotoğraf İlişkisi: Öyküde Görsel Unsur Kullanımı.....	259
5.6. Öyküde Noktalama İşaretlerini Anlatım Yöntemi Olarak Kullanmak	280
5.7. Öyküde Kolaj, Kes Yapıştır: Montaj ve Dıştan Aktarım Tekniği	288
5.7.1. Sevim Burak Öykülerinde Kolaj.....	289
5.8. Öyküde Dil Kullanımı: Sözdizimde ve Söylem Dilinde Görülen Sıra Dışlıklar	292
5.9. Öyküde Anlatıcı Kullanımında Deneysellik.....	297
5.9.1. Sait Faik Öykülerindeki Anlatıcılar	299
5.10. Öykü ve Kelime İcadı, Özgün Kelime Üretimi	304
5.11. Yabancı Dile Öykünme	307
5.12. Öyküde Dipnot Kullanımı	308

6. 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNDE DENEYSELLİK

6.1. 1980 Sonrası Türk Öyküsünde Deneysellik ve Sıra Dışı Yöntemler.....	309
6.2. Sıra Dışı Metinlerin Tarihsel Sınırları ya da Sınırsızlıkları	321
SONUÇ	324

KAYNAKÇA.....	331
DİZİN.....	349
ÖZ GEÇMİŞ.....	353

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. İç söylem biçimleri	89
Şekil 4.2. Öykünün bütüncül düzeni hakkındaki düzlemler	96
Şekil 4.3. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	158
Şekil 4.4. <i>Resimli Ay Mecmuası</i> (1929)	165
Şekil 4.5. Oulipo Grubu üyeleri bir arada	176
Şekil 4.6. Quneau'nun ' <i>Yüz Bin Milyon Şiir</i> ' Kitap Görseli	182
Şekil 4.7. "Çeşitlemeli Korku" öyküsünün seslendirme metni	186
Şekil 4.8. L=A=N=G=U=A=G=E dergi görseli	204
Şekil 4.9. Isidore Isou, <i>The God's Diaries</i> (1950)	205
Şekil 4.10. Isidore Isou, <i>Hypergraphie, polylogue</i> , 1964 (1988)	206
Şekil 4.11. Haroldo de Campos'un şiiri fotoğraflardan oluşan bir kolajdır	209
Şekil 4.12. "La Cravate et la Montre" (1918), Apollinaire	210
Şekil 4.13. "Açların Göz Bebekleri" 835 <i>Satır</i> (1929), Nazım Hikmet	211
Şekil 4.14. "Makinalaşmak" ve "Bahri Hazer" (1929), 835 <i>Satır</i> , Nazım Hikmet..	212
Şekil 4.15. "Kitaplar" (1953), <i>Om Mani Padme Hum</i> , Asaf Halet Çelebi	213
Şekil 4.16. "Ev", İlhan Berk	213
Şekil 4.17. "Korkuluk" (1940), Ercüment Behzat Lav	214
Şekil 4.18. Yazınsal metnin boyutları	217
Şekil 4.19. <i>Ayışığında "Çalışkur"</i> (1954) Haldun Taner	219
Şekil 4.20. <i>Ayışığında "Çalışkur"</i> öyküsünde mizanpaj	221
Şekil 4.21. <i>Ayışığında "Çalışkur"</i> öyküsünde okurlar	222
Şekil 4.22. Roman Jakobson'un iletişim şeması	225
Şekil 4.23. Sevim Burak'ın Afrika figürleri hakkında desenleri	229
Şekil 4.24. <i>Anferudunicihanımanevi</i>	236
Şekil 4.25. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	239
Şekil 4.26. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	239
Şekil 4.27. "Bir Gece Yemeği" öyküsünde cümle dizilimi	240
Şekil 4.28. "On Altıncı Vay" (1982), Sevim Burak	241
Şekil 4.29. "On Altıncı Vay" (1982), Sevim Burak	242
Şekil 4.30. "Gabuzzi" (1968) Tezer Özlü	243
Şekil 4.31. "Amerikalı Komşum Willy" (1968), Tezer Özlü	243
Şekil 4.32. <i>Mekân Feşmekân</i> (1974) Georges Perec	244
Şekil 4.33. "Çeşitlemeli Korku" (1972-1974), Bilge Karasu	245
Şekil 4.34. "Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i Anar Bir Metin" (1973), Bilge Karasu	247
Şekil 4.35. "Kısmet Büfesi" (1973-1974), Bilge Karasu	247
Şekil 4.36. "Kısmet Büfesi" (1973-1974), Bilge Karasu	247
Şekil 4.37. "Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır", Sevim Burak	264
Şekil 4.38. "Göz Damlası" (1983), Cihat Burak	264
Şekil 4.39. "Deli Kız" (1973), Cihat Burak	265
Şekil 4.40. "Kâbus" (1942), Cihat Burak	265
Şekil 4.41. "Güzel Yazı Defteri" (2002), Tomris Uyar	266
Şekil 4.42. "Bayırdaki Ilgım" (1981), Tomris Uyar	267
Şekil 4.43. "Çekmece" (1961), Leyla Erbil	268
Şekil 4.44. "Çekmece" (1961), Leyla Erbil	269
Şekil 4.45. "Çekmece" (1961), Leyla Erbil	269
Şekil 4.46. "Çekmece" (1961), Leyla Erbil	270

Şekil 4.47. “Metal Yorgunluğu” (1981), Tomris Uyar	271
Şekil 4.48. <i>Everest My Lord</i> (1984), Sevim Burak	273
Şekil 4.49. Diego Velázquez, <i>Nedimeler (Las Meninas)</i> , (1656)	278
Şekil 4.50. <i>Arture 489</i> , (1997) Yüksel Arslan	280
Şekil 4.51. <i>Arture</i> Yüksel Arslan,	280
Şekil 4.52. <i>Jokond ile Si-ya-u</i> (1929), Nazım Hikmet Ran.....	281
Şekil 4.51. “Doğum” (1957) <i>Troya’da Ölüm Vardı</i> , Bilge Karasu	283
Şekil 4.53. <i>Arsız’ın Dansları, Güz Her Şeyi Bilir</i> (1998), Hulki Aktunç.....	286
Şekil 4.54. <i>Bir Yer Göstericinin Hayatı</i> (1989), Hulki Aktunç	287
Şekil 4.55. Sevim Burak’a ait yazı notları	290
Şekil 4.56. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	290
Şekil 4.57. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	291
Şekil 4.58. <i>Afrika Dansı</i> (1982), Sevim Burak	291
Şekil 4.59. <i>Düş Kırıcı</i> (1983), Tomris Uyar.....	292
Şekil 4.60. “Tavuskuşları ve Kartallar” (1993), Sevim Burak.....	311
Şekil 4.61. “Foto Febüs” (1993), Sevim Burak	311
Şekil 4.62. <i>Palyaço Ruşen</i> (1993), Sevim Burak.....	312
Şekil 4.63. “Avm” (2013), Cemal Şakar.....	314
Şekil 4.64. “Yarım” (2013), Cemal Şakar.....	314
Şekil 4.65. <i>Bin Hüzünlü Haz</i> (2009), Hasan Ali Toptaş	315
Şekil 4.66. <i>Konuş Tarih Konuş</i> (2008)	316
Şekil 4.67. <i>Delikanlının Hikâyesi</i> (2006), Levent Şentürk	317
Şekil 4.68. <i>Kuşlar, Yer Değiştirmeler Seçkisi</i> (2003), Levent Şentürk.....	317
Şekil 4.69. “Geometri” (2011), Yekta Kopan	320
Şekil 4.70. “Matruşka” (2011), Yekta Kopan	320
Şekil 4.71. <i>Deliliğin Evrensel Tarihi</i> (2019), İsmail Isparta.....	321

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Metinlerarası İlişkiler	124
Tablo 4.2. <i>Biçem Alıştırmaları</i> 'nda Kullanılan Tekniklerin Sınıflandırılması.....	182

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının konusu, 1950 ve 1980 yılları arası Türk öyküsündeki yaratıcı deneysel girişimler ve sıra dışı anlatım yöntemleri hakkındadır. Çalışmada edebî türün değişimi bağlamında gelişen yeni anlatım yöntemleri ve türdeki ilk biçimsel estetik girişimler ele alınmaktadır.

Öyküde edebî kuramlarla ilişkilendirilen yeni anlatım yöntemlerinin tarihsel kullanımları ve 50 Kuşağı'nın ve 1950-1980 yılları arasında yayımlanan öykülerin Türk öyküsüne estetik ve biçem yönünden katkısı; varoluşçu, postmodern, büyülü gerçekçi ve deneysel edebiyata atfedilen anlatım yöntemleri ile ilişkilendirilerek incelenmiştir.

Çalışmada; postmodern, büyülü gerçekçi, deneysel ve avangart olarak değerlendirilen anlatım yöntemlerinin tarihsel kullanımlarına, çalışma kapsamı olarak belirlenen tarih aralığında yayımlanan ilk yaratıcı, deneysel öykü örnekleri üzerinden dikkat çekilmektedir.

Çalışmanın amacı, geleneksel hikâyenin modern öyküye dönüşürken geçirdiği değişiklik ve yenilikleri edebî anlatım yöntemleri üzerinden belirlemek, değerlendirmek ve türün anlatım imkânlarının gelişimini, deneysel, sıra dışı, somut-görsel değişiklikleri yaratıcı, sıra dışı ya da deneysel anlatım yöntemlerini ve yaratıcı öykülerdeki içerik özelliklerini ortaya koymaktır.

Çalışmanın önemi, yaratıcı, sıra dışı ya da deneysel edebiyat ve deneysel edebî çalışmalar hakkındaki tartışmalı ve belirsiz durumlara açıklık kazandırmak modernizm ile 50 Kuşağı'nda gelişen yeni anlatım yöntemlerinin deneysel, postmodern edebiyatla, edebî kuram ve sanat akımlarıyla olan ilişkisini sıra dışı öykü ve anlatım yöntemleri üzerinden değerlendirmektir.

Çalışmanın kapsamı, 1950-1980 yılları aralığında yayımlanan sıra dışı öyküler ve öyküdeki öncü girişimlerle ortaya çıkan sıra dışı anlatım yöntemleri hakkındadır.

Çalışmanın yöntemi, literatür taraması, araştırma, kaynak bulma, kuramsal çerçevede temellendirilerek değerlendirme, derleme ve karşılaştırma aşamaları ile ilerlemiştir. Çalışma kapsamına dâhil edilen metinlerin tahlillerinde varoluşçu, büyülü gerçekçi, postmodern ve deneysel edebiyatla ilişkilendirilen anlatım yöntemlerinden, alımlama estetiğinden, minör edebiyattan, Victor Şklovski'nin

farklılaştırma kavramından, anlatıbilim kavramlarından, edebiyat ve tipografi terimlerinden faydalanılmıştır.

Bu tez çalışmasında 1950 ve 1980 yılları arasındaki öykü örnekleri hakkında tarihsel sıralama göz önünde tutulmuştur. Amaç, girişimlerin arka planındaki etkileşimlerin tarihsel çerçevesini ortaya koymaktır. Bunun yanında tekniklerin kullanımlarındaki –diyakronikliğin/art zamanlılığın yanı sıra- tarihselsizlik özelliğine de vurgu yapılmış, tekniklerin farklı tarih aralıklarındaki kullanımları anakronik olarak örneklendirilmiştir.

Yapılan literatür taramasının ardından eserler, tarihsel başlıklar altında sıralanmıştır. Dönemin öne çıkan yazar ve öyküleri çalışmanın konusu olan sıra dışı anlatım yöntemleri kullanımlarına göre seçilmiştir. Yazarlar ve öyküler konusunda yapılan seçimler sonucunda, öyküler içerik ve biçim açısından incelenmiştir. Yapılan incelemelerin ardından seçilen öyküler varoluşçu, büyülü gerçekçi, postmodern ve deneysel edebiyat ile ilişkilendirilen anlatım yöntemleri ile eşleştirilmiştir.

Çalışma kapsamına dâhil edilen öykü örnekleri tez çalışmasının ana başlıklarından biri olan anlatım yöntemleri özelinde ilgili kuram ya da sanat akımı, başlığı altında; tarih, yazar ve eser sıralaması ile sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma yöntemiyle, söylem özellikleri ya da içeriği ile öne çıkan sıra dışı öykü örnekleri ve kullanılan anlatım yöntemleri birbirleri arasında dönemsel ve tarihsel konumu ile okurlar tarafından da mukayese edilebilecektir.

Çalışmanın son bölümünde, 1980 sonrası öne çıkan yaratıcı, deneysel öykü çalışmalarına, bu çalışmalarda kullanılan sıra dışı anlatım yöntemlerine ve deneysel yazında öne çıkan isimlere değinilmiştir.

1. MODERNİZM ve TÜRK EDEBİYATINA ETKİLERİ

1.1. Modernizm Olgusu

Fransız İhtilali'nin kökleri nasıl Akıl Çağı'nda ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin kökleri de Akıl Çağı'ndadır.⁷

E.H. Gombrich

Modernleşme, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir.⁸

Şerif Mardin

Latince “modernus” kelimesi, 5. yy. da paganist inanca sahip Hristiyan toplulukları için, Rönesans'ta ise genelleştirilerek eski toplumlar ve yeni toplumların ayrımı için kullanılır. Rönesans dönemindeki kullanım, modernizmin bugün geçerli olan anlamına daha yakındır. Bu görüşte Batı toplumunun modern diğer toplumların ise modernin dışında kaldığı şeklinde genelleyici bir düşünce hâkimdir. Aydınlanma Çağı'na geçildiğinde modernizm kavramı, Batı toplumlarına ait kültürel ve diğer özellikleri karşılamaktadır.⁹

19. yy. in ortaları ve 20. yy. in başlarında Avrupa'da, 1789 Fransız Devrimi etkisiyle; Fransa, Paris merkezli ortaya çıkan modernizm akımı, Fredric Jameson tarafından düşünce sistemlerine, burjuva kültürüne karşı ayaklanma ile oluşan bir ayrılık ve kopuş olarak tanımlanır.¹⁰ Modernizm aynı zamanda asri, çağdaş, yenilikçilik anlamlarına gelen, mevcut kültürel durumdan farklı olmayı önceleyen kopuş ve ayrılmanın yanında gelişme, yönelme kelimeleri ile de tanımlanır. Octavio Paz, Jameson'a benzer yönde; modern çağı, “ayrılma” ve “kopma” kelimeleri ile tanımlar. Paz'ın tanımında; ayrılma, kopma eylemlerine ek olarak yadsıma eylemi de kullanılır ve inkârı da içeren bir çatışmaya işaret edilir.

"Ayrılma"yı en bariz anlamıyla kullanıyorum: Bir şeyden uzaklaşmak, bir şeyden kopmak anlamında. Modern çağ. Hristiyan toplumdaki bir kopuş olarak başlar. Kökenlerine bağlı olduğundan, sürekli bir kopma, kesintisiz bir bölünmedir; her kuşak, kuruluşumuzun temelini oluşturan edimi yineler ve bu yinelemeyle kendimizi yadsıyıp, yenileriz.¹¹

Ayrılma ve kopma kavramlarıyla Batı toplumlarında ortaya çıkan gelenek karşıtı, çok yönlü disiplinler ve toplumlararası değişimlere ve yeniliklere işaret edilir.

⁷ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 476.

⁸ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 27.

⁹ M. Cüneyt Birkök, “Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, *Yeni Türkiye*, S. 4, Ocak-Şubat, 1998, s. 4.

¹⁰ Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 99.

¹¹ Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s. 35.

Değişim kelimesi de modernizm ve modern kavramını tanımlarken tercih edilir. Rönesans'ın devamında aydınlanma hareketleri ile başlayan akım, Çetin'e göre; felsefe ve zihin tepkileri sayesinde toplumun özgürlük açısından önünü açmıştır. Pozitivist bilim anlayışı ve sanayi devrimi ekonomik gücün artması ile yeni bir dünya modeline dönüşümü ve değişimi başlatmıştır.¹² Yenidünya; modern çağı tarif eden bir başka tanımlamadır. 1940'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan çeşitli akımlarda da bu isimlendirmeyi sık sık görmek mümkündür. 1950'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan; Yeni Roman (Nouveau Roman Akımı), İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, İtalya'da ortaya çıkan "İtalyan Yeni Gerçekçiliği", "Fransız Yeni Dalgası" sinema akımları 1950'li yıllarda Türk şiirinde ortaya çıkan İkinci Yeniciler bazı yenilik temelli adlandırmalardır.

Modernizm; edebiyat, mimari, resim, müzik gibi sanat disiplinlerinde ve bunların etkisiyle kültürel ve gündelik yaşamda var olur. Batı toplumlarında geleneksel yaşamın muhafazakâr yapısına, kilisenin otoritesine karşı gelişen modernizm, diğer toplumlarda da dini ya da sosyolojik bakımdan benzer etkiler gösterir.

Modernizmin gelişim gösterdiği ilk dönemde çağı değiştiren gelişmeler yaşanır ve bilim dünyasında yeni gelişmeler kaydedilir. 19.yy. da, Darwin'in evrim teorisi ile birlikte tanrı merkezli dünya görüşü sarsılır.¹³ İnsan aklı, tanrının varlığı ve mutlak bilgiyi sorgular. Bilgi ve bilginin kaynağı tartışmaya açık hale gelir ve bu yeni yol ayrımında, insan aklının üstünlüğü ön plana çıkar.

Köklü değişimi başlatan ilk unsur olarak Orta Çağ'ın sığ anlayışından kurtulmayı hedefleyen düşünce gösterilir. Endüstri Devrimi'nin yarattığı yenilikler, sanayi toplumunun oluşmaya başlaması ile bireyin toplumda kabul bulan mevcut rolü reddedilir. İnsan aklının bütünüyle ön planda olduğu modernizm bu sebeple rasyonellik fikri ile bağdaştırılır. Modernizm, her şeyin insan aklıyla açıklanabileceği gerçeğinin idrakidir. Rasyonelliğin ve insan aklının gerçekliğin kaynağı olarak görülmesinin idraki, insan varlığını ve üretimini değerli kılan gelişmeler toplamıdır. Bu gelişmeler ile bireyin, sanatın, sanatçının, eserin konumu, önemi; yeni bir değerler alanına taşınır.

¹² Halis Çetin, "Modernliğin Gölgesinde Gelenek, Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 7/25, Kasım-Aralık-Ocak, 2003, s. 12.

¹³ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 2.

Modernizmin geleneği, tüm inanç sistemlerini reddi, gelişme için bilim ve teknolojiyi ön plana alması toplumun sosyo-psikolojik yapısını köklü bir değişime uğratar. Bu sosyolojik, psikolojik, kültürel değişim Avrupa'nın ardından tüm dünyada etki gösterir. Marshall Berman, modernizmi, "dünyadaki tüm insanların ortak olarak maruz kaldıkları yaşam deneyimi" olarak tanımlar. Berman'a göre modern olmak, bireyin gelişme ve dönüşme, dönüştürme olanaklarına sahip olmasını sağlayan öte yandan, sahip olunan ve bilinen gerçekleri, yok etmekle tehdit eden bir yeni durumdur. Modern ortamlar ve bu ortamların sağladığı deneyimler; kültürel, milli, dini, coğrafi sınırların ötesine geçme imkânı tanıyarak, toplumları ve insanlığı birleştirme gibi olumlu bir güce de sahiptir.¹⁴

Olumlu ve olumsuz yanlarının tartışmaya açık olduğu modernizmin bir başka etkisi birikimli olarak ilerlemeye ket vurmasıdır. Bu yönü ile devrimcidir. Devrimcilik yönü; sanatı, sanatçıyı, sanat eserini, köklerinden bağımsız, dolayısıyla gelenekle bağlantısız olma tehdidi ile karşı karşıya getirir.

20. yy. çok yönlü yeniliğin peş peşe sıralandığı bir çağdır. 20. yy. a damgasını vuran keşifler sonucu: Karl Marx'ın ve Engels'in Komünist Manifestosu ile toplumsal hiyerarşi sorgulanır, "Tanrı Öldü" diyen Nietzsche ile burjuva ve kültürel değerler sarsılır, bilinçaltı kuramı ile Freud Psikoloji biliminde insan ruhu hakkında daha önce bilinenleri yıkarak, yepyeni bakış açıları kazandırır."¹⁵ Bu gelişmeler, daha önce edinilenlerin tam aksi yönde özgür ve hür iradeyi şekillendiren, insan aklını yücelten yenedünyanın yeni insanını yaratır.

20. yy. ın aydını, sanatçısı ve meydana getirdiği sanat ürünü de farklılaşarak köklerinden ayırıştırır. Gelenek ve modern çatışması, birikimli ilerleyiş ya da köksüzlük; sanatı, sanat eserini sanatçının rolünü tartışmalı hale getirir.

Sanat eseri birikimli mi ilerlemiştir? Oadaki şeyler tamamen yeni midir? Geçmişte söylenenin bugünle kurduğu bağın varlığı ya da yokluğu modernizm kavramı üzerinden sorgulanan konulardır.

Modernizmi ve getirilerini farklı perspektiflerden yorumlamak mümkündür. Bu olgu toplumsal, siyasal ve kültürel çeşitli sonuçlar doğurduğu gibi çeşitli bilim ve disiplinleri bütünüyle ilgilendirmekte ve etkilemektedir. Yalçın Armağan, Richard Sheppard'ın modernizmi üç farklı strateji geliştirerek yorumladığını belirtir.

¹⁴ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 27.

¹⁵ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 18.

Stratejilerden ilki modernizmin birden fazla özelliği ve karakterinin tespitini yapmak ve yorumlamak üzerinedir. 1970’li yıllara dek geçerliliğini devam ettiren bu ilk stratejiden elde edilen tespitler ve modernizmin özellikleri: biçimcilik, gözlem, kopuş, kendini çekme tavrı, süreksizlik, öznelliğe vurgu, yabancılaşma, yalnızlık, dünya ve benlik arasındalık¹⁶ gibi durumlar ile sıralanır.

Modernizm kapsamı geniş bir konudur bu sebeple ona kavram, etki, sonuç gibi meseleler üzerinden ve farklı disiplinlerden bakmak mümkündür. Tüm disiplinleri yakından etkileyen modernizm kavramına edebiyat disiplini perspektifinden bakıldığında edebî türlerin yaratıcıları; yazar, kuramcı, eleştirmen ya da filozofların modernizm etkileriyle ürettiklerinin sebep ve sonuç ilişkisini aydınlatmak mümkün olacaktır. Edebî metinlerdeki gelişme ve değişimin ipuçları, nedenlerin ve nasılların cevabı toplumsallıkla yakından ilgili olan modernizm kavramıyla yakından ilişkilidir.

1.2. Modernizmin Türk Edebiyatına Etkileri

19. yy. da Fransa’da ortaya çıkan modernizm sonrası bazı gelişmelerin ardından özgürleşen birey ve değişen toplumsal yapı, özelde sanatçıyı özgürleştirerek kendi üsluplarını hayata geçirmesine ve daha önceki kalıpların dışına çıkmasına imkân sağlar. Ancak, Avrupa’da Fransa, Paris merkezli gelişerek tüm dünyaya yayılan modernizmin bir fikri akım olarak Türkiye’de sanatsal ya da sosyolojik anlamda yenilikçi hareket ve oluşumlara sebep olduğu konusunda ortak fikre varılsa da modernizmin pratik hayatta tecrübe edilip edilmediği konusu “Türkiye moderniteyi yaşamış mıdır?”, “Türk modernleşmesinden söz etmek mümkün müdür?” gibi sorular ile halen tartışılmaktadır.

Tanpınar’ın, “medeniyet krizi” ile başlattığı¹⁷ modern Türk edebiyatında da modernizmle ilgili tartışmalı durumlar söz konusudur. Bununla birlikte 20. yy. ın ortalarında ortaya çıkan modernizm sonrası anlamına gelen Postmodernizm akımının da Türkiye’de yaşanıp yaşanmadığı konusu tartışmalı bir konudur. Bu tartışmalara göre¹⁸ Modernizmi gerçek anlamda yaşamayan Türkiye’nin post-moderni yani modern sonrası yoktur. Türkiye’de modernleşme çabası vardır, fakat modernite

¹⁶ Richard Sheppard’dan aktaran: Yalçın Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s. 22.

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 101.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bk.

Ulaş Bingöl, “Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 53, 2016, ss. 359-376.

gerçekleşmiş midir? Batının kuramsal olarak temellendirilen düşünce pratiği; eyleme dönüşmeden, uyarlama bir kullanıma mı geçilmiştir? Modernizm kuram ve akımlarla gelen şablonlar gibi uyarlama bir fikri durum mudur?

Kantarcıoğlu, modernizmi hem çağdaş düşünce hem de aydınların Rönesans'tan bu yana ulaşmak istedikleri bir ideal olarak tarif ederken¹⁹ Batı edebiyatını etkileyen fikri akımlardan; Rönesans, Aydınlanma Çağı, Romantisizm, Natüralizm gibi aşamalarla²⁰ bahseder. Buradaki fikirler, akım, kuram ve oluşumlar; sosyo-ekonomik, politik, psikolojik toplumsal hareketlenmelerle doğal bir gelişim göstermiş, sosyal yaşamın içinde kendiliğinden gelişerek edebiyatı etkilemiştir. Türk edebiyatında ise durum farklıdır. Hasan Bülent Kahraman'a göre; yüzyılı aşkın süredir modernleşme ile muhatap olan Türkiye'de modernleşme ve modernlik olgusu üzerinde gerekli düzeyde durulmamıştır. Modernizm dışarıdan alınan bir gerçeklik, bir proje olarak değerlendirilmiş ve meselenin kuramsal boyutu tam manasıyla özümselememiştir. Kahraman'a göre farklı disiplinlerde ciddi yorum girişimleri denense bile bu girişimlerin kalıcı olduğunu söylemek nispeten zordur.²¹

Felsefe temelli sosyoloji ya da sanat kuramlarında olduğu gibi Avrupa'da ortaya çıkan düşünceler, Batı toplumunun düşünce şeması ile şekillenen hâliyle Türk toplumunun ürünlerine uygulanır. Bu durum Türk, Doğu ve İslam toplumlarında felsefe konusundaki zayıflığın bir sonucu olarak değerlendirilir. Felsefe konusunda zayıf bir toplum özgün ve özel bir düşünce sistemi üretmediği için Avrupa felsefesinden türeyen kuramları kendi edebî ürünlerine uygulamak mecburiyetinde mi kalmıştır? Bu felsefe temelli kuram eksikliğinin getirdiği açmaz ile aydınlarla, yazarlara, eserlere ait olguların açıklığa kavuşturmak için pusula, Avrupa merkezli kuramları mı göstermelidir?

Evrensellik etkisi Avrupa kaynaklı Modernizmin etkilerini tüm coğrafyalar için ortak kılar. Edebiyattaki gelişmelerin de bu evrensellikten payını alması neticesinde edebiyattaki gelişmeler, kökenleri Avrupa felsefesine ait olan kuramlarla Avrupalı düşünürlerin görüşleri ile açıklanılarak, aydınlatılmaya çalışılır.

Edebiyatta Modernizmin ortaya çıkardığı bazı doğal sonuçlar ve bu sonuçların şekillendirdiği kavramlar; yabancılaşma, bunalım, buhran, bunaltı, anomi, yalnızlık,

¹⁹ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 1.

²⁰ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 2.

²¹ Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Buke Yayınları, İstanbul, 2000, s. 17.

birey, varoluşçuluk, hiçlik, parçalılık gibi kavramlardır. Kavramları çoğaltmak mümkündür. Bu kavramlar; modernizm içinde var olan aydını, sanatçıyı, etkilemiş ve eserlerinde yer almıştır. Kavramların öznesi ve muhatabı genel manada birey, özelde aydın, sanatçı; edebiyat çerçevesinden değerlendirildiğinde ise yazar ve eseri olmuştur. Temaya denk düşen bu kavramların yanında modernizmin edebiyata kazandırdığı, edebiyatı etkilediği bir başka husus edebî eserin yazılma yöntemi, yazarın üslubu, sanat eserini ortaya çıkarırken içinde bulunduğu estetik ve biçem arayışlarıdır. 19.yy. sonu ve 20.yy. başlarında modernizm ile birlikte önemi artan durum, eserin niteliğinin belirleyicisi estetikdir. Edebiyat özelinde “ne anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı” konusuna odaklanan estetik, sanat ve edebiyat kuramlarının ana meselesidir. Modernizm ile ne üretildiği meselesinin önemi yerini nasıl üretileceği ya da üretildiği meselesine bırakır.

Gelişen teknik imkânlar, sanat kavramını ve sanatın tekniğini de değişime uğratar. Walter Benjamin’in, Paul Valery’den alıntılıdığı ifadeler, modernizmin sanatın tüm çeşitlerine ve tekniğe kattıklarını saptayacak özelliktedir:

Güzel sanatlarımızın kuruluşu ile çeşitli tiplerinin saptanışı, bizimkisinden çok değişik bir zamana ve nesnelere koşullar üzerindeki güçleri bizimkisiyle karşılaştırıldığında neredeyse yok denecek kadar az olan insanlara kadar geriye uzanır. Araçlarımızın esneklik ve yetkinlik bakımından geçirdiği gelişme, güzel'e ilişkin antik endüstrinin yakın gelecekte köklü değişimlere uğramasını çok olası göstermektedir. Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünölebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.²²

Valery'nin geçmiş, bugün ve gelecek bağlamında değerlendirdiği sanat tekniğinin kendini değiştirerek yeni bir kimliğe bürünmesi hususu, Türk edebiyatında da tartışılır. Ziya Gökalp'in Yahya Kemal'e yönelttiği; “...harabisin harabati değilsin, gözün mazidedir âti değilsin.” eleştirisine, Yahya Kemal'in “ne harabiyim ne harabatiyim, kökü mazide olan atiyim” cevabı geçmiş ve gelecek birlikteliği ile oluşturulan “yeni” hakkındadır.

Tanpınar'ın “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” olarak tarif ettiği felsefesi de modernizme mal edilen tüm yeniliklerin (teknik, tema, biçim gibi)

²² Paul Valery'den aktaran: Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 50.

asıl arka planı olarak değerlendirilebilir. Çünkü değişime dair bizdeki düşünceler; modernitenin Batı kaynaklı, devrimci düşünce yapısı ile çelişir.

Türk edebiyatında ya da Avrupalı yazarlar arasında modernizmi olduğu gibi kabullenen ya da ona ters düşen aydınlar ve yazarlara ait fikirler polifoniktir. Örneğin, Cevat Akkanat, bizde Batıcı şablonların hâkim olduğu ilk zamanlardan başlayarak uzun bir dönem, geleneksizlik fikrinin desteklendiğini söyler.²³ Giddens'a göre de modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile karşıtlık söz konusudur. Toplumsal ortamlarda modern ve geleneğin pek çok birleşimi bulunabilir, bazı düşüncelere göre bu iki durum birbiri ile özdeşleşmiştir, karşılaştırmak anlamsızdır. Giddens, bunun aksini yani karşıtlık olduğunu savunur.²⁴ Octavio Paz ise bireyin bir geleneğe aidiyetini fark ettiğinde onu (geleneği) yadsımaya, irdelemeye ve sorgulamaya başladığını söyler.²⁵

Sanatın, bilimin birikimli ilerlediği düşünüldüğünde geleneğin teknik ve temadaki önemi değer kazanır. Edebi türlerin bugün eriştiği yeni durum; geçmişe, orijinale görünmez iperle bağlıdır. Modernizme mal edilen kuram, sanat akımları ve kavramlar çerçevesinde gelişen tekniklerin geleneğe ait ürünlerdeki mevcudiyeti ve şaşırtıcı yöntemlerin denendiği ilk örnekler bu noktada dikkate değerdir. Dursun Ali Tökel, 20.yy. da 'deneysel edebiyat yöntemleri' olarak kabul edilen edebî yöntemlerin aslen 16. ve 17.yy. da klasik şiirde kullanıldığını, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* (2010) çalışmasında örnekler üzerinden gösterir ve Oulipo Grubu tarafından kullanılan tekniklerin kadim edebî tekniklerle ortaklık arz ettiğini belirler.²⁶ Bu noktada Benjamin'nin sanat eserinin yeniden üretimi hakkındaki tespitleri ile yöntemlerin geleneksel ve moderndeki kullanımlarına açıklık getirilebilir.²⁷

Modernizmin Batı kaynaklı olması, Türk toplumunda Doğu-Batı mukayesesi ve çatışması meselesini de doğurur. Kültürel zeminde gelişen mukayesenin birden

²³ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 8.

²⁴ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 39.

²⁵ Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 19-20.

²⁶ Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2010.

²⁷ Benjamin'e göre sanat eserinin yeniden üretimi farklı amaçlarla gerçekleştirilir. Öğrenciler alıştırma yapmak ve öğrenmek, usta sanatçılar sanat eserlerini yaygınlaştırmak, kazanç sağlamak amacıyla yeniden üretebilir. Benjamin, yeniden yapılabirliği 'teknik açıdan sanat yapıtının yeniden üretilmesi' hususu ile ayrı değerlendirir. Sanat eserinin teknik bakımından yeni bir üretime tabi olması yeni bir durumdur ve bu durum kümülatif bir gelişim gösterir. Yeniden üretilebilirlik, iki biçimde olabilir, yeni tekniklerin kullanılması ya da aynı tekniklerle yeniden üretme. Teknik açıdan yeniden üretme modern imkânların devreye girmesi ile yaygınlık kazanmıştır. Burada söz konusu edilen köksüz bir üretim değil ekleyerek ya da yeni imkânlardan faydalanarak tekrar üretim şeklindedir.

Benjamin, *Pasajlar*, s. 51.

fazla yönü olsa da özellikle geleneksel olan Doğu ve modernite sonrası geleneksel olmayan, olmayı reddeden Batı ikiliği öne çıkar. Doğu-Batı mukayesesi üzerine çalışmalar yapan Fransız düşünür Rene Guenon, Batı'da da geleneksellik hâkimken böyle bir ikiliğin olmadığını, bu ayrımın Batı'nın modernleşmesi ile ortaya çıktığını belirtir. Ayrım coğrafi bir ayrım ya da karşıtlık değil, kültür karşıtlığı şeklinde gelişir ve modernizm baskın çıkar. Artık Batı düşüncesi denildiğinde modern düşünce kastedilir.²⁸

Rene Guenon'a göre Modernizm Batı toplumunu da kendi gelenekselinden uzaklaştırmıştır. Doğu gelenekseline bağlı kalmıştır, Batı ise Reform, Rönesans akımları ile başlayan sıkıntılı modernleşme sürecine girmiştir. Modernizmin buhranından kurtulmak için çözüm Doğu metafiziğine yönelmektir.²⁹ Uygarlığı devamlı bir yürüyüş olarak tanımlayan Türk düşünür Hilmi Ziya Ülken'e göre ise çözüm; geleneğin dâhil olduğu ve gelişim noktasında "evrensel fakat yerel unsurların bulunduğu bir okyanusa katılma" ile tarif edilir.³⁰ Ancak Ülken'e göre uluslar; beraberinde getirdiklerini okyanusa dâhil etmeden önce kendi içlerinden olanı tanımalıdır.

1700'lü yıllardan itibaren Osmanlı'da değişim hareketleri başlar. Sosyal ve siyasi gelişmelerin hız kazandığı bu yıllar Batının da hareketli olduğu, etkileşimlerin Avrupa dışındaki ülkelerde de görüldüğü yıllardır. Osmanlı'da 1718 ve 1730 yılları arasında süren Lale Devri'nde saltanatın başında yenilikçiliği ile tanınan padişah III. Ahmet bulunur. Bu dönemde Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından, çeşitli ülkelere elçiler gönderilir ve elçilerden Batı'daki yeniliklere ilişkin raporlar talep edilir. 1721 yılında Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi bir yıla yakın bir süre Paris'te yaşar, buradaki gözlemleri kitaplaştırarak padişaha sunar. Osmanlı Devleti'nde Reşit Paşa'nın öncülüğünde 1839 yılında *Türkler'in ilk Kırk İki Haklar Beyannamesi; Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin (Tanzimat Fermanı)* okunması³¹ Islahat Fermanı ve Birinci Meşrutiyet'in ilanına değin yenileşme/Batılılaşma hareketi devlet tarafından sürdürülür.

²⁸ Rene Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Verka Yayınları, Bursa, 1999, s. 50.

²⁹ Muttalip Güngen, "Modernizmin Bağrında Geleneksel Bir Düşünür: Rene Guenon", *Strateji Düşünce ve Analiz Merkezi*, İstanbul, 2019, s. 4.

http://sdam.org.tr/image/foto/2019/10/08/Modernizmin-Bagrinda-Geleneksel-Bir-Dusunur-Rene-Guenon_1570532229.pdf (15.02.2022)

³⁰ Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünme Tarihi*, s. 9.

³¹ Tanık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri 1*, Yeni Gün Haber Ajansı Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 43.

“Düzenlemek”, “iyileştirmek” anlamlarına gelen tanzimat kelimesi, Batı merkezli yeni yaşam şeklinin ve sosyo-kültürel düşünce reformları yaşanan bir dönemin adı olmuştur. Ülken’in ifadesi ile “geçiş ve buhran devri” Tanzimat; çeşitli düşünce ve sanatların, edebî türlerin yeniden biçimlenmesine, her alanda öncü adımlar atılmasına zemin olmuştur. Modernizmin Avrupa düşüncesinde meydana getirdiği yenilikler ve ekoller Türk edebiyatında da ses bulmuştur. 1726 yılında ilk tercüme heyeti ile matbaa devreye girse de Doğu kültür ve geleneğinin çok bilinen eserlerinin basımı tercih edildiği için matbaanın ilk zamanları telif ve tercüme faaliyetleri verimli olmamıştır. Avrupa’da basımevinin yaygınlaştığı yıllar Padişah II. Mehmet zamanına denk düşer. Fakat bu yıllarda matbaa konusunda bir girişimin yapıp yapılmadığı net olarak bilinmemektedir.³² İlk Türk matbaası, Osmanlı Hükümetinin himayesiyle resmi olarak 1726 yılında İbrahim Müteferrika tarafından kurulmuştur.³³ Bu nedenlerle Tanzimat ilan edildikten sonra edebiyatta yeni gelişmeler hemen yankı bulmamış, gelişmelerin edebiyata da etki etmesi yirmi yılı bulmuştur. Kendi gelenekselini takip eden Osmanlı aydınları çeviri faaliyetlerinin Batı yönlü hız kazanması ve Avrupa’ya yapılan bazı gözlemsel keşifler ile yönünü buraya çevirmiştir. Moderniteye geçişi başlatan süreç hakkında değerlendirmelerin ortak sonucu; Tanzimat Dönemi’nin kendi uygarlık ve kültürünü terk etmenin başlangıcı olarak nitelendirilmesidir.³⁴

Çeşitli açılardan uygarlığımızla tezatlaşan modernite süreci edebiyatta da farklı açılardan olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Bunların başında edebî türler ve edebî kuramlar gelir. Tanzimat Dönemi’nde önemli bir tür olan romanın bizde ortaya çıkması hususu, Berna Moran’ın ve Kantarcıoğlu’nun modernizm tespitine benzer biçimde ifade ettiği; akım ya da kuramlarda olduğu gibi burjuvanın doğuşu, feodalitenin yıkılışı ile gerçekleşmemiştir. Romanın ortaya çıkışı ve gelişimi sosyo-ekonomik faktörlerin nihayetinde değil, Batılılaşmanın en yaygın etkilerinden biri olan taklit ile başlamıştır.³⁵

Türk edebiyatında edebî türler arasında modernizmden roman dışında en çok etkilenen edebî türler şiir ve öyküdür. Hasan Bülent Kahraman, şiirin modernleşmesi

³² Fatma Davulcu, Halil Kıpçak, “Başlangıcından Harf Devrimi’ne Kadar Türkiye’de Basım ve Yayının Kısa Bir Tarihçesi”, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 30/2, 2016, s. 251.

³³ B.A. Mystakıdı, “Osmanlı Hükümeti Tarafından İlk Kurulan Matbaa ve Bunun Neşriyatı”, çev. Malik Yılmaz, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 15/4, 2001, s. 436.

³⁴ Mehmet Devrim Topses, “Tanzimat Dönemi Reformlarının Sosyolojik Çözümlemesinde Yöntem Sorunu”, *Ulak Bilge*, 6/25, 2018, s. 777.

³⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 9.

konusunda iki farklı oluşumdan söz eder. Bu oluşumlardan ilki toplumla bağlantılı olarak gelişen modernleşme, diğeri ise akımlar çerçevesinde gelişen modernleşmedir. Dil ürünü olan şiir, içinde bulunduğu toplumun etkisiyle şekillendiği için gelişimi de tek yönlü olmayacaktır. Bu çok yönlü gelişmenin toplumsallık yönü şiiri gelenekle yakın ilişki kurmaya yöneltir. Kahraman, şiirin modernleşmesi konusunda gelenekle ilişkisini ise şöyle ifade eder:

Türk şiirinin içinden geçerken göze çarpan bir diğer sonuç, gene modernist zihin olgusuyla iç içe geçmiş olarak, onun gelenekle kurduğu ilişkidir. Modernist Batı şiiri içinde de ağırlıklı bir rol oynayan bu olgu, orada, şiiri ve dili, dolayısıyla da zihni daima dışına doğru zorlayan bir işleve sahiptir. Oysa gelenek, Türkiye'de daima içine dönmüş, her defasında kendi özünü bulmuşdur. Bu da, Türk modernizmasının kendine özgü boyutunu ortaya koyan bir başka göstergedir.³⁶

Kahraman'ın pozitif olarak yorumladığı gelenek ve Türk şiirinin ilişkisi, her sanatçı ya da şair için geçerli olmamıştır. Eski ile bağlantısını koparmayan şair ve öykücülerden de söz etmek mümkündür. Bu konuda da çok sesli bir düşünce hâkimdir. 50 Kuşağı'nın önemli varoluşçu yazarlarından Demir Özlü, *A Dergisi*'nin Şubat 1959 tarihli sayısında yer alan; "Çağın Yazarı" başlıklı yazıda gelenekten kopmayı şu ifadelerle zorunlu bir sonuç olarak dile getirir;

Çağımızın yazarı geleneklerden kopmuştur. Özenti, değişik, tek olma güdüsü getirmedi onu bu seçmeye. Zorunlu olarak belki de istemeksizin kendiliğinden sürüklenip geldi. Geleneklerden kopmak, üstelik geleneksel tarihin değerlerinin ona artık bir şey vermemesi zorunlu bir sonuç. Sonunda gelenekleri ya da dünün değerlerini, örneğin dini savunacak olsa da, gene bir kopuş, kuşku, inançsızlık devresinden geçmesi gerekiyor. Zorunlu bir sonuç oldu geleneklerden kopmak. Bizi bu duruma, bilimin, aklın yaratıcı güçlerinin deneyleri, gelişmeler getirdi.³⁷

Demir Özlü, tarihselliğin önemine dikkat çektiği yazısında, çağın yazarını Varoluşçuluğun yarattığı hiçliğin etkisinde görür. Çağın yazarı, "yeni akmaya başlayan su"dur.³⁸ Yazar, çağın gerektirdiklerinin doğal bir neticesidir. Bu ifadeler varoluşçu yazarı da tanımlayan; köksüzleşen modern yazar tanımıdır. Cevat Özyurt'un, "İnsanlık tarihinde yeniliklerin "bidat" ya da "zamane" tanımlamasıyla reddeden tutucu yaklaşım, modernleşme sürecinde zayıflayarak yerini yeni olanın üstün olduğu evrimci/tekâmülcü anlayışa bırakmıştır."³⁹ ifadesi yeniye ve modernizme dair farklı bir yorumdur.

Burada, modernizm ve Türk edebiyatı ilişkisi için irdelemeye çalışılan nokta,

³⁶ Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, s. 10.

³⁷ Demir Özlü, "Çağın Yazarı", *A Dergisi*, 2/13, Şubat, 1959, s. 1.

³⁸ Özlü, "Çağın Yazarı", s. 7.

³⁹ Cevat Özyurt, *40 Soruda Postmodern Edebiyat*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018, s. 13.

bu olgunun edebiyatta nasıl bir dönüşüme sebep olduğu; yazarı, yazılanı, tekniği nasıl ve ne yönde etkilediğidir. Duruma edebî türler çerçevesinden bakıldığında evrensel bir edebî değişimden bahsetmek mümkündür. Romanın ya da geleneksel hikâyenin devamında gelişen öykü türünün ve şiirin modernizm ile ortaklaşa değişimlere maruz kaldığı örneklerle ayırt edicilik kazanır. Bu evrensellik, genelleme noktasında araştırmacıların işini kolaylaştıran bir durumdur. Öte yandan kendi romanımız ve öykümüz üzerine düşünme konusunda yeterince erken davranmadığımız şeklinde tezlerin öne sürülebilir olduğunu da gösterir.

Türler üzerindeki değişimleri aydınlatmak üzere çözümlere ulaşmak kaynak fazlalığı vb. nedenlerle evrensel çerçevede daha kolay görünebilir. Ancak öte yandan Türk edebiyatının modernleşme olgusundan diğer toplumların edebiyatları ile aynı şekilde etkilendiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Bu sebeplerle konuya evrensel neticeler ve yerel değişimler gibi iki ayrı çerçeveden bakmak gerekir. İçinde doğduğu kültürün ürünleri olan edebî eserleri kendi toplumundan ayrı düşünmek yeterli ve doğru olmayacağı gibi bir moderniteden söz edilse dahi bunun ancak Türk edebiyatının kendi modernitesi, biçiminde ayırt edilmesi mümkündür.

2. 1950-1980 YILLARI ARASI TÜRK EDEBİYATI ve 50 KUŞAĞININ TÜRK ÖYKÜSÜNE ETKİSİ

2.1. 1950'li Yıllar Türkiye'sinde Toplumsal, Siyasal ve Kültürel Gelişmeler

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra demokrasinin faşizm ve tek partililik karşısında önem kazanması neticesinde; varoluşçuluk gibi özgürlükçü, birey merkezli fikir akımları tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkisini göstermiştir. Bu yıllarda Türkiye'de de yenedünya düzenine ait çeşitli sosyolojik ve siyasi değişimler başlamış, çok partili döneme geçiş süreci yaşanmış, halkın yeni partiye (Demokrat Parti) olan sempatisi artmıştır. Özgürlük konusunda uyanan bilinç ve Demokrat Parti'nin etkisiyle Cumhuriyet Halk Partisi çeşitli yenilikçi kararlar almıştır. Liberalleşme çalışmaları başlamış, öğrencilere örgütlenme hakkı verilmesi, basın suçlarının affedilmesi, üniversitelere özerklik tanınması, bazı kısıtlamaların gevşetilmesi, köylüye yük olan vergilerin kaldırılması, işçilere sigorta güvencesi getirilmesi, değişmez başkan unvanına son verilmesi sağlanmıştır. Tek şefli yönetim düşüncesi sona erdirilmiş, seçimler bir yıl erkene alınmıştır. Tüm bu yenilikler Cumhuriyet Halk Partisi döneminde yeni bir sosyal yapıya doğru geçişin ilk habercileri olmuştur.⁴⁰

Sosyolojik değişiklikler ve Demokrat Parti etkisi ile Türkiye'de Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının devam ettirdiği tek parti rejimi, Demokrat Parti'nin 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimi kazanması ile sona ermiş, Türk siyasetinde Demokrat Parti Dönemi başlamıştır. Milli Şef (İsmet İnönü) dönemi sona ermiş, cumhurbaşkanı Celal Bayar ve başbakan Adnan Menderes'ten oluşan yeni döneme geçilmiştir.⁴¹ 1960 yılında ordunun yönetimi ele geçirmesine değin süren bu dönem; Türk siyaseti ve sosyal yapısının köklü değişimlere ortaklaşa zemin olduğu dönemdir.

Türkiye'de 1950'li yıllar modernleşme ile tanışılan yıllardır. Toplumun tümüne sirayet eden modernleşme genelde bireyin topluluk içindeki varlığını ve rolünü; özelde ise iç dünyasını etkiler. Demokrat Parti'nin ilk dönemin sanatçıların ifade hürriyetine kavuştukları söylenebilse de ikinci döneminde tam tersi baskıcı bir yönetim söz konusudur. Genel af kanunu, halkın isteği ile ezanın Türkçe

⁴⁰ Mehmet Ali Birand vd. *Demirkırat*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1991, s. 39.

⁴¹ Demirkırat Belgeseli 1. Bölüm, Şef, 32.Gün Arşivi:

<https://www.youtube.com/watch?v=sBPfjeWbp9Q> (15.02.2022)

Bilgilerin basılı hâli için bk. Mehmet Ali Birand vd. *Demirkırat*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1991.

okunmasının kaldırılarak Arapça okunmasına devam edilmesi, özel girişimlere destek verilmek üzere banka kurulması⁴² gibi alınan olumlu kararlar ilk dönemlerinde özgürlükçü bir ortama destek sağlasa da Demokrat Parti iktidarının ikinci döneminde durum değişmiştir. İkinci dönemde baskı unsurları devreye sokulmuş, tarihe geçen bazı kanunlar devreye girmiş, çeşitli özgürlükler kısıtlanmıştır. Köy Enstitüleri'nin de içinde olduğu çeşitli kurumlar kapatılmış, basın yasası ile özgür düşüncenin hâkim olduğu çok sesli ortam engellenmiştir. Baskılar sonucu gazeteler özgür yayın hakkını kaybetmiş, yayınladıklarını sürekli tezip eder hale gelmiştir.⁴³ Memur, yargıç ve hâkimlerin haklarını kısıtlayan, keyfi durumlara müsaade eden yeni kararlar alınmıştır. Menderes, keyfi tasfiye kararlarının alınmamasına dair vaat vermesine rağmen 1956 yılında adalet bakanlığının kararı ile on altı yargıç emekliye sevk edilmiş, bu durum tepkilere sebep olmuştur.⁴⁴ Toplantı ve gösteri hakları hakkında kısıtlamalar kanunlaştırılmıştır. Siyasi partilerin toplantı yapması yasaklanmıştır.⁴⁵ Baskılar toplumda, iktidar içinde, muhalefette çeşitli yankılar bulmuştur.

Değişim yalnızca siyaseti ve ekonomiyi etkilemekle kalmamış, toplumun sosyo-kültürel yapısının bütününe sirayet etmiştir. Bu yıllar her açıdan köklü değişikliklerin yaşandığı yıllardır. Sanatçıların ve aydınların da yakından etkilendiği bu dönem; medyayı, dergileri, edebiyatı ve sanatın pek çok türünü farklı yönlerde etkilemiş, farklı sonuçlar meydana getirmiştir. Bu dönemde yazarlar, edebî dergilerde çeşitli eleştiri yazıları yayınlamışlardır. Dönemin genel görünüşünü, dönemde verilen pek çok edebî üründe de gözlemlemek mümkündür. Bu baskıcı tutum ve tek tipleştirme çabaları genelde toplumu, özelde bireyleri, aydınları ve sanatçıları yeni özgürlük arayışlarına sevk etmiş, sanatçılar kendilerine yeni anlatım, ifade yöntemleri aramaya başlamışlardır. Bu da sanatçıyı toplumun merkezinden kendi bireysel dünyasına itmiş, yalnızlaştırmış ve yabancılaştırmıştır.

Bu dönemde Avrupa'da oluşum gösteren varoluşçulukla birlikte birey kavramı ve bireyin emeğe, sermayeye, kendine yabancılaşması konuları ön plana çıkmıştır. Modernizmin açmazları, Türk siyasetinin yarattığı toplumsal durum, sosyolojik yapı

⁴² Gül Keskin Ertek, *Demokrat Parti Dönemi ile Demokrat Parti'nin Basın ve Muhalefetle İlişkileri*, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, 2019, s. 34-36.

⁴³ Birand vd. *Demirkırat*, s. 133-134.

⁴⁴ Cem Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, Yordam Kitap, İstanbul, 2014, s. 180.

⁴⁵ Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, s. 184.

ile yeni bir sanatçı ve sanat tavrını meydana getirmiştir. Köy edebiyatı ve toplumsal gerçekçilik yerini bu dönem bireyin ve sanatın kendisinin merkez olduğu yeni bir oluşuma bırakmıştır. Sanatçı, karmaşık ortamın etkisiyle toplumdan, kendinden uzaklaşmış yalnızca dış dünyaya değil kendine de yabancılaşmıştır. Yasakların ve kısıtlamaların gölgesinde kalan edebiyatta da kapalılığa, bireyin ben anlatımlı günlük yaşantısına yer verilmiş, toplumsal sorunlara nazaran ağırlıklı olarak bireyin iç sorun ve meselelerine odaklanılmıştır. Anlatım yöntemlerini de yakından etkileyen bu durum sebebiyle; iç monolog, bilinç akışı gibi yöntemler edebiyatta başrolü almıştır. Dönemin öykü ve şiirlerinde ana malzemeler; birinci tekil şahıs ve bireyin açmazları, varoluşsal ve psikolojik sorunlar, karamsarlık ve felsefi düşünce ve sorgulamalardır.

Edebiyatımızda modernizm ve sonuçlarını en iyi yansıtan, tanışılan yeni kavramlarla özdeşleşmiş öykü yazarları ve öykü kitaplarından söz etmek mümkündür. 1950’li yıllarda başta; Nezihe Meriç; *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965), Sait Faik; *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954), Vüs’at O. Bener ve *Yaşamamız* (1957) Demir Özlü; *Bunaltı* (1958), Yusuf Atılgan; *Bodur Minareden Öte* (1960), Erdal Öz; *Yorgunlar* (1960), Feyyaz Kayacan; *Hiçoğlu’nun Serüvenleri ve Şişedeki Adam*, Tomris Uyar; *İpek ve Bakır* (1971), *Ödeşmeler ve Şâhmaran Hikâyesi* (1973) öne çıkan isimlerdir. “...bir yalnızlıkta yazdık. Bireyselliğe yer olmayan bir toplumda, aykırı ve horlanmış olarak yazdık. Kendi benzerlerimizi bulmak için yazdık.”⁴⁶ Diyen *Hakkâri’de Bir Mevsim* ile Ferit Edgü, ilk öykü kitabı; *Hallaç* (1961) ile kadın sorunlarını örtük bir dille ifade etmede özgün bir estetik teknik ve alışılmışın dışında bir dil yaratan Leyla Erbil, bireyin yalnızlaşmasını ve dış dünya ile olan kopukluğunu, iletişimsizliğini işleyen Bilge Karasu, modernizmin yankılarını eserlerinin diline taşıyan; aykırı, öncü, özgün teknik geliştiren isimlerdir.

2.2. Türk Edebiyatında 50 Kuşağı ve Türk Öyküsüne Etkileri

Türkiye’de yenileşme ve değişimin öncüsü Tanzimat Dönemi’nin 1860 yılında yayınlanan Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* adlı tek perdelik tiyatro eseri ile başladığı kabul edilir. Bu durumun nedeni olarak *Şair Evlenmesi*’nin Türk Edebiyatı’na Batı’dan geçen tiyatro türünün ilk örneği olması gösterilir.⁴⁷ Edebiyatta başlangıçlarla dolu olan bu dönemde, edebî dönüşümlerle köklü değişikliklere ve

⁴⁶ Ferit Edgü, *Leş, Toplu Öyküler*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 606.

⁴⁷ Sabahattin Çagın, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 13.

ilkere imza atılmıştır. Edebiyatımızda bu döneme benzer başka bir dönem; 1940'lı yılların sonları, 1950 ile 1960'lı yıllar ve bu yıllarda gelişen edebî hareketlilik ve oluşumlardır. Tanzimat ile edebiyatımıza giren yeni türler; 1950 yılları ve devamındaki süreç birçok estetik yenilik, derinlik, anlatım, söylem ve biçim özellikleri ile güncellenen öncü başlangıçlara zemin olmuştur.

Edebi türlerin yeni kimliklerine kavuşmaya başladığı bu yıllar; şiirde *Son Havadis Gazetesi'nde*, Muzaffer İlhan Erdost'un "İkinci Yeni" başlıklı makalesinden adını alan "İkinci Yeniciler", hikâyede, "50 Kuşağı"nın edebî oluşumların merkezi olduğu yıllardır. Tüm bu gelişmeler ile 1950'li ve 1960'lı yıllar Türk Edebiyatı'nda türlerin değişim ve dönüşüme uğradığı, yeni bir karaktere büründüğü Türk edebiyatının bir başka Tanzimat dönemidir.

1950'li yılların ikinci yarısında Demokrat Parti'nin hâkimiyetinin hissedildiği ve buna karşı aydın ve yazarların üzerinde kurulan tahakkümün bireyleri ve toplumu özerklik arayışına sevk etmesi ile özgürlük yönlü hareketlenmeler görülmüştür. Ekonominin bu yılların ilk dönemlerinde iyi olması; köy ve şehir etkileşiminin arttığı, köyden kente göç olgusunun hız kazandığı modernite etkisinde çok sesli bir ortamın da hâkim olmasını sağlamıştır. Bu sosyolojik durumlar edebiyatta etkisini göstermiş, 1950'li yıllarda edebî dergilerin sayısı artmış, genç yazarların birçoğu bu dergiler sayesinde tanınmış ve ilk çalışmalarını bu dergicilik faaliyetleri sayesinde yayınlama fırsatı bulmuştur.

1950'li yıllarda ilk öykü dergisi Salim Şengil yönetimindeki *Seçilmiş Hikâyeler* dergisidir. Memduh Şevket Esendal'ın, o dönem dergi çıkarmayı düşünen Şengil'e ithafen; "Yalnız öykülerden oluşan bir dergi çıkar."⁴⁸ Demesi üzerine, 1947 yılının Ekim ayında yayına başlayan *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi, son sayısının yayımlandığı Temmuz 1957 yılına kadar Ankara'da yüz on üç sayı çıkmıştır.⁴⁹

1947'den 1953 yılına kadar salt öykü yayımlayan Fahri Erdinç, Salim Şengil, Orhan Kemal, Şahap Sıtkı, Memduh Şevket Esendal, Nezihe Meriç gibi yazarların toplu öykülerini yayınlayan Cumhuriyet sonrası 1940 Kuşağı hikâyecileri hakkında kaynak olma özelliğine sahip *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi, 1949'lu yıllarda tek parti rejimine muhalifliği, özgürlük yanlı yayınlarıyla *A* dergisi ile benzerlik gösteren,

⁴⁸ Salim Şengil, *Anılarda Kalan Portreler*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 61.

⁴⁹ Nuran Özlük, "Seçilmiş Hikâyeler Dergisinin Tanıtımı, Türk Edebiyatına Katkısı ve Sistematik İndeksi", *Turkish Studies*, 6/2, 2011, s. 729.

Orhan Kemal ve Sait Faik'in de yazarları arasında bulunduğu; *Yaprak* dergisi (1 Ocak 1949 - 15 Haziran 1950) ardından Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halit Karay ve Tanpınar'ın yazarları arasında yer aldığı *Aile* dergisi yayınlanmıştır.⁵⁰

Hâlen yayın hayatına devam eden Türk Dili Dergisi, 1 Ekim 1951 yılında yayın hayatına başlayan önemli dergilerdendir. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Turgut Uyar, Nermi Uygur, Ceyhun Atıf Kansu, Salah Birsnel, Oktay Akbal, Cevdet Kudret dergide yazan önemli yazarlardır.⁵¹ *Perşembe Yağmurları*, 1973 yılına kadar yayımlanan yüz yetmiş beş sayılık *Dost Dergisi* diğer önemli dergilerdir.⁵² *Dost* dergisinin yayımlanmasından önce *Seçilmiş Öyküler* dergisinin 66. sayısındaki neden yeni bir dergi çıkarma gereği duyulduğuna dair dile getirilen sözler dikkate değerdir:

Dost, 'sanat hayatında durmadan gelişen ve serpilerek yeni eğilimleri en canlı, en diri ve en olgun şekilde' yansıtmak; 'çıkarmakta olan dergiler edebiyattaki yeniliğin ya gerisinde kaldığı ya da gelişmenin belirli bir noktaya saplanması için çalıştığından' yeniliği gerektiği gibi değerlendirecek⁵³

Vedat Günyol'un *Sanat ve Edebiyat Dergileri* isimli çalışmasında;

Türk edebiyatı sanat ve düşüncesinin gelişimini yansıtmak ve ona yön vermekte dergiler, özellikle Cumhuriyet'ten sonra önemli bir rol oynamışlar ve oynamaktadırlar. Türk aydınının, sanatçısının zaman içindeki tutumunu yansıtmaları bakımından dergiler, eşsiz birer belge niteliğindedirler.⁵⁴

Satırlarıyla ifade ettiği, dergilerin sanatçıların ve aydınların gelişimini gözlemlene noktasında arşiv değeri taşıması hususu dikkate değerdir. Türk edebiyatının başka bir Tanzimat'ı olarak değerlendirebileceğimiz 1950'li yıllarda, yeniliklerin yayılması Tanzimat Dönemi'ndeki gibi dergicilik faaliyetleri ile gerçekleştirilir. Başka bir ifadeyle bu yıllar, "öykünün altın çağı" olarak adlandırılmasını dergicilik faaliyetlerine borçludur. 50 Kuşağı da dergicilik faaliyetleri etrafında şekillenen bir edebî oluşumdur.

Ferit Edgü, "1950'lerin başlarında, her zaman olduğu gibi, çiçeği burnunda bir avuç genç, Türk öykücülüğünü, Türk şiirini yenileştirme sevdasıyla ortaya çıkmışlardı."⁵⁵ dediği 50 Kuşağı, siyasal ve sanatsal özgürlük isteği ile farklı isimleri; öğrencileri, oyuncularını, ressamı, şairleri, hukukçuları, aydın ve yazarları bir araya

⁵⁰ Vedat Günyol, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 51.

⁵¹ Günyol, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, s. 57.

⁵² Mehmet Can Doğan, "Yeni ve Batılı Türk Sanatının Peşinde Bir Dergi: Dost", *Türk Dili Dergisi*, 67/787, Temmuz, 2017, s. 33.

⁵³ Doğan, "Yeni ve Batılı Türk Sanatının Peşinde Bir Dergi: Dost", s. 34-35.

⁵⁴ Günyol, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, s. 23.

⁵⁵ Edgü, *Leş Toplu Öyküler*, s. 7.

getirmiştir. Bu isimlerden bazıları: Adnan Özyalçiner, Erdal Öz, Kemal Özer, Demir Özlü, Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Orhan Duru, Tahsin Yücel, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Konur Ertop, Hilmi Yavuz, Demirtaş Ceyhun, Ülkü Tamer, Yahya Bozbekiroğlu, Edip Cansever, Kemal Bilbaşar, Engin Günçe, Ferit Öngören, Seyfi Özgen, Mehmet Çelikman, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Halis Acarı (Asım Bezirci), Tarık Dursun Kakıncı, Ergun Köknar, Nurettin Sözen, Selahattin Hilav, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Füzûzan gibi yazarlar, yazar ve eleştirmen Doğan Hızlan, eleştirmen Hüseyin Cöntürk, felsefeci Önder Sözer gibi isimlerdir.

Yazarlara ek olarak, dönemin meşhur buluşma noktası Çınaraltı Kahvesi ve Baylan Pastanesi'nde bir araya gelen; kimi avukat, oyuncu, ressamlar 50 Kuşağı'nın öne çıkan simalarındandır. Tuncel Kurtiz, Yılmaz Güney, Genco Erkal, Bumin Gaffar Çıtanak (Fikret Hakan), Fahrettin Cüreklibatır (Cüneyt Arkın) gibi edebiyat dışı oyuncular da dergide yazı ya da öyküleri ile yer almıştır.

Bu yıllarda dergilerin çok sesli ve çoğulcu ortamı kanonların dışında bir edebî dünyaya zemin sunmuş, türlerin kalıpları yazarların yeni arayışları ile zorlanmaya fırsat bulmuştur. Bu yeni zemin; isimlerini edebî dünyada kanıtlayan ya da edebî dünyaya başka disiplinlerden dâhil olmak isteyen sanatçılara açılmış, çok sesliliğe müsaade etmiştir. Bu dönem zenginliğini disiplinlerarası seslere açık oluşuna da borçludur. Öykülerdeki sinematografik söylem, resim kullanımı, kitap ve dergi kapakları bu zenginliğin göstergelerindedir.

A Dergisi ve *Yeni A Dergisi*, 50 Kuşağı için önemli bir zemindir. Bu dergiler, kuşağın farklı renklerini Türk edebiyatına kazandırmıştır. Çok sesli ortama müsaade eden *A* dergisi; 1956 yılında Adnan Özyalçiner öncülüğünde yayın hayatına başlamıştır. Modernist edebiyatın izlerini taşıyan dergi, bir ve ikinci dönem olarak adlandırılmıştır. Yayın hayatına bir süre ara verdikten sonra, 1960 askeri darbesine kadar yayınlanmaya devam etmiştir. Dönemin önemli hareketi varoluşçuluk hakkında özel sayı da yayımlanan dergide; Rilke, Eliot, Edgar Allan Poe gibi yazar ve kuramcıların çevirilerine yer verilmiştir.⁵⁶ *A* dergisi, döneminde Avrupa'da gelişmekte olan kuram ve sanat akımları Türk yazar ve okuyucusuna tanıtılmıştır. Dergide, farklı dillerden yapılan kuram ve eleştiri metinleri çevirilerinin yanında bu

⁵⁶ Paragrafta yer alan bilgilerin bir kısmı Youtube bağlantısında yayınlanan Adnan Özyalçiner, Fatih Altuğ'un yer aldığı 38. Tüya Kitap Fuarı "*Edebiyatımızda 50 Kuşağı*" paneli video kaydından edinilmiştir. https://www.youtube.com/watch?v=S_yOfFteW18, (15.02.2022)

kuram, sanat akımları ve yeni kavramlar hakkındaki yazar görüşlerine ve tartışmalara da yer verilmiştir. Bu bağlamda Türk edebiyatında türlerin değişimleri hakkında ilk kırımların izini sürmek bu yıllarda yayınlanan dergileri incelemek ile de mümkündür. Türk aydını ve sanatçısının, edebiyat özelinde ise yazarların edebi kuram ve sanat akımlarıyla nasıl tanıştığının izini sürmek bu dergiler ve yayınların izini sürmekle mümkündür.

Adnan Özyalçiner, bir söyleşisi sırasında, o dönemlerde liseler arasında edebiyat matineri yapıldığından bu matinelere birinde; Kabataş Lisesi'nden Demir Özlü ile Beyoğlu Atatürk Erkek Lisesi'nden Ferit Edgü'nün bir araya geldiğinden bahsetmektedir. Yalçiner'e göre *A Dergisi*'nin ve *50 Kuşağı*'nin önemli yazarları ilk defa orada buluşmuşlardır.⁵⁷ Diğer isimleri ile birlikte bazı edebî dergiler etrafında şekillenen kuşak, ismini aynı dönemin ve edebî muhitin içinde yer almalarından, benzer ama aynı olmayan edebî yönlerinden, ortak olarak edebiyatı yeni bir yola doğru sevk etme çabalarından almıştır. Bu kuşağın başarısı *Mavi*, *Hisar*, *Yeni A*, *Varlık*, *Yeditepe*, *Pazar Postası* gibi farklı dergilerle başlayan özgün bir yazın hareketini ortaklaşa başlatmaktır.

Doğan Hızlan, *50 Kuşağı*'ni "solistlerden oluşan bir koro"⁵⁸ olarak tanımlamıştır. Dergilerde bir araya gelen farklı sesler yalnızca öyküyü değil şiir gibi diğer türlerde de yenilikçiliği haber veren yayınlar yapmışlardır. Dergilerin 1950'li yıllar edebiyatına ışık tutan bir başka tarafı da Batıda aynı yıllarda gelişmekte olan kuramsal meseleleri dönem içinde verilen eserler etrafında ya da bağımsız olarak tartışmaları olmuştur. *Yeni A Dergisi*'nde Varoluşçuluk, Gerçeküstüçülük, Letrizm, bilinç akışı, yabancılaşma gibi meseleler Demir Özlü, Onat Kutlar, Erdal Öz, Kemal Özer, Adnan Özyalçiner, Kemal Bilbaşar gibi isimler tarafından tartışılmış Batıdan bu kuramlar, kavramlar ve kuram, kavram, akımlar etkisinde yazılan eserler, denemeler, kritikler, tartışmalar, çeşitli çeviriler yapılmıştır. Bu dergiler, Türk şiirini ve öykücülüğünü yenileştirme çalışmalarının yanında, Avrupa merkezli kuramların Türkiye'de tanıtılmasına yol açmıştır.⁵⁹ Dergicilik faaliyetleri, Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi çeviri çalışmalarıyla türsel, kuramsal değişimin önemli başlatıcılarından biri olmuştur.

⁵⁷ https://www.youtube.com/watch?v=S_yOfFtew18, (15.02.2022)

⁵⁸ Doğan Hızlan, "50 kuşağı 50 Yaşında Solistlerden Oluşan Bir Koro: 1950 Kuşağı", *Kitap-lık Dergisi*, S. 131, Ekim, 2009, s. 4.

⁵⁹ *A Dergisi*'nde; Varoluşçuluk (Aralık, 1956, S. 8), Letrizm (Mart 1957, S. 11), Gerçeküstüçülük (Mayıs, 1960, S. 28) hakkında çeviriler bulunur.

1950’li yıllarda Mavi Hareketi’nde yer alan ve bu harekete ismini veren Ahmet Oktay, kuşağından “...bir dikta rejimi altında yaşayan ve kendilerini siyasal kuvvet olarak gösteremeyen genç yazarlar, açık bir özgürlük ve katlar çekişmesi yazını yürütemeyince, ister istemez bu bozulan, çürüyen toplum içinde gelişen saçmalığı, yalnızlığı ve aydının umutsuzluğunu en keskin, en acı çizgileriyle saptama ve duyurma yoluna girdiler.”⁶⁰ ifadeleriyle bahseder. Oktay’a göre 50 Kuşağı bunalım, sıkıntı ve kaçışın yarattığı bir ortamın neticesidir. Yazarların dönemin baskıcı rejimine başkaldırışı yeni edebî tutum ve söyleme biçimleriyle tecrübe edilmiştir. Oktay, bu kuşak yazarları arasında yer alan Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir’in ise toplumsal gerçekçi bir tutumla yazmaya devam ettiklerini söyler. 50 Kuşağı’nın yeni kaynak arayışları toplumsal gerçekçi olarak anılan diğer yazarlardan daha az toplumsal gerçekçi değildir.

Yöntemler, kavramlar ve kuramlar değişse de Onat Kutlar, Adnan Özyalçiner, Orhan Duru, Nezihe Meriç, Feyyaz Kayacan, Demir Özlü ve Ferit Edgü’de de toplumcu gerçekçilik çeşitli şekillerde işlenmiştir. Toplumcu yazın geleneğe yakındır, yenilikçi yazarlar farklı söylem, biçim, formlarda gerçeği işlemiştir. 50 Kuşağı’nın gerçekliğe bakış açısı birden fazladır.

Afşar Timuçin, bilginlerin yaşamı bilim yoluyla açıklarken, sanatçının ise yaşamı sanatın içinde, sanat yoluyla açıklanacağını söyler. Sanat yapmayı bir yandan nesnel sunarken diğer yandan öznel nesnelde anlaşılır kılmak, öznel nesnel indirgemek olduğunu söyler.⁶¹ 50 Kuşağı’nda da gözlemlenebileceği gibi sanatçı yaşadığı toplumdan tam anlamda soyutlanamamıştır. Sanatçı, içinde bulunduğu toplumdan etkilenirken (anlamda kapalılığa gitme, sanatın içe dönmesi, yeni arayışlar) öte yandan toplumu etkilemiştir.

Kuşağın son dönem yazarlarından Ferit Edgü, 1959 yılında yayımlanan ilk öykü kitabı *Kaçınlar*’a 1987’de yazdığı ön sözde kuşağın yazını, “başkaldırı edebiyatı” olarak niteler ve 1950’lerde yazmaya başlayanların önemli bir çoğunluğu olarak, bireyselliklerini üslupta aradıklarını vurgular.⁶² Kuşağın diğer öyküçüleri de bireyselliklerini toplumun dilinden dışarı taşan sözcüklerin gücüyle yansıtmaya eğilimindedir. Yazarların toplumsal olanla, mutlak gerçekle olduğu gibi bilindik yöntemlerle de çatışması vardır. Çatışmanın arka planında yeniye sempati, eskiye

⁶⁰ Mehmet Fuat’ın Seçtikleri, *Türk Edebiyatı 1963*, De Yayınevi, İstanbul, 1963, s. 27.

⁶¹ Afşar Timuçin, *Estetik 1*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2013, s. 7.

⁶² Ferit Edgü, *Kaçınlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 84.

başkaldırı hâkimdir. Demir Özlü, hikâyenin temel özelliği, neden-sonuç kullanımı hakkında, “Yazılında sonuç olmamalı. Hayatın çeşitliliği gösterilmeli. Sonuç bu yansıtmanın içinde saklı olarak bulunmalı.”⁶³ diyerek tahkiye temelli hikâyenin temel unsurları neden-sonucu başka bir kullanım tercihini işaret ederek değiştirmeyi teklif eder.

Doğan Hızlan, *50 Kuşağı*'nın ilk öykü kitaplarının (Adnan Özyalçiner; *Panayır*, Onat Kutlar; *İshak*, Ferit Edgü; *Kaçkınlar*, Orhan Duru; *Bırakılmış Biri*, Demir Özlü; *Bunaltı*, Erdal Öz; *Yorgunlar*) ellinci yıl özel baskıları için kaleme aldığı ortak ön sözde, geleneğin karşısındaki yeni için kuşağın tavrını dile getirir. Hızlan, kendilerinden öncekileri eleştirmek için eleştirmediklerini, faydalanabilecekleri kaynakları yok saymadıklarını, geleneğin eskiyen taraflarını almadıklarını ve yeniyi yarattıklarını vurgular. Hızlan, yeniliğe sırf yenidir diye kapılmadıklarını, onu mükemmelleştirmeye inandıklarını belirtir.⁶⁴ Hızlan'ın ifadelerine göre arayışların ve yaratıcılığın amacı salt yeniyi değil, daha iyi olanı bulmak, inşa etmek içindir. Ona göre bu kuşağın yaratıcı ruhu daha iyi olana ulaşma arzusu ile beslenir.

Bu yılların katkısı ile karakteristik bir gelişme gösteren yeni dil kullanımları, teknik arayışlar, temadaki yenilikler ve söylem biçimleri 50 Kuşağı ile öyküde, İkinci Yeni ile şiirde yankı bulmuş, her iki oluşum birbirine ilham vermiştir. Şiir ve öykü tür olarak birbirine yakın dururken her iki türde de kullanılan tekniklerin çeşitliliği açısından etkileşim ve benzerlikler görülür.

1950 ve 1960'lı yıllar öykücülerinin söylem ve yöntem arayışları kuşak olarak genellendirilse de her sanatçının kendi üslubuyla yorumladığı yöntemler; şiir ve şair, öykü ve öykücü özelinde de değerlendirilmelidir. Nitekim Doğan Hızlan 50 Kuşağı için “solistlerden oluşan bir koro” derken de bunu kasteder.

Bu bağlamda, Osman Özbahçe, şairlerin şiirlerinin karakteristik özelliklerini kendi teknikleri ile yarattıklarını, resim çizmek, tasvir yapmak isteyen şairlerin, kurallı cümlelere yöneldiğini belirtir.

Şâirler çoğu zaman şiirlerinin temel karakterlerini kendilerine özgü teknik unsurlar yoluyla yansıtır. Şiirde bir resim çizme amacındaki şâir genellikle kurallı cümlelere yer verir. Aynı şekilde sinematografik ve teatral unsurlar,

⁶³ Demir Özlü, *Kanal Kentlerinde, Berlin ve Amsterdam, Günce*, Sel Yayınları 2010, s. 63.

⁶⁴ Doğan Hızlan, “Solistlerden Oluşan Bir Koro, 1950 Kuşağı”, *Kitaplık* (50 Kuşağı Özel Sayısı), S. 131, Ekim, 2009, s. 5.

müzikal unsurlar da kurallı cümlelere ihtiyaç duyar. Bu cümleler belirli bir mantık örgüsü yoluyla kırılarak mısraları oluşturur.⁶⁵

Teknik unsurlar belli isimlendirmeler ile kategorize edilse de kullanımlar yazara ve şaire göre üslup bakımından farklılıklar gösterir. 50 Kuşağı öyküsü için fikre varabilmek adına ulaşılabilen kaynakların dışında, dönemin şiiri ve şiir tekniklerindeki gelişmeler hakkındaki görüşlerin öykü için de yorumlanabilir oluşu ayrıca dikkate değerdir. Çünkü 1950’li yıllar şiiri modern öykü gibi edebî tekniklerle ilgili cesur deneylere zemin olur. Ebubekir Eroğlu’nun 1950 şiiri ve bu dönem hakkında yaptığı şu tespitler, dönem nesri ya da öyküsüne de ışık tutabilecek mahiyettedir:

...şiiirimizde 1950’li yılların özelliği, modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. İçinde her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen bütün kollarının yansıdığı yer olduktan başka; modern-öncesi değerlerimizin yeni şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına yol açmıştır.⁶⁶

Dönemin şiirinin oluşturduğu atmosferi tanımlayan Eroğlu, modern öncesi değerleri de bünyesinde barındırmaya müsait çok sesli, çoğulcu bir ortamı tarif eder. Bu sesler grupların, toplulukların ortak sesleri değil bizzat bireysel seslerdir.

Bu ortamda meydana gelen tartışmalar artık birer kuşak çatışması olmayıp aynı kuşak içindeki değişik algılama biçimleri arasında cereyan etmekteydi. "Eski", "yeni" kelimeleri, tanışmalar sırasında en fazla kullanılan kelimeler arasında bulunduğu herhalde, tartışmaların kendisi kesinlikle, bir önceki kuşakla yeni kuşak arasında değildi. Aynı kuşağın mensupları arasındaydı.⁶⁷

Bir edebî topluluk, kuşak olarak tanımlandığında; ortaklık, aynılık, benzerlik gibi kavramları karşılayan bir algı oluşturur. "Her edebiyat kuşağının kendisine has ufukları vardır. Ortaklaşa yaklaşımlar az olsa bile bir kere "edebiyat kuşağı" görünümü doğduğu zaman kuşak, az çok bir "consensus" hâlinde yansır."⁶⁸ Eroğlu’nun 1950 yılları şairleri hakkındaki görüşleri etrafında ifade ettiği düşüncelere göre tam tersi yönde algılanandan ziyade her şairin o dönemde kendilerine has edebî ufuk ve poetik görüşü bulunur. Şiirde olduğu gibi öykü türünde de bu ufuklar gözden kaçır, kuşak şeklinde nitelendirilerek genellenebilir.

Kuşak algısı, kavram olarak bireysellikten uzak bir çağrışım yaparken kavram 1950 kuşağının özü ve ruhuyla tezatlaşır. Fakat Adnan Özyalçınar, Ferit Edgü,

⁶⁵ Osman Özbahçe, *Analiz*, Ebabel Yayınları, Ankara, 2013, s. 184.

⁶⁶ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 41.

⁶⁷ Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, s. 36.

⁶⁸ Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, s. 47.

Demir Özlü her defasında bir kuşak içinde anılmaktan mutluluk duyduklarından ve kendi adlandırmaları olmayan bu durumun aslında zaruri bir toplanma olmadığından; şartlılık, zorunluluk barındırmadan kendiliğinden geliştiğinden bahseder. Her fırsatta birbirlerini destekleyen öykücüler çok sesli ortamlarının; edebî teknik, tema, içerik, söylem ve yeniliğe ortak katkı sağladığını dile getirir. “Birbirimize tekrarlamadığımız, yazıya geçirmedığımız bir kutsal yemine sadık kalmıştık.” diyen, Doğan Hızlan, Erdal Öz’ün bu adlandırmanın sonradan yapıldığını söylerken kendisinin de katıldığı ve duygusal bulduğu şu ifadesinden bahseder: “Bizi bir kuşak olarak gördüler. Kendimi böyle bir kuşak değerlendirmesi içinde görmek, hoşuma gitmiyor değil.”⁶⁹

2.3. 1960 ve 1980 Yılları Arasında Türk Öyküsünde Öne Çıkan Durumlar

Türk öyküsünde 1960’lı yıllar öyküde 50 Kuşağı şiirde İkinci Yeni oluşumu ve etkisinin devam ettiği yıllardır. 50 Kuşağı’nın önemli öykücülerinin birçoğunun ilk baskıları 1960 ve 1970 yılları aralığında yayımlanır. Konuların, anlatım tekniklerinin gelişmeye başladığı yıllardan 1970’li yıllara doğru artık Türk öyküsü, kendi kimliğini özgün bir noktaya taşır. 1980’li yıllar ile suskunluğa ve iç dünyasına dönecek olan öykü, bu yıllarda en iyi örneklerini vermeye devam eder.

Necip Tosun’un “işgal, boykot, eylem ve grevlerin yaşandığı, Türk toplumunun en çalkantılı zamanları”⁷⁰ olarak tarif ettiği siyasi sorunların toplumsal yapıya yön ve şekil verdiği 1970’li yıllarda Türk öyküsünün karakteristiğini belirleyen eserler verilmeye devam edilir. Roman türünde aynı yıllarda yayınlanan eserlerdeki estetik ve biçim arayışları ile anlatım tekniğine yeni imkânlar kazandırılır. Romandaki estetik ve teknik yönlü deneysel, yaratıcı girişimler ve gelişmelerden öykü türü de payını alır.

1970’li yıllarda yayınlanan *Tutunamayanlar* (1971) romanı anlatım tekniklerine yeni kategoriler sunan hâliyle öncü bir örnektir. Postmodern yöntemlerin tamamını tek bir eserde örnekleyen avangart ya da deneysel anlatı: *Tutunamayanlar*’da yaratıcı kurgu teknikleri her iki türde (roman, öykü) etkileşim sağlayacak şekilde örneklenir. *Tutunamayanlar*’da öne çıkan anlatım teknikleri şunlardır:

⁶⁹ Hızlan, “Solistlerden Oluşan Bir Koro: 1950 Kuşağı”, s. 6.

⁷⁰ Necip Tosun, *Türk Edebiyatı Dergisi*, “1970’ten Günümüze Türk Öykücülüğü”, *Türk Edebiyatı*, S. 401, Mart, 2007, s. 85-86.

1. Yabancılaşmayla söylem diline yansıyan ironi ve metaforun yoğun olduğu dil kullanımı,
2. Türler arası alışveriş (günlük, belge, mektup, şiir, şarkı, dini metin),
3. Metinlerarası alışveriş, klasik anlatıları çağrıştıran kullanımlar, alıntı; anıştırma, parodi, pastiş kullanımları,
4. Aforizmaya varan söylem ve tespitler,
5. Üstkurmaca tekniğinin özgün biçimlerde kullanımı,
6. Özgün yazma biçimleri geliştirme; maddeli, bölümlü, parçalı anlatım ve ifadeler,
7. Anlatıcı çoğulluğu,
8. Noktalama işareti kullanımında sıra dışılık: Atay, *Tutunamayanlar*'ın bir bölümünü; yetmiş altı sayfa boyunca noktalama işareti kullanmadan yazmıştır.

Adalet Ağaoğlu, bu dönemde eserlerini yayımlayan önemli öykü ve roman yazarlarından. *Ölmeye Yatmak* (1973), *Yüksek Gerilim* (1974), modernizm olgusunun edebiyatımızdaki yansımalarını teknikte, temada, söylemde gözlemlemenin mümkün olduğu çalışmalardır. Ağaoğlu'nun tekniği, kendi deyimiyle "düzensizliğin düzeni"dir. Anlatımında gerçekleştirmek istediği ise 'en kısa süre'yi yani bir anı anlatabilmektir. Bu tekniği, *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) eserinde gerçekleştirdiğini ifade eden yazar, 1970'li yıllar edebiyatına damga vuran *Ölmeye Yatmak* (1973) romanında "romanın bilinen sınırlarını kırmak", anlatım biçimini değiştirmek, çok boyutlu kişilere, farklı anlatı çeşitlerine romanda yer vermek istediğini söyler.⁷¹ Yalnızca roman yazma amacı taşımayan aynı zamanda anlatım tekniklerini de zenginleştirmek isteyen yazarlar sayesinde genelde kurgu sanatı özelde roman ve öykü türü teknik ve estetik yönden gelişir. Yeni anlatım yöntemleri öncü edebî eserler ve yaratıcı yazarların çabaları ile hayata geçirilir.

Bilge Karasu'nun 1971'de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* (1973) anlatım tekniklerine katkı sunan eserlerdir. Zeyyat Selimoğlu, Füzuzan, Nursel Duruel, Selim

⁷¹ Gürsel Aytaç, *Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2014, s. 139.

İleri, Necati Cumalı, Selçuk Baran, *Akışı Olmayan Sular* ile 1983 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan Pınar Kür, 1970 ve 1980 yılları içinde özgün teknik ve söylemiyle öne çıkan diğer isimlerdir.

3. EDEBİ TÜRÜN DEĞİŞİMİ BAĞLAMINDA ÖYKÜDE YENİ ANLATIM YÖNTEMLERİ

3.1. Edebi Tür Olarak Hikâye

*Türler karıştırılmamalı. Türleri karıştırmayacağım. Tekrar ediyorum, türler karıştırılmamalı. Onları karıştırmayacağım.*⁷²

J. Derrida

*Edebiyatla hayat arasındaki tüm bağlantıların en derinini temsil etse de, Bu kavramı biraz daha geliştirmemiz gerekiyor.*⁷³

William L. Randall

Forster, romanın en önemli tarafının hikâye anlatması olduğunu söyler.⁷⁴ Yalnızca romanın değil, anlatı türlerinin tamamının aktarımında temel unsur, kurguyu oluşturan bir hikâyedir. Arapça bir kelime olan hikâye, *hakeve*: taklit etmek ve bir metnin kopyasını çıkarmak ya da heka: “benzemek” “aynen nakletmek” fiil köklerinden türemiştir.⁷⁵ 19.yy. da kullanımı yaygınlaşan hikâye, 19. yy. sonları ve 20. yy. ın başında söylem yeniliği, modern anlatım teknikleri ile buluşması neticesiyle yeni isimlendirmelere ihtiyaç duymuştur.

Sözlükteki tanıma göre hikâye ve öykü birbiri yerine kullanılabilir aynı anlamı karşılayan biri Arapça kökenli, diğeri Türkçe isimlerdir. Tanımlardan biri “bir olayın sözlü veya yazılı şekilde anlatılması” diğeri, “Gerçek ya da tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öyküdür.”⁷⁶ Tanımlara ve bu isim ikiliğine edebiyat bilimi çerçevesinden bakıldığında durum farklı bir boyut kazanır. Hikâye ve öykü kavramlarının her birinin farklı edebî terimlere karşılık geldiği görülür. Konu hâlen tartışmalıdır.

Edebî tür olarak hikâye; Türk edebiyatı, Türk halk edebiyatı, Doğu masal, hikâye ve anlatılarının da etkisi ile gelişim gösteren köklü bir maziye sahiptir. Anlatma, tahkiye kültürünün kadim sözlü ürünü olan hikâye, artık yazılı edebiyat ürünüdür. Sözlü gelenekle başlayan tür, akılda kalması sebebiyle nazım biçiminde dile getirilen, şiirsel özellik taşıyan destan kültürünün devamıdır. “Gerçek ya da gerçeğe uygun olarak aktarılan kısa ya da uzun düz yazı” olarak tanımlanan nazım ve nesir şeklinde farklı örnekleri bulunan tür, Türk edebiyatında hikâye ve halk hikâyesi

⁷² Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, Otonom Yayınları, İstanbul, 2009, s. 241.

⁷³ William L. Randall, *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 121.

⁷⁴ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 63.

⁷⁵ M. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romani", *Hece Dergisi* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 46/47, Ekim-Kasım, 2000, s. 33.

⁷⁶ *Türkçe Sözlük I*, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1998, s. 994.

olarak ayrı kategorilere ayrılır. 19. yy. sonlarına doğru Batı edebiyatı etkisiyle şekillenen öykü, daha çok kısa öykü (short story) olarak isimlendirilir. Ancak, hikâye ve öykü kelimelerinin sıklıkla bir arada ve birbirinin yerine kullanılmaya devam ettiği görülür.

Türk halk edebiyatında geleneksel tahkiye türleri olarak bilinen destan dışında; masal, mesnevi, halk anlatıları, meddah hikâyeleri Türk edebiyatındaki hikâyenin en eski sözlü örneklerini oluşturur. Destan ve mesneviler, nazım ve nesir ilişkisini birlikte sunarak hikâye etme özelliğine sahip olması nedeniyle türün tarihsel arka planında önemli yer teşkil eder. Pertev Naili Boratav destan, masal, roman ve hikâye konusunda bazı benzerlik ve ayrımları dile getirir. Boratav'a göre romanın kaynağı destan, hikâyenin kaynağı ise modern masaldır. Boratav, romanla hikâye arasındaki hacim farkının destan ve masal arasında da bulunduğunu belirtir. Destan ve roman uzun, masal ve hikâye kıssadır. Destan masaldan farklı sosyolojik şartlarda ortaya çıkar. Destanda ve romanda şahıs sayısı fazla, tasvir, olay geniş ve detaylı, konuşmalar uzundur. Masal ve hikâye kıssadır. Bu iki tür bir hayat deneyimini, olayı, durumu hızlıca anlatır, insan hayatından kısa bir sahneyi seçerek aktarır.⁷⁷

Türk hikâyesinin izini sürerken *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden daha eskiye gidildiğinde 8. yy. da Uygurlar dönemine ait telif ve tercüme hikâye örneklerinden de bahsetmek gerekir. "Mani dininin esaslarını anlatmak için yazılan hikâyeler, Mani dinine mensup olan milletlerden dilimize tercüme edilmiştir. Buda dininin öğretilerini anlatan çatikler, dini masal türüne karşılık gelir. "Prens Kalyanamkara, Papamkara", "İyi Düşünceli Şehzade ile Kötü Düşünceli Şehzade" isimli, tasvirli, diyaloglu ve canlı bir anlatıma sahip hikâye, "Edgü Öglü Tigin ile Ayıg Öglü Tigin", "Şehzade İle Aç Pars Hikâyesi" 10. yy. da Çince'den Uygurca'ya çevrilir."⁷⁸

Modern Türk öyküsünün geleneksel Türk hikâyesi ile olan bağı öykü türünün kat ettiği aşamaları, yöntemlerin farklılığını, gelişimini açıklığa kavuşturma açısından önem teşkil eder. Selim İleri, eski hikâyenin modern Türk öyküsünü belirlediği görüşünü yanlış bulduğunu söyler.⁷⁹ İleri ile aynı ya da aksi yönde seslerin olduğunu söylemek mümkündür. Türk öyküsü hakkındaki benzer farklı tartışmalar bulunur. Hüseyin Su, türün tartışmalı kimliği hakkında şu soruları sorar:

⁷⁷ Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 304.

⁷⁸ Ahmet Bican Ercilasun, *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2016, s. 244-245.

⁷⁹ Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Dergisi*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, s. 2.

...yüz elli yıl sonra bugün, hâlâ, öykümüzün ‘hikâyesi’nin başlangıcı, kaynakları, içine doğduğu dil, kültür ve duyarlık mirası, özellikleri ve adı tartışma konusu. Türk öykücülüğü 1870’lerde mi başladı, yoksa Dede Korkut hikâyelerine dek uzanıyor mu? Kaynakları, 1850’lerden sonraki ilk çeviriler ve Batılı örnekler mi, yoksa eski edebiyatımızdaki manzum ve mensur hikâyeler, halk hikâyeleri. Dede Korkut hikâyeleri, masallar ve dinî menkıbe ve hikâyeler mi? Peki, bugün yazılan ‘tahiye’ye dayalı metinlere öykü mü diyeceğiz, yoksa hikâye mi?⁸⁰

Su’ya göre “Tarihimiz XIX. veya XX. yüzyılda başlamadığı gibi, hikâyemiz de 1870’te başlamamıştır. Modern hikâyenin, eski hikâyemizle birebir örtüşüp ona eklemendiğini söylemek de yerinde değildir.”⁸¹ Hikâye Batı’dan alınan yeni tekniklerle farklı bir tür hâline gelmiş, öyküleşmiştir. Hikâye ve öykünün türsel ayrımı; edebî türlerin ayrımını oluşturan edebî kriterler ile çözümlenebilir.

Edebi tür (genre) kavramına; *Edebiyat Kavramı* ve *Fantastik* adlı çalışmalarında yer veren ve kavramı edebiyat özelinde tartışan Todorov, tür denilince akla birden fazla soru ve sorun geldiğini ifade eder.⁸² Jacques Derrida da tür hakkında; cinsiyet (gender), “genus”, “taksonomi” gibi sorunların beraberinde kurumsallaşmış bir sınıflandırmayı ortaya koyduğunu ve bunların herhangi bir bulaşmaya ya da çelişmezliğe izin vermeyen durumlar olduğunu, türün yine de bu sınırların dışına çıkma eğiliminde olduğunu ifade eder.⁸³

Todorov, “Bir türe ait tüm eserleri incelemeksizin o tür hakkında fikir beyan etmek mümkün müdür?” sorusunu sorar ve bu soruya bilimsel yaklaşım ve metotlarla cevap bulunabileceğini belirtir. Todorov’un tespiti, öykü ve hikâyenin türsel olarak ayrımında da geçerli olur. Todorov, bilimsel yaklaşımın temel özelliği hakkında, bir olguyu tanımlamak için onunla ilişkili tüm örneklerin incelenmesinin gerekmeceğini, bilimin tümdengelim yönteminin bu noktada devreye girebileceğine dikkat çeker. Bu yöntemle sınırlı özellik gösteren örnekler belirlenir ve genel bir varsayıma ulaşılabilir, bu varsayımlar, farklı eserler üzerinde sınanır. İncelenen olguların sayıları ne olursa olsun, evrensel yasaları belirlemek sınırlıdır. Gözlemlerin niceliği kesinlik sunmayabilir ancak Todorov’a göre burada önemli olan kuramın mantıksal tutarlılığıdır.⁸⁴

Ayırım açısından sınırı belli edebilmek her zaman kolay olmamakla birlikte bilimsel düzeyde türe ait her metni inceleyerek tespitte bulunmak ve tarihsel olarak

⁸⁰ Hüseyin Su, “Öykünün Hikâyesi”, *Hece*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 46/47, Ankara, 2000, s. 6.

⁸¹ Su, “Öykünün Hikâyesi”, s. 7.

⁸² Todorov, *Fantastik Edebi Türü Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 11.

⁸³ Derrida, *Edebiyat Edimleri*, s. 239.

⁸⁴ Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türü Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul, 2004, s. 11-12.

mukayese etmek güçtür. Farklılıklar, sınır keskinliği işi kolaylaştırırsa da sınırlı farklılıklar ya da türün aslına bağlı olan taraflarının çokluğu veya azlığı meselenin çözümünü zorlaştırır ya da yeni tartışmalara yol açabilir. Todorov'un işaret ettiği “tümdengelim ya da tümevarım yardımıyla kategorilendirme” yani bilimsel metotlarla geliştirilen tutarlı genellemeler bu ayrımları nispeten kolaylaştırır.

3.2. Tanzimat Sonrası Türk Hikâyesinde İlk Değişim ve Yenilikler

Tanzimat'ın bilhassa fikir cephesi bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışıyla bırakılmış bir yolculuğa ne kadar benzer.⁸⁵

Müslüman şark medeniyetinde insan değişmez, canlılığını kaybeden değerlerin etrafında yavaş yavaş ufalır. Tanzimat'ın büyüklüğü burada bu çenberi yıkmaktır.⁸⁶

A. Hamdi Tanpınar

Mustafa Reşit Paşa tarafından, 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi ile siyasi, sosyal yaşamda görülen hareketliliğin diğer olguları da etkileyen gelişmeler, edebiyat alanında yürütülen faaliyetler ile gerçekleşir.

Tanzimat edebiyatı olarak iki döneme ayrılan edebî süreç, yenilik ve değişimin zemini olur. Agâh Efendi ile Şinasi'nin 22 Ekim 1860 yılında birlikte çıkardıkları *Tercüman-ı Ahval* gazetesi, Şinasi'nin 28 Haziran 1862'de çıkardığı *Tasvir-i Efkâr* ve Ali Suavi'nin çıkardığı *Muhbir* gazetelerinin⁸⁷ diğer basılı, sözlü faaliyetlerin Tanzimat fikrini toplumsal, kültürel, siyasi, edebî anlamda yayma ve gerçekleştirme noktasında payı büyüktür. Bu sebeple dergi ve gazeteler yeniliğin ve değişikliklerin, fikir ve düşüncelerin yayılması açısından Tanzimat Edebiyatı'nın başlangıç noktası olarak gösterilir.

Bu döneme kadar Divan şiirinin Türk edebiyatı üzerinde şiirin gücünü baskın kılan etkisi bulunur. Genel kurallar çerçevesinde şekillenen geleneğe ait bu şiir, belli başlı teknik ve tema öğeleriyle basmakalıp bir hâl alır. Eksiklik olarak ise sanatçı belli kalıplar içerisinde yazma mecburiyetinde kalır; sanatçının özgürlüğü, gelişimi engellenir.⁸⁸ Bu edebiyatın ürünleri bir bakıma kanonik bir oluşumu temsil eder.

Tanpınar, Divan şiirinin son durumunu “...Sanki bütün pınarlar kurumuş”,

⁸⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 1988, s. 286.

⁸⁶ Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 78.

⁸⁷ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2015, s. 15.

⁸⁸ Olcay Öner, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Konya, 1981, s. 5.

“küçük ve manasız oyunlar”⁸⁹ ifadeleri ile niteler. Divan şiiri ve şairleri hakkında bu görüşün aksi yönde görüşler de bulunur. Dursun Ali Tökel’in *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* çalışmasında, yazarların orijinal yöntem arayışlarını örnekleyen çalışmalar dönemin şiirine farklı bir açıdan bakmayı sağlar.

19. yy. in ilk yarısında nesir türüne verilen önem artar. Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi’ne kadar hikâye etme üslup ve yöntemlerinde sözlü kültürdeki özellikler muhafaza edilir. Tanzimat Dönemi’nde biçim ve içerik bakımından hikâye türünde değişime yönelik ilk kırılmalar başlar. Bu kırılmaların arka planında dönemdeki tercüme faaliyetleri ve diğer kültürlerle ait eserlerin payı bulunur.

Fransız edebiyatı ve Romantizm akımı, sanatçının sanat eseri üzerindeki rolünü değiştirir. Romantizm akımı; sanatçıyı özgür kılar, teknik bakımdan özgünlüğünü ortaya çıkarmasına imkân sunar.⁹⁰ Bu döneme kadar sözlü kültürden gelen anlatım özelliklerini koruyan hikâye, bu etkiler sonucu kalıbının dışına taşma eğilimi gösterir.⁹¹

Bu dönemde yayımlanan eserlerde, teknikten çok tema ön plandadır. Dönem içerisinde “sanat için sanat” ya da “toplum için sanat” anlayışı ikiliğinde toplum için sanat görüşü benimsenir. Tekniğe nazaran tema önem kazanır ve temadaki arayışların yanı sıra teknikte de yenilik arayışları görülür.

Tanzimat Dönemi’nde hikâye teorisi romanla ortaklaşa düşünülür. Bu dönemde iki tür arasında, teorik bakımdan belirgin bir ayrım görülmez. Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*’de kendi romanından “hikâye” diye söz eder. Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında, “Hikâye nevinin başlaması tercüme yolu ile dir.” der ve Yusuf Kamil Paşa’nın *Telemak*’ını “ilk Avrupalı hikâye” olarak gösterir.⁹² Halit Ziya, romanın yapısı ve tarihsel gelişimini anlattığı dönemde içinde roman teorisi hakkında kaleme alınan ilk çalışmalardan biri olan eserini, *Hikâye* (1892) olarak adlandırır.⁹³ Halit Ziya, eserin mukaddime kısmında yabancı bir kelime yerine, Osmanlı diline duyduğu saygı sebebiyle hikâye

⁸⁹ Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 77.

⁹⁰ Ömertoy, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, s. 5.

⁹¹ Fransa’ya giden Şinasi’nin yaptığı şiir teorisi hakkındaki çevirilerin ardından; Yusuf Kamil Paşa’nın *Telemak* (1862) çevirisi, Türk aydınlarının roman türü ve şiir teorisi hakkında ilk fikirlerinin oluşmasını sağlar. İlk roman çalışmaları bu eserler etkisinde yazılır. Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellah* isimli ilk romanının okuduğu, Monte Cristo’ya nazire olduğunu kitabın ön sözünde belirtir. Namık Kemal, Moliere’den tiyatro türüne dair çeviriler yapar.

⁹² Ömertoy, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, s. 9-10.

⁹³ Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 285.

⁹⁴ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 239.

ismini verdiğini söyler.⁹⁴ Bu tercihin diğer nedeni, her iki türün ortak noktaları ve söz konusu dönemde iki tür arasında teorik bakımdan belirgin bir ayrımın görülmemesidir.⁹⁵

Hikâye türünde Tanzimat Dönemi'nin öne çıkan isimleri; *Karabibik* (1889) ile Nabizade Nazım (1862-1893), telif ve tercüme eserleri ve *Letaif-i Rivayat* (1871) ile Ahmet Midhat Efendi (1844-1912), *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ile Giritli Aziz Efendi (1749-1798), *Müsameretname* ile Emin Nihat (1838-1880), *Küçük Şeyler* (1891) ile Samipaşazade Sezai'dir (1860-1936). Çeviri çalışmalarının hız kazandığı bu dönemde, çeviri eserlerden etkilenmelerle roman ve hikâyede değişiklikler görülür. Emin Nihat, geleneksel hikâyenin özellikleri sürdürmekle beraber Batılı tekniklerden de yavaş yavaş etkilenmeye başlar.⁹⁶

Edebi türlerin modernleşmesi süreci yazarların kendi özgün üslubunu bulması ile devam etmiştir. 18. yy. ın sonlarına doğru, 1796-1797 yıllarında yazılan Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* eseri (1896-1897 yılları arasında yazılmış, ilk olarak 1852'de basılmıştır.) modern öyküye geçişte ilk örnek olarak gösterilir. Anlatım ve teknikte kusurlar bulundursa da geleneksel hikâye anlayışının dışına çıkan ilk örneklerden biridir. İç içe geçmiş, birbiri ile ilintili üç farklı hayali, hikâyeleştirerek aktaran eser, Arap edebiyatının önemli eseri; *Binbir Gece Masalları* ve Giovanni Boccaccio'nun aşk romanı *Decameron* gibi çerçeve hikâye özelliği gösterir. Eseri dönemi içerisinde diğerlerinden ayıran önemli özellikleri; olayların geniş coğrafyalarda, farklı ülke ve mekânlarda geçmesi, kahramanlarının çeşitli milletlerden seçilmesidir. Hikâye o dönem hikâye anlayışı için yeni sayılan kapsamlı anlatım özelliği göstermiştir. Âlim Kahraman'a göre klasik edebiyattan izler barındırsa da coğrafi unsurların gerçeğe uygun kullanımı, karakterlerin sosyal konumlarına uygun şekilde konuşturulması, üslupta sıradanlığın yerine yeni anlatımların denenmesi, anlatımda secili, ağdalı, terkipli söyleyişler kullanılsa da

⁹⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 21.

⁹⁵ Uşaklıgil, *Hikâye*'nin mukaddimesinde; hikâye türünün Batı edebiyatında seçkin bir konuma sahip, bizde ise "henüz çocukluk çağında" olduğunu, bu türün henüz layık olduğu değeri göremediğini belirtir. Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 21.

Hikâye yazmanın kendisi için ne ifade ettiğine ise Balzac'ın hikâyelerini överken değinir. Hikâye yazmak, insanların hallerini inceledikten sonra, yine bir insan, fakat bir şahsiyete, bir benliğe sahip bir insan yaratıp, doğanın gizli sırlarını saklayarak yarattığı ruh mucizesini sorgulamak gerekmektedir; masal söylemek, okuyucuyu eğlendirmek değildir.

Gürsel Aytaç, *Türk Edebiyatında Öykü*, Hece Yayınları, Ankara, 2019, s. 28.

⁹⁶ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 36.

anlatıma sade dilin hâkim olması hikâyeyi; modern hikâyenin ilk işareti kılmıştır.⁹⁷ *Muhayyelât*'da olağanüstü unsurlar ve geleneksel hikâyeye dair unsurlar tamamen terk edilmemiştir. Selim İleri cinler, periler, doğaüstü güçlerin *Muhayyelât*'ı çağımıza etki edemeyecek kadar eski kıldığını söyler.⁹⁸ Emine Kırıcı, eserin masalsı unsurlarını, hikâyelerin kurgularında halk masallarının tipleriyle benzerlik gösteren yönlerini *Türk Halk Masalları Tipleri* kitabı referansı ile inceleyerek saptamıştır. Hikâyenin çeşitli bölümleri halk masallarında geçenlerle büyük benzerlikler göstermektedir.⁹⁹

Ahmet Midhat Efendi'nin; *Kıssadan Hisse, Letâif-i Rivâyât* (1870) serisi diğer önemli çalışmalardır. *Kıssadan Hisse*'de yer alan çalışmalar; Ezop, Fenelon tercümeleri ve fıkra örnekleri içermektedir. Temalar bakımından önemli yenilikler gözlemlense de tercüme ve telif hikâyelerde özellikle Ahmet Midhat'ın kurgu aralarında okuyucu ile iletişim kurması, sözlü kültür anlatıcılığını ve geleneksel anlatıcı rolünü yaşatmaya devam etmektedir. Bu eğilimler aynı zamanda teknikte kusur olarak da değerlendirilir.

1873-1875 yılları arasında neşredilen; Emin Nihat Efendi'nin yedi hikâyeden oluşan çerçeve hikâye örneği; *Müsameretname*, Tanpınar'ın ifadesi ile Ahmet Midhat'ın, *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivayet*'inden (1870) sonra Batılı anlamda hikâye için ikinci girişimdir.¹⁰⁰ Birbirine bağlı bu yedi hikâye de *Binbir Gece Masalları* ve *Decameron* gibi çerçeve hikâye özelliği gösterir. Konuların farklı coğrafi mekânların betimlenmesi ve kurguya dâhil edilmesi, kahramanının okumak için Avrupa'ya gönderilmesi, karakterlerin buldukları coğrafyalara özgü konuşturulması¹⁰¹ gibi özellikler hikâye tekniğinin geliştirildiğini gösterir.

1850'li ve 1870'li yıllar arasında, Ermeni harfleri ile basılan Vartan Paşa tarafından *Taaşşuk-ı Talat Fitnat*'dan (1872-1873) önce yazılan ilk Türkçe roman: *Akabi Hikâyesi* (1851), Hasan Tefik Efendi tarafından yazılan; *Hayâlât-ı Dil* gibi çeşitli Türkçe hikâyelerden de bahsetmek mümkündür. Bu hikâyeler de modern Türk hikâyesine geçiş noktasında önemli özellikler gösterir. Türün gelişimine katkı

⁹⁷ Alim Kahraman, "Hikâye", *İslam Ansiklopedisi*, Diyanet Vakfı, İstanbul, 1998.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/hikaye> (15.02.2022)

⁹⁸ Selim İleri, "Çağdaş Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili*, S. 286. 1974, s. 3-29.

⁹⁹ Emine Kırıcı, "Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Türk Halk Masalları", *Milli Folklor Dergisi*, 1/5, Mart 1990, s. 44.

¹⁰⁰ Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 286.

¹⁰¹ Ahmet Koçak, "Müsameretname ve Yazarı Emin Nihat Bey'e Dair Yeni Bilgiler" *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10/12, 2015, s. 779.

sağlar.¹⁰²

1860 ve 1970'li yıllarda yapılan telif ve tercüme faaliyetleri Batılı anlamda bazı tekniklerin Türk edebiyatında tanınmasına vesile olmuştur. Romana ve hikâyeye yeni bir çerçeveden bakılmasını sağlayan tercüme eserler, roman türü ve tekniği ile birlikte kurgu teknikleri ve yeni temalar ile teknik ve türsel gelişime katkı sağlamıştır. Bu dönemde türün ilk değişimlerinin gözlemlenmesi gibi mesele edilmesi de söz konusudur. Tanpınar'ın tanımıyla; “yeni hikâyenin esaslarını anlatan”¹⁰³ Halit Ziya Uşaklıgil'in *Hikâye* adlı eseri, Ahmet Midhat Efendi'nin, Samipaşazade Sezai'nin eserlerinin mukaddimleri, bu meselelerden izler taşımaktadır. Ahmet Midhat'ın eserlerinden; *Hikâye, Tasvir ve Tahriri* kurmaca hakkındaki sorunlara, teknik ve yöntemlere kafa yoran hâliyle; romanın teknik problemleri hakkında yazılan ilk çalışmadır.¹⁰⁴ Burada da isimlendirme bakımından birbirini yerine kullanılan; roman ve hikâye ikiliği görülmektedir.

Semih Gümüş, “Öykücülüğümüzün ilk köktenci dönüşümüdür.” dediği ilk Türkçe köy romanı *Karabibik* (1890) için halk hikâyeleri ve eski edebiyat geleneğinden ayrılmanın başını çektiğini söyler.¹⁰⁵ Ancak *Karabibik* bir romandır. Türk edebiyatında Batılı anlamda modern ilk hikâyeciliğin başlangıcı Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i (1890) ile gerçekleşmiştir. Bu sürece değin yayınlanan diğer hikâyelerde gözlenmeyen birçok yenilik *Küçük Şeyler*'de denenmiş, halk hikâyesinden ayrılan yeni bir edebî türe teknik ve tema yönlü geçiş yapılmıştır. Bu hikâyelerin getirdiği ilk yenilik, türün boyutu hakkındadır. Eser, ilk biçimsel kısalma örneği olması ile modern kısa hikâyenin arketipi/ilk örneği olmuştur. Ahmet Midhat Efendi, kitap isminde geçen küçük ibaresine uygun şekilde; temada görülen yenilik açısından, gündelik önemsiz meseleleri hikâye konusu hâline getirmiştir.

Bir mukaddime ve altı hikâyeden oluşan *Küçük Şeyler*; “Bu Büyük Adam Kimdir?”, “Hiç”, “Kediler”, “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır”, “Düğün”, “Pandomima” adlı altı telif, Alphonse Daudet'den çevrilen “Arlezyalı Hikâyesi” ile biri tercüme, birbirinden bağımsız hikâyelerin bir araya toplanması ile oluşturulmuştur. Kitabın sonunda ise “Bir Kitâbe-i Seng-i Mezâr” adlı metin yer alır. Öyküdeki yenilikler;

¹⁰² Korkmaz, Gariper, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı II*, s. 23.

¹⁰³ Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 286.

¹⁰⁴ Handan İnci, “Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu”, *Kitap-lık Dergisi*, S. 87, Ekim, 2005.

¹⁰⁵ Semih Gümüş, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”, *Adam Öykü Dergisi*, Temmuz-Ağustos, S. 23, İstanbul, s. 100.

gündelik sıradan olay ve durumların hikâye konusu edilmesi ve boyutta görülen kısaltmanın dışında, kurgunun başında ve sonunda görülen beklenmedik şekilde başlama ve beklenmedik sonla bitirme gibi unsurlardır. Bu dönemde Romantizm ve Realizm akımlarının tema ve tekniğe etki etmesi ile halk hikâyelerinin gerçekçi olmayan unsurlarından uzaklaşılsa da anlatıcının kurguya ve anlatıma olan mesafesi geleneksel hikâye anlatımına benzerlik göstermeye devam eder. Romantizm akımı etkisi ile yazarın ya da anlatıcının kendi duygu, düşünce ve tespitlerine yer vermesi de devam ettirilen diğer geleneksel halk hikâyesi unsurlarındandır. M. Kayahan Özgül, Sami Paşazade'nin *Küçük Şeyler*'ini incelediği tez çalışmasında hikâyelerde anlatıcının üçüncü şahsın anlattığı olaylara müdâhil olması ile teknikte meydana getirdiği kusurlardan bahseder. “Düğün” hikâyesi bir dış göz; üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılırken anlatıcı olaya dâhil olmuştur.¹⁰⁶

Halit Ziya Uşaklıgil'in hakkında “*Küçük Şeyler*, beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşata yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşırık göstermiş oldu.”¹⁰⁷ dediği eser, ortak yargıyla hikâyeden öyküye geçişte türsel arketip/ilk örnek özelliği gösterir. Şaban Sağlık, bu ilk yenilikçi eserleri deneysel olarak değerlendirir ve atlama taşları olarak tanımlar.¹⁰⁸ *Küçük Şeyler*, kısa öykünün ilk arketipidir. Alışık olunmayan sonla bitirilen “Kediler” ve tezat üzerine kurulu tasvirlerle başlayan¹⁰⁹ “Pandomima” öykülerinde, modern öykünün yeniliklerini gözlemlemek mümkündür.

Mehmet Kaplan, Samipaşazade Sezai'nin mekân yaratımını şiir dolu bulur ve onu ressamalara benzetir. Bu benzetme mekânın gelişigüzel hâliyle değil, hikâyenin gerçeğini titizlikle yansıtması üzerinedir. Kaplan, mekânın kurulumu ve dikkatle tasvir edilmesini, “Pandomima”da tezatlığı da sağlayan, özel bir unsur oluşunu vurgular ve mekânın karakterin duygu dünyasını yansıtır özellikte planlanmasına dikkat çeker. Karakter, mekân, eşya kullanımı, tavır, mimik ve hareket en gerçekçi hâliyle verilir. Kaplan'a göre önemsenmeye başlanan bu unsurlar Türk hikâyesine, Batılı hikâyecilerden gelir.¹¹⁰ Küçük, sıradan insanları ve sıradan meseleleri konu

¹⁰⁶ M. Kayahan Özgül, *Samipaşazade Sezai'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1984, s. 128.

¹⁰⁷ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 284.

¹⁰⁸ Şaban Sağlık, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları”, *Tehlikeli Alaka Edebiyat ve Deneysellik*, Hece, S. 141. Eylül, 2008, s. 107.

¹⁰⁹ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 23.

¹¹⁰ Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s. 24.

edinen hikâyeler, halk anlatılarının kahramanlarından farklıdır. Gerçek, en yalın hâli ile yakalanılır. Gündelik hayatın basit duygularının konu edilmesi alışıldık olunmayan bir durumdur. Kaplan'a göre gelenekte yazarlar bu duygulara uzak olmasalar da tema olarak kullanmamayı, daha ziyade yüceltilen aşk, kahramanlık duygularını işlemeyi tercih etmiştir.¹¹¹

3.3. Edebi Tür Olarak Hikâye - Öykü Ayrımı ve Tür Sorunu

Türlerden söz etmek gereksizdir, çünkü yapıt özü gereği tikeldir, özeldir; taklit edilemez oluşu, öteki tüm yapıtlardan ayrıldığı yönleri onun değerini belirler, ötekilerle benzeştiği noktalar değil.¹¹²

Todorov

Daha çok biyoloji bilimi ile ilişkilendirilen tür (*genre*) kavramı, bir canlının belli özellikler ölçüğünde sınıflandırılması amacıyla kullanılır. Türlerin kökeni hakkında analitik cevaplar bulan kişi Giambattista Vico'dur. Vico, sosyoloji bilimini de ilgilendiren edebiyatın, sosyoloji biliminin analitik kategorileri ile değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Çünkü edebiyat ve edebî türler toplumsal katmanlar gibi değişip çeşitlenen unsurlardır.¹¹³ Edebi türlerin değişiminde toplumsallık unsurlarının etkisi aranmalıdır.

Hikâye ve öykünün tür olarak ayrımı, türün geçirdiği teknik değişikliklerin neticesidir. Ancak "Tür olarak hikâye ve öykü ayrımını mevcuda getiren unsurlar nelerdir?" sorusunun cevabı edebî türlerin sınırları ve türleri birbirinden ayıran tüm teknik, özgün ya da özerk unsurlar gibi hususlar üzerinde eser ve yazar sayısınca yoğunlaşmayı gerektirir. Bu yeni, girift durumlar bazı sorunları beraberinde getirirken, modern kurmaca ve geleneksele ait ilk örneklerin birbirinden uzaklaşmaları ayrımı belirginleştirir. Bu ayrımlar, edebî türün yanı sıra edebi tekniklerin vardığı yeni noktayı da aydınlatma açısından önem taşır.

Hikâye ve öykünün ne gibi özelliklerle birbirinden ayrıldığı tartışmalıdır. Ancak ağırlıklı yargıya göre bu ayrım; hikâyenin destansı, olağanüstü unsurlar barındıran tematik yapısından uzaklaşarak gerçek hayata dair gözlemleri yalın halde aktarmaya başlaması ile gerçekleşir. Bu dönemde meddah hikâyeleri dışında tüm türler olağanüstü unsurlar bulundurur. Konu, kişi, mekân ve zamanda olağanüstü unsurlarla sıkça karşılaşılır. Bu anlatımlarda yer ve zaman belirsiz, tasvir kısıtlıdır.

¹¹¹ Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s. 24.

¹¹² Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 13.

¹¹³ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, Ankara, 2017, s. 36.

Doğaüstü güçler ve doğaüstü güçlere sahip figürler kullanılır.¹¹⁴ Olay ve durum hikâyesi şeklinde de ayırım gösteren modern hikâye durum anlatımına doğru eğilim gösteren hâliyle geleneksel anlatımının dışına çıkar ve dil kullanımını değiştirir. Hikâye, artık Tanzimat edebiyatı çizgisi ile birlikte halk hikâyesi özelliklerinden sıyrılır.

Öyküde verilen sıra dışı örnekler, hikâye ile ayırımı kolaylaştırır. Öte yandan sınırları ihlâl eden modern örnekler, kategorileştirme ve isimlendirme konusundaki tartışmaları her yeni farklı, sıra dışı örnek ile yeniden gündeme getirir.

Necip Tosun, türler arasındaki ilişkilerin edebiyat için girift bir mesele olduğunu; türlerin kendine özgü özellikleri, kendi sınırları ve diğer türlerle olan ilişkilerinin süregelen farklılık, yakınlık, benzerlik kavramları ile tartışmaların odağını oluşturduğunu belirtir.¹¹⁵

Todorov, türler hakkında ayırma dikkat etmemenin yazar için artık modernlik göstergesi bile olabileceğini¹¹⁶ söyler. Todorov'a göre türler üzerine düşünmek edebiyat teorisi kadar eski bir geçmişe dayanır¹¹⁷ Edebî ürünleri türler üzerinden incelerken bilimsel yöntemler kullanılmalıdır. Ona göre her eseri ayrı ayrı incelemek yerine eserler üzerinde ortak bir kuralı ortaya çıkarmak, bir tür hakkında ortaya konulan tüm eserleri incelemeyi yargıya varmak tümdengelim ile mümkündür. Tümdengelim yöntemi ile sınırlı örnekler bilimsel bir araştırmayla incelenir ve ortak bir varsayım çıkarılır, doğruluğu denenen bu bilgiler, genellemeye yardımcı olur.¹¹⁸

Selçuk Çıkla ise roman incelemesi hakkında; romancı sayısı kadar yöntem olduğunu, roman tekniğinin tespiti hakkında iki farklı yol izlenebileceğini belirtir. Bu yöntemlerden biri, romanın kendine özgü yöntemlerinin tespiti, diğeri ise yazardan yazara değişen yöntemlerin, yazma ve anlatma değişkenlerinin belirlenmesidir. Türün getirdikleri, yazarın uyguladıkları ayrı ayrı incelenir, irdelenir. Ortaklaşa değerlendirilerek yargıya varılır.¹¹⁹ Bu yöntemler, öykü türü için de geçerlidir.

Türk Edebiyatında hikâye türü Tanzimat edebiyatından bu yana tartışmalı bir konudur. Âlim Kahraman, öykü kelimesinin ihtiyaca cevap vermek adına türetilmediğini, hikâye kelimesini dilin dışına itmek ve kullanımdan çıkarmak için

¹¹⁴ Hakan Sazyek, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", *Adam Öykü*, S. 14. Ocak-Şubat, 1998, s. 113.

¹¹⁵ Necip Tosun, "Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Notlar", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), Ankara, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 373.

¹¹⁶ Todorov, *Edebiyat Kavramı*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 25.

¹¹⁷ Todorov, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 20.

¹¹⁸ Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 11-12.

¹¹⁹ Selçuk Çıkla, "Ahmet Midhat Efendi'nin Roman Yazma Yöntemi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 37, Haziran, 2015, s. 74-75.

Nurullah Ataç tarafından ilk kez, 1949 yılında Ulus Gazetesi'nde kullanıldığını¹²⁰ söyler. Kahraman'a göre hikâye ve öykü kelimeleri farklı terimlere karşılık gelir, aynı anlamlara gelmeyen bu iki ayrı terimi yerine göre kullanmak gerekir.¹²¹

Hikâyeye edebî tür olarak bakmak meseleyi öykü hikâyeye ayırmasına sürükleyen edebî sorun olarak görünür. Tür denildiğinde, şekil ve muhteva bakımından belli ölçütlerden söz etmek gerekir. Ya da böyle bir mecburiyet var mıdır? Modern metinler söz konusu olduğunda durum nasıl bir hal alır? Franco Moretti, *Modern Epik*'te bu meseleyi edebî türlerin tamamı üzerinden yorumlamaya fırsat veren hâliyle şu sözlerle sorgular:

Faust'u elinize aldınız. Nedir bu? Yazarının dediği gibi, bir 'trajedi' mi? Büyük bir felsefi hikâyeye mi? Bir lirik iç görüler toplamı mı? Ne olduğunu kim söyleyebilir? Peki, Moby Dick'e ne dersiniz? Bir ansiklopedi mi, roman mı, yoksa romans mı? 1851'de yazılmış, kimin kaleme aldığı bilinmeyen bir eleştiride söylendiği gibi, 'münferit bir potpuri' mi? Ya, bin yılcı 'total sanat eseri' etiketine de sahip Nibelunğlanin Yüzüğü'ne ne demeli: o bir drama mı, opera mı, yoksa mit mi? Ezra Pound 1922'de Bouvard ile Pecuchet'yi 'artık roman değil' diyerek tanımlar. Birkaç ay sonra T.S. Eliot, Ulysses için aynısını tekrar eder: "Artık roman değil." Roman değilse, nedir peki bunlar? Peki, Kantolar ya da Çorak Ülke? İnsanlığın Son Günleri bir tiyatro eseri değil mi? Niteliksiz Adam'a ne demeli: roman mı, deneme mi? Ya Latin Amerika'dan ve Hindistan'dan ulaşan şu görkemli hikâyelere ne diyorsunuz? 'Büyülü gerçekçilik' mi? Sanki birbiriyle çelişen terimlerin bir arada pek bir anlam taşımadığından haberimiz yokmuş gibi...¹²²

Moretti'ye göre edebiyat tarihi bu eserlerle ne yapacağını bilemez. Edebiyat araştırmacıları, sınırların dışına taşan eserleri nasıl tanımlayacaktır? Öte yandan bu metinler Batı'nın önemli ve kutsal metinleridir. Edebiyat tarihçileri bu kitapları nasıl sınıflandıracığını bilmezken; sıra dışı örnekler sınırlı durumlar, tuhaflıklar, sıra dışı kullanımlar olarak değerlendirilir. Bir ya da iki tanesi için bu saptama yapılabilirse bile yenileri nasıl tanımlanmalı ya da sınıflandırılmalıdır? Perspektifi değiştirmek ve kural önermek şeklinde çözüm bulan Moretti, incelediği bu farklı metinlere 'modern epik' demeyi uygun bulur. "...Benim 'modern epik' diye isimlendireceğim tek bir alana ait olduklarıdır. 'Epik' diyorum; çünkü onu uzak bir geçmişe bağlayan pek çok yapısal benzerlik söz konusudur."¹²³

Moretti'nin daha çok roman türü adına karşılaştığı bu güçlüğe hikâyeye açısından bakıldığında da durum benzer açmazlara sahiptir. Allain Robbe Grillet, *Yeni Roman*'ı

¹²⁰ Yılmaz Çolpan, *Ataç'ın Sözcükleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1963, s. 75.

¹²¹ Seve Gürel, "Modern Türk Hikâyesi", *Türk Dili*, CX /772, Nisan, 2016, s. 184-186.

¹²² Franco Moretti, *Modern Epik*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s. 2.

¹²³ Moretti, *Modern Epik*, s. 2.

bir okulu adlandırmak ya da yazarları bir grup etrafında toplamak için ortaya koymadığını, yeni biçimler arayan sanatçılar; birey ve dünya arasında farklı bağlantılar kurmak isteyenler için bulduğunu söylemektedir. Çünkü ona göre gelenekten gelen biçimlerin yinelenmesi boş ve zararlıdır.¹²⁴ Romanda görülen yenilik sorunları gibi öykünün sorunları da bu ölçekte ortaktır. Modern hikâye öyküye evrilirken uzak geçmişi ile yapısal özelliklerini koruyabilir. Fakat o artık nedir? Başka bir şeydir. Başka bir türdür.

Hikâye ya da öykü, Amerika'da kullanılan yaygın ismiyle; story (öykü), short story (kısa öykü) Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'nde verilen Batılı anlamda ilk örneklerle özerk bir edebî tür olarak öne çıkar. O zamana değin kuramsal boyutta üzerine düşünülme fırsatı bulunmayan öykü; Samipaşazade Sezai'nin, kitabının mukaddime bölümünde kaleme aldığı biçim, içerik yönlü tespit ve ayrıntılarla "Bugün romanlar birtakım düşünce oyunlarına dayanan acayip hikâyelerdeki çocukça şekilden çıkarak, tabiatın sırtına karşı ilim ve fennin kazandığı zaferlere ve insanlığın kalbine dair senelerce sürdürülecek araştırmaların verdiği tecrübelere dayanarak yüksek bir şairane üslupla yazılır."¹²⁵ ifadeleri ile tartışılmaya açılmıştır. Bu bağlamda, Samipaşazade Sezai'nin mukaddimesi, "öykü hakkında ilk metin kritiği" olarak okunabilmektedir.

Hüseyin Su, "...öykümüz, özündeki 'iç hikâyemizi' koruyup ondan beslenerek gelişip serpilme durumunda değil midir? İşte o zaman, dünyadaki örneklerinden yararlanmak durumunda da kolu kısa kalmayacaktır."¹²⁶ der. Ona göre eğer tahkiye geleneğimizi soyut ve simgesel zenginliği ile değerlendirebilseydik, yabancı kaynaklı bir öykü edebiyatına ihtiyaç duymazdık. Aynı zamanda yeni bir kelimeye de gerek olmadığı fikrini öne süren Su'ya göre öykümüz hâlâ solgun ve yabancı bir mürekkeple yazılır.¹²⁷ Fakir Baykurt da *Türk Dili Dergisi*, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*'nda yazarlara sorulan öykü nedir, sorusunu şöyle cevaplar:

Bugüne kadar okuduğum öykü tanımlamalarının hiç biri ötekine uymadı. Kimi enine bakıyor, kimi uzununa. İçeriğine bakıp ayrı sonuçlara varanlar da çok. Okullarda şöyledir: "Olmuş ya da olması mümkün olayları anlatan yazılara..." Türk Dil Kurumu'nun Dergisi "öykü" ye bir özel sayı ayırırken yazarlardan

¹²⁴ Allain Robbe Grillet, *Yeni Roman*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1981, s. 29.

¹²⁵ Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020, s. IX.

¹²⁶ Su, *Öykünün Hikâyesi*, s. 7.

¹²⁷ Su, *Öykünün Hikâyesi*, s. 8.

tanım sorduğuna göre, ortada gerçekten dumanlı bir durum var. Okurlar gibi biz yazarlar da seziyoruz bunu.¹²⁸

Meseleyi iki farklı perspektiften kritik etmek mümkündür, birinci bakış hikâye ve öykü arasında, ikinci bakış ise genel manada tür meselesi üzerinden olabilir. Meseleye tür meselesinden bakıldığında, neden yeni bir isme ihtiyaç duyulduğu hususu daha kolay cevaplanabilir. Çünkü edebî türler yaşamın kendisinden, toplumsal olan üzerinden şekillenir. Parla'ya göre türler aynı zamanda egemen ideolojilerin ürünleridir.¹²⁹

Giderek türler, toplumda sınıfsal farklılaşmalara uygun olarak ayrıışmışlardır. Belli başlı yazın türleri egemen ideolojilerin belirlediği ve egemen sınıfların yaşamlarından kesitler sunan türler olmuştur. Kısaca, Marksist kurama göre türlerin ortaya çıkması da evrimi de tarihi materyalizm ya da diyalektik materyalizmle açıklanabilirdi; tarihte sınıfların oluşumu ve bu sınıfların çatışma süreçleriyle sıkı sıkıya bağlantılıydı ve egemen sınıfların ideolojisini yansıtan yazma biçimleriydi.¹³⁰

Vico, *La Scienza Nuova* (Yeni Bilim) (1725) kitabında; 'yeni bilim' olarak sosyoloji bilimini kasteder. Vico'ya göre toplumsal bir kurum olan edebiyatın; kültürel, ekonomik, sosyolojik değişimlerle şekillenen ürünü olan edebî türler de sosyoloji biliminin imkânları ve analitik kategorileri ile incelenmelidir. 19. yy. da Mm. de Stael ile Hippolyte Taine da Vico'nun bu görüşünden etkilenerek edebiyatı sosyoloji biliminin imkânları ile inceleme fikrini savunur. Stael, sosyoloji biliminin ilgi alanına giren toplumsal kurumların niteliğinin o toplumda yaşayan insanlarla belirlendiğini, insanların bu coğrafi ve kültürel özelliklerle tanımlandığını düşünür. İnsanların şekil verdiği edebî ürünler de bu coğrafi ve kültürel unsurlar üzerinden gelişmiş olur. Her coğrafi, kültürel iklimin kendine özgü karakterini yansıtan anlatı biçiminin oluşması bu sosyolojik çerçevede açıklanır.¹³¹ Edebi türe tarihsel, kuramsal çerçeveden netlik kazandırmaya çalışmak; edebî ürünlerin ortaya çıktığı toplumdan bağımsız olarak gerçekleştirilemez. İnançların, yaşam şeklinin ve topluma ait tüm unsurların; edebî türlerin oluşumu, karakteristik anlatım özellikleri ile birbirlerinden farklılık göstermesinde sosyolojinin rolü önemlidir. Hikâye türünün öykü adlı yeni bir tür olarak adlandırılması; sosyolojik değişime paralel olarak edebiyatın ve türlerin de değişmesi ile açıklanabilir. Parla, Jameson tanıklığında ideoloji ve edebî tür ilişkisine şöyle değinir:

¹²⁸ Fakir Baykurt, "Öykü Nedir Sorusu Üzerine", *Türk Dili Dergisi*, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, s. 127.

¹²⁹ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 37.

¹³⁰ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 37.

¹³¹ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 36-37.

...türler söz konusu olduğunda, Jameson bunların ideolojilerin biçimlendirdiği, sosyo-sembolik mesajlar olarak anlaşılmasını önerir. Bu biçimler yazardan yazara ve dönemden döneme devrolunurken, içerikleri de toplumsal ve kültürel bağlamlara göre değişir. Jameson müzik tarihine bakarak bunu çok net biçimde görebileceğimizi söyler. Folk şarkılarının minüet gibi aristokratik biçimlere dönüşmesinin edebiyatta da örneklerini bulmak mümkündür: Kırsal şiirin pastorele dönüşmesi bunun bir örneği olabilir.¹³²

Böylece hikâye ve öykü gibi birbirine çok yakın iki türde daha karmaşık olan meseleyi “edebî türlerin genel ve evrensel değişimi” üzerinden açıklığa kavuşturmak durumu kolaylaştırır.

3.4. Sait Faik’in 50 Kuşağı Ekseninde Türk Öyküsüne Etkisi ve *Alemdağ’da Var Bir Yılan*

*...bu da bir bitiriş şekli ama bu da değil*¹³³

Sait Faik Abasıyanık

Sait Faik (1906-1954), Türkçeyi en sade ve anlaşılır hâliyle kullandığı ilk yazısı “Uçurtmalar” (1929) ile dilini her mertebeden insana ulaştırmayı başarmış, sevilmiş, her kesimden okuyucu kitlesi kazanmış bir öykücüdür. İlk öykülerinde dahi bir tarzı devam ettirmeyen Sait Faik, sürekli yeni bir arayış içinde olmuştur.¹³⁴

Yaşar Nabi, Sait Faik’in kendi sanat görüşü ve yaşamı hakkında konuşmaktan hoşlanmadığını; yakınlarının da bu konular hakkında, yalnızca intiba edinebildiğini ve bu intibaların farklı farklı olduğunu ifade eder. Nabi, yazarın şekil konusuna fazla takılmadığını düşünürken, Bedri Rahmi ve diğer arkadaşlarının bunun tam tersini örnekleriyle iddia ettiklerini belirtir.¹³⁵

Vala Nurettin, Saik Faik’in hikâyelerinin klasik hikâye dilinden farklılaşan, akıllarda yer eden, şairanelikle işlenen ve bu nedenle hikâyeden çok mensur şiir yazan bir şair olduğunu söyler.¹³⁶ Fahri Celal, Sait Faik’in yazın başarısını anlatırken “Sanatkâr, her zaman olduğu gibi, bilginden daha âlim, daha vazıhtır. Felsefî meslekleri bile şairlerden öğrenen kütleler, az çalışıp çok iş çıkarma sırrını âlâ bilirler.”¹³⁷ der. Baki Süha Ediboğlu, yazarın öykülerini musikiye ve sessiz bestelere benzetir. Ediboğlu’na göre yazar, basit teknik oyunlarına tenezzül etmeden dahi bir armoni yaratmayı başarmıştır. Reşat Nuri Güntekin ise Sait Faik’in anlatımını “güç

¹³² Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 41.

¹³³ Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ’da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001, s. 93.

¹³⁴ Fahri Taş, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 19.

¹³⁵ Tahir Alangu, *Sait Faik İçin*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956, s. 187.

¹³⁶ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 59.

¹³⁷ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 100.

bir kolaylık” olarak tarif eder.¹³⁸

Türk öyküsüne teknik ve tema bakımından yeni kapılar aralayan; “öykünün altın çağı 50 Kuşağı” yazarlarının ilham kaynağı Sait Faik’in ölümünden önce son yayınlanan kitabı, *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) yazarın daha önceki yıllarda yayımladığı hikâye türüne ait örneklerden teknik, tema, söylem dili açısından farklılıklar gösterir. Sait Faik hikâyesi, Sait Faik öykücülüğüne dönüşümünü tamamlarken Türk öyküsü ve onu takip eden öykücüler bu değişimden payını alır.

Sait Faik’in öykücülüğü; hikâye türü gibi değişim ve dönüşüm hâlinindedir. Yazarın öyküleri ve öykücü kimliği tarihsel süreç içerisinde dönemselsel olarak şekil değiştirir. Fethi Naci, Sait Faik hikâyeciliğini ilk dönem, ikinci dönem ve son dönem olarak üç farklı döneme ayırarak inceler. İlk üç hikâye kitabı; *Semaver* (1936), *Sarıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), iki uzun hikâye; *Havada Bulut ve Kumpanya*, *Kayıp Aranıyor* romanı ve *Şimdi Sevişme Vakti* birinci dönem eserleri olarak değerlendirilir.¹³⁹ Özellikle “Hişt, Hişt”, “Dülger Balığının Ölümü” ve “Son Kuşlar” hikâyelerinde karamsarlık duygusunun söyleme yansıdığına dair ipuçları sezilse de *Alemdağ’da Var Bir Yılan* ve *Az Şekerli*’de yer alan öykülerde yazarın doğa hakkındaki düşüncelerinin farklılaştığı, dış dünyanın yerini iç dünyanın aldığı, insanlar, olaylar ve yaşam konusunda umutsuz düşüncelerin temaya ve tekniğe yansıdığı görülür. Anlatımın dili kapalılaşır. İroni, mecaz ve belirsizliğin hâkim olduğu öykülerde, postmodernizme özgü parçalı anlatım devreye girer. Yazarın dil ve anlatımında; karamsar, aksak, parçalı, süreksiz bir söylem belirir.

Son öykülerde yazarın dili kendi içine döner. Diğer öykülerde umutsuzluğa sunulan çözüm önerileri ve memnuniyet, pozitif söylem ve durumlar bu öykülerde eski ölçüde görülmemektedir. Diğer temaların aksine *Alemdağ’da Var Bir Yılan* bütünüyle içe çekilmiş, yalnızlaşmış, anlaşılmaktan ziyade anlaşılmamaya niyetlenmiş bireyin dili ile örülmüştür. Bu unsurlar ile birlikte 50 Kuşağı’nı da etkisi altına alan varoluşçuluğun öyküde Sait Faik ile başladığını söylemek mümkündür.

Birey, bireyi merkeze alan iç ses, iç monolog, bilinç akışı, anların öykünün ana çerçevesini oluşturması, zamandan kırılan kesitler, “bunaltı”nın öyküde seslendirilişinin ilk örneklerinden birini teşkil eder. Tüm bu yenilikler, 50 Kuşağı öykücülerini yakından etkiler. Yeni öykücüler, söyleşi ve röportajlarda bu etki ve

¹³⁸ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 53-54.

¹³⁹ Fethi Naci, *Sait Faik’in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 17.

etkileşimleri çok defa doğrular.

Sait Faik, değişen iç dünyasının meseleleri ve değiştirdiği öykü anlayışıyla öykü türüne ve yeni öykücülere yeni bir yön bulur ya da yol açar. Demir Özlü, “bu büyük yeteneğin, büyük birey ve derin duyuşlu şairin”, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabıyla kalıplaşmış rasyoneli yıktığını; duyuşun, bireyliğin, yaratmanın yollarını açtığını¹⁴⁰ Semih Gümüş, Gogol'un *Palto*'sundan ya da Oğuz Atay'ın “Beyaz Mantolu Adam”ından değil, Sait Faik'in paltosundan çıktıklarını söyler.¹⁴¹

“Edebi eserler, insanı yeni ve mesut, başka iyi ve güzel bir dünyaya götürmeye yardım etmiyorlarsa neye yarar?”¹⁴² Diyen Sait Faik, neden *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın karamsar yazarına dönüşür? Öykülerinden birinde; “Çarşıya inemem.”, bir diğerinde; “...yalnızlık dünyayı doldurmuş.”, bir başkasında; “milyonlar içinde tek başına” oluşunu dile getirirken bir başka öyküde, “yalnızlık güzel, güzel değil” diyerek yalnızlığı “kavun acısı”na benzetir. Sait Faik, artık sokaktaki insanı anlatan hikâyeciden çok sokaktaki kendini ya da sokağa çıkmak istemeyen kendini anlatmıştır. Yazar, dilini; kendinden başkasının az anlayacağı üslupla kullanmaya, meramının üzerini olabildiğince kapatmaya uğraşır. Bu saklayış dilinde, anlatım tekniğinde can bulurken, doğumu gerçekleştiren Sait Faik hikâyesi özelinde Türk hikâyesinin öyküye dönüşüm sancısı olur. Büyülü gerçekçi ve varoluşçu öğeler, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da kullanılan teknikleri, kuramsal çerçevede isimlendirme arayışına girildiğinde izaha yardımcı olabilecek iki ayrı edebî akımdır.

Medarı Maişet Motoru (1944) adlı romanının basımından kısa bir süre sonra bakanlar kurulu kararı ile toplatılması, *Kestaneci Dostum ve Çelme* adlı öyküleri ile ilgili yaşadığı sorunlar, askeri mahkemeye verilmesi, korkulu, sıkıntılı, sancılı günler geçirmesi Sait Faik'in geri çekilişinin nedenleridir. Geçmişte yazdıklarını ve başarısını destekleyen Peyami Safa, onu Marksçı olmakla itham etmiş, Yaşar Nabi ise yargılanması ve mahkeme süreci hakkında; “...günahlarına bir yenisini daha eklendi.” yorumu getirmiştir. Annesinin de bu durumlardan oluşan kırılganlığı ve kaygısı yazarın uzun süre yazmamasına sebep olmuştur.¹⁴³ Rasim Özdenören'e göre ise Sait Faik'in romanı ile uğradığı durum sonucu yaşadığı bu kısıtlanmışlık aksine yazını güçlendirmiştir.

¹⁴⁰ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 64-65.

¹⁴¹ Takyedin Çiftsüren Semih Gümüş ile söyleşi:

<http://www.edebiyathaber.net/semih-gumus-sait-faikin-paltosundan-ciktig-biz> (15.02.2022)

¹⁴² Perihan Ergun (der.), *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 11.

¹⁴³ Ergun, *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında*, s. 27.

Böylece, bir yazarın kısıtlanmış, daha keskin bir deyimle kısıtlanmış bir ortamda yaşaması gerektiğini erken yaşlarda öğrenmiştik. Öyleyse bir yazar, ne yapacaksa bu kısıtlanmış durum içinde yapacak ve onun başarısı bu kısıtlanmışlık halinin içinden çıkacaktı. Bunu başarmak demek, aslında yazıyı sanat haline getirmenin de yolunu açıyordu. Ve sanat denilen kavram, bir bakıma, yazarın kısıtlanmış halinden fişkiriyordu.¹⁴⁴

“Yazı yazmayı iş saydığım için başka iş yapmamaya karar vermiştim... Kim ne derse desin... Yalnız yazıyla geçinmek kararını kafamdan silemez.”¹⁴⁵ “Harita’da Bir Nokta” öyküsünde; “yazmasam deli olacaktım” diyen, öykü ustası, doğa ve insan sevgisini aktarırken kullandığı yalın dili neden değişime uğratma ihtiyacı hissetmiş, öyküsünün tekniğini farklılaştırmıştır? Sait Faik şahsında cevaplandırılmaya çalışılan bu sorular, edebiyat disiplini içinde evrensel boyutta; yazar neden yeni bir anlatım yolu arar, sorusuna dönüşür.

Jale Özata Dirlikyapan, 1950 Kuşağı öyküsü hakkında yaptığı çalışmada *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ı Sait Faik’in yazınsal tutumunda bir farklılaşma olarak tanımlar ve kitabın 50 Kuşağı öykücülerinin birçoğu için başucu kitabı hâline geldiğini ifade eder. Dirlikyapan’a göre *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ın yenilikçiliği ve 1950 öyküsüne yön veren özelliği; düşsel öğeler ve gerçekçi öğeleri harmanlaması ve fantastik öğeleri ön plana çıkarması ile gerçekleşir. Sait Faik Abasıyanık, kendi tarzına yeni bir soluk getirmekle kalmamış, 50 Kuşağı yazarları için de teknik ve tema bakımından yeni yollar açmıştır.¹⁴⁶

50 Kuşağı öykücülerinde ve sonrasındakilerde ağırlıklı olarak Sait Faik’e yönelik benzer düşünceler hâkimken Necip Tosun’un, *Hece Dergisi*’nin *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*’nda:

Peyami Sefa onun için “Meczip ve dalgın san’atkâr” dedikten sonra “gözleri kendi içine dönük, sosyal bağları çözüük” tanımlaması yapar. Ve ekler; “fakat büyük san’atkâr”. Sait Faik’i en iyi tanımlayan yargılardan biridir bu. Sait Faik’i değerlendirirken, (her ne kadar serinkanlılığını yitirmiş duygusal bir yaklaşım da olsa) Sevim Burak’ın şu çığlığını hesaba katmak gerek: “Bir tek Sait Faik’i başlarının üstüne çıkardılar.”¹⁴⁷

İfadeleri ile aktardığına göre Peyami Sefa ve Sevim Burak’ın yazar hakkındaki düşünceleri farklıdır.

Leyla Erbil, Sait Faik hakkında farklı yönde düşünür. Erbil, ilk öykü kitabı

¹⁴⁴ Rasim Özdenören, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 48.

¹⁴⁵ Mahmut Alptekin, *Bir Öykü Ustası Sait Faik*, Dilek Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 19.

¹⁴⁶ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 13.

¹⁴⁷ Necip Tosun, “Renk Renk Kartpostallar: Sait Faik Öykücülüğü”, *Hece Öykü Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, 2000, s. 217-218.

Hallaç'ın ikinci bölümünü, “Gözümdeki perdeyi indirdi.” dediği Sait Faik'e adanmış, Yılmaz Varol ile yaptığı röportajda ise şiirlerini eleştiren Sait Faik'in öykülerini övmesi ile kendisinin öyküye yoğunlaştığını ifade etmiştir.¹⁴⁸ 1950'li yılların Sait Faik gibi yol başçı öykücülerinden Nezihe Meriç ise kendisine sorulan “Sevdiğiniz hikâyecilerimizden bahseder misiniz?” sorusuna şöyle cevap verir:

Bahsetmem! Sevdiğim hikâyeci üçü dördü bulmaz. İçlerinde sadece Sait Faik'e hayranım. Ama o da, hikâyeciliğinden çok hikâyelerine, havasına, suyuna, denizine, balığına, şahsiyetine... hayranlık.¹⁴⁹

Cumhuriyet Dönemi hikâyesinin önemli ismi Sait Faik, geleneksel yargıyla bugün dahi iki farklı şekilde tanımlanan; olay ve durum hikâyesinin durum hikâyesi tarafını temsil etmiştir. Yazarın hikâyeleri, geleneksel olay merkezli hikâyeden ayrı bir çerçevede değerlendirildiği gibi durum hikâyesi denildiğinde sembolik bir isim hâline gelmiştir.

Sait Faik'in ölümünden önce Mart 1954'te yayınladığı son kitabı *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, ölümünün ardından Varlık Yayınları tarafından Aralık 1954 yayınlanan son kitap, *Az Şekerli*'dir. Her iki kitap içerisinde yayınlanan öyküler daha öncekilerden teknik ve tema yönünden farklıdır. Hikâyelerin modern öykü olarak değerlendirilmesi ve 1950 sonrası çağdaş Türk öyküsünün temellerini oluşturması hakkındaki özelliklerinden biri; gerçeküstü öğelerin kullanımı ve büyülü gerçekçilik akımı çerçevesinde değerlendirilebilecek unsurları taşımasıdır. Modern öyküde gerçeküstü öğelerin kullanımı, gelenekteki halk hikâyesi ve modern hikâye ayrımında olağanüstü öğe kullanımının ayırt edici unsur olarak gösterilmesini hatırlatır. Gelenekte modern hikâye ile halk hikâyesini ayıran kıstas artık modern öyküye mi atfedilir?

Sait Faik'in son dönem öykülerindeki durum, halk hikâyesindeki olağanüstülüklerden farklıdır. Bu öyküleri büyülü gerçekçi kılan; gerçek ve gerçek dışı unsurların iç içe geçecek biçimde kurgulanmasıdır. Büyülü gerçekçi olarak tanımlanan yöntemlerin yanında bu öykülerdeki insanlar ve karakterler alışıldık olmadık bir biçimde öyküye dâhil edilmiştir. Buna en önemli örnek, öykünün ana karakteri Panço'dur. Bir diğeri; öykünün hemen başında paltosunun cebine sakladığı Hidayet'tir. İç içe geçen gerçek ve gerçek dışılıklar gerçekçi bir kurguda ortaklaşa tasarlanmıştır.

¹⁴⁸ <https://www.mevzuedebiyat.com/leyla-erbil-dizisi-birinci-bolum>, (15.02.2022)

¹⁴⁹ Asım Bezirci, *Nezihe Meriç* (Monografi), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999, s. 76.

Yazar, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da topladığı öykülerde düşüncelerini aktarırken ağırlıklı olarak bilinç akışı tekniğini kullanmıştır. Bu, yabancılaşmanın yazarın anlatımında ve dilinde ifade bulmuş hâli ve zihninde, hayalde, rüyada ya da gerçekte mi gerçekleştiği bilinmeyen tuhaflıkları; düşünce akışı ile dile getirme, aktarma yöntemidir. Sait Faik, bu yeni yöntemleri hayatının değişen seyrine hâkim olan karamsarlık ile doğru orantılı olarak geliştirdiği gibi yaratıcı yazar yönünün de bu yeni yöntemlerde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Hayatının gerçeğini sakınma isteği yazarı; örtük anlatıma, yeni anlatım ve biçem arayışlarına sevk etmiştir. Ölümünden önce yaptığı röportajda kendisine sorulan “En çok hangi hikâyeyi severseniz?” sorusuna verdiği “En çok, en son hikâyemi severim.”¹⁵⁰ yanıtı, “Çarşıya İnemem” öyküsünün sonunda “...bu da bir bitiriş şekli ama bu da değil.”¹⁵¹ ifadesi de yazarın, teknik ve anlatım konusunda gösterdiği arayış, daha iyisini yazma ve daha etkili biçimde anlatma arzusu hakkında ipucu verir özelliktedir.

“Birahanedeki Adam” öyküsü de yazarın bilindik anlatımının dışına çıkan yaratıcı bir kurgudur. Birahane içindeki bir adam hakkında tahminlerden yola çıkılarak anlatılan öyküde, öykünün tasarısı eş zamanlı kurguya malzeme edilmiştir.¹⁵² Üstkurmaca tekniğinin eski bir örneği olan öyküde gözlem, alışık olunan anlatımdan farklı yönde tasarlanmıştır.

Sait Faik hikâyeciliğinde gözlem ve anlatıcılık önemli bir yer tutmaktadır. Yazarın eski hikâyelerinde de sıkça kullanılan gözlem; öykü yazımını öykü konusu hâline getirecek biçimde bir ironiyle kullanılmıştır. Tekniğin kullanımı bakımından benzer bir öykü Mustafa Kutlu'nun *Hüzün ve Tesadüf*'te yer alan “Kambur Hafız ve Minare” (1999) öyküsüdür.

Sait Faik'in 1946 yılında yayımlanan “Havada Bulut” isimli öykü kitabı ve içinde yer alan birbirine bağlı öykülerdeki anlatıcı ve öykü yazarı ilişkisi; Sait Faik'in son dönemlerinde yaşadığı içsel çalkantılar ve ruh durumunun diline, anlatım tekniğine yansıyan örneklerdir. Fethi Naci, Sait Faik öykücülüğünün *Lüzumsuz Adam*'la başlayan ikinci döneminde insanlara daha az yer vermeye başlayarak karamsarlık ve umutsuzluk duygularının yoğunluğundan bahsederken, üçüncü

¹⁵⁰ Şehir Gazetesi, “Sait Faik’le Son Röportaj”, Yaşasın Edebiyat, 11 Mayıs, 1960. <https://core.ac.uk/download/38312261.pdf> (15.02.2022)

¹⁵¹ Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, s. 93.

¹⁵² Sait Faik Abasıyanık, *Şahmerdan/Lüzumsuz Adam*, Bilgi Yayınları, Ankara, 2001, s. 148-151.

dönemi olarak nitelediği; *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ın tüm öykülerinde, özellikle “Dülger Balığının Ölümü” öyküsünde bu duyguların yoğunluğunu örneklediğini söyler.¹⁵³ “Hişt Hişt” öyküsü umutludur. Kitaba adını veren “Alemdağ'da Var Bir Yılan” öyküsünün dili ise bir o kadar umutsuz: “...Tahtakuruları da yanmıştır. Yatağım, yorganım, gözyaşım yanmıştır. Havuzlar yanmıştır. Yapraklarını kışın dökmeyen ağaçlar yanmıştır. Anılar, anılar yanmıştır. Yanmış oğlu yanmıştır. Beni bugüne getiren kitaplar yanmıştır.”¹⁵⁴ Öykülerde İstanbul hakkında olumsuz düşünceler de aktarılır:

Yine İstanbul çirkin, İstanbul mu? İstanbul çirkin şehir. Pis şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günler güzel mi, değil; güzel değil. Başka günlerde köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kustumludur. Evler güneşe sırtını çevirmiştir. Sokaklar dardır. Esnafı gaddardır. Zengini lakayttır. İnsanlar her yerde böyle. Yaldızlı karyolalarda çift yatanlar bile tek.¹⁵⁵

Bu öykülerde, cümle yapıları da alışılmışın dışında bir değişime uğratılır. Bilinç akışının hâkim olduğu bölümlerde; kurallı cümleden, yüklemsiz tümceli devrik yapılara, söz diziminde kuralsızlığa gidildiği gözlemlenir.

Öykülerin başlatılma ve sona erdirilmesinde farklı örneklere rastlanılır. “Sarmaşıklı Ev” öyküsü “Nasıl ev, nasıl ev?” dedi.¹⁵⁶ soru cümlesi ile başlar. “Hişt Hişt” öyküsü ve “Sarmaşıklı Ev” öykülerinde halen kullanılsa da silikleşmeye yüz tutan diyalog kullanımı; iç konuşmalar, bilinç akışı, nedensizlik, sonuçsuzluk, parçalılık, süreksizlik yazarın öykücülüğünü yeni bir noktaya taşır. Öykülerdeki yoğun imge kullanımı, gerçeküstü sahneler, Türk öyküsünü de şekillendirecek; yeni, özgün bir öykü dilini ve zeminini haber verir.

3.5. Hikâyeyi Öykü Kılan Yeni Anlatım Yöntemleri

*Sanattaki çoğu gelişme gibi, kısa öykünün on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimi de tek bir etkinin sonucu değil, birkaç etkinin birbiri ile ilişkisinden kaynaklanmıştır. Müzik, resim ve yazın, şansımız var ki, ülkeler arasında geçiş yapabilen unsurlar ve milliyetleri ne olursa olsun sanatla ilgilenenler, farklı ülkelerdeki gelişmelerden etkilenebilmekteler.*¹⁵⁷

Herbert Ernest Bates

¹⁵³ Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, s. 97.

¹⁵⁴ Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, s. 31.

¹⁵⁵ Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, s. 31.

¹⁵⁶ Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, s. 58.

¹⁵⁷ H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2005, s. 22.

...sık sık yerleşmiş bir tekniği ihlal ederler. Öyküler kuraldan daha büyüktür.¹⁵⁸

Harold Blodgett

Edebiyat, içerik ve içeriğin nasıl sunulduğuna karşılık gelen; anlatım ve biçimin birlikteliğinden meydana gelir. Bu iki kavram, malzeme ve estetik kavramlarına karşılık gelirken, malzemenin işçiliği ise anlatım tekniklerini karşılar. Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*'nde malzemenin estetiği meydana getirme açısından yeterli olmadığını, güzelliği oluşturan unsurun yapı olduğunu ifade eder.¹⁵⁹

20. yy. da anlatım teknikleri, öykünün estetik yapısını oluşturan yönüyle malzeme ve temadan sıyrılarak ön plana çıkar. Gelenekten ve sözlü olandan yazılıya, klasik edebiyattan moderne, postmoderne anlatım teknikleri; kurgunun aktarımını tekdüzelikten uzaklaştırmak, anlatıma canlılık, ilgi ve heyecan katmak, anlatımı zengin hale getirmek için tercih edilen ifade araçlarıdır. Tasvir, betimleme, açıklama, yorumlama, anlatma, gösterme, özetleme, montaj, diyalog, portre, otobiyografi, mektup, günlük, geriye dönme (flashback), ileriye sarma (flash forward)¹⁶⁰ gibi temel anlatım teknikleri okuyucunun beklentisi, yazarın deney ve deneyimleri ile çeşitlenir.

Öyküde edebî kuram, sanat akımları, disiplinler arası etkileşimler ve dönemin paradigmaları ile gelişen anlatım yöntemleri, modern kurmacanın biçimini, görünümünü, sentaksını şekillendirir.

Sanatçı, yeni bir tekniğe neden ihtiyaç duyar? Sorusunun cevabı; sanatçının iç dünyası ve yaşadığı toplumun bu dünyaya etkisi ile yakından ilgilidir. Mehmet Rıfat, yazarın tekniği hakkında değişime sebep olan unsurları sıralarken; şok, travma, hastalık, tutkunun yanında toplumsal unsur, toplumsal benlik kavramlarını sıralar. Rıfat'a göre bu etkenlerin her biri yazarın yazma yöntemini değişikliğe uğratar.¹⁶¹ Bahtin'e göre değişikliklerin ve yeni tekniklerin arka planında sanat akımlarının gelişiminin de arka planında bulunan temel etki yani 'toplumsallık etkisi' aranmalıdır. Bahtin, şu ifadeler ile toplumsallık unsurunu tekniği değiştiren diğer tüm etkilerin öncesine alır:

Türlerin büyük tarihsel yazgıları, sonuçta tek tek sanatçılara sanatsal akımlara bağlanan biçimsel değişikliklerin önemsiz iniş çıkışlarının

¹⁵⁸ Harold Blodgett, "Kısa Öykü Tekniği", *Adam Öykü Dergisi*, S. 2, Ocak-Şubat, 1996, s. 58.

¹⁵⁹ Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s. 10.

¹⁶⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, s. 149.

¹⁶¹ Mehmet Rıfat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 64.

gölgesinde kalır. Bu nedenle, biçembilim sorunlara yönelik sahici bir felsefi ve sosyolojik yaklaşımdan mahrum kalmakta; uyduruk biçemsel ayrıntılar bataklığına saplanıp kalmakta; tekil ve dönem-sınırlı değişikliklerin arkasındaki sanatsal söylemin büyük ve anonim yazgılarını duyumsayamamaktadır. Biçembilim çoğu zaman kendisini bir “özel zanaatkârlık” biçembilimi olarak tanımlamakta ve söylemin sanatçının çalışma odası dışındaki toplumsal yaşamını, kamusal alanların, sokakların, kentlerin ve köylerin, toplumsal grupların, nesillerin ve dönemlerin açık uzamlarında barınan söylemi göz ardı etmektedir.¹⁶²

Biçemsel değişikliklerin arka planında toplumsallık unsuru aranmalıdır. Zeyyat Selimoğlu'nun “...bir yaşama biçimidir.”¹⁶³ dediği öykü, Semih Gümüş tarafından “modern ifadenin dile getiricisi” olarak tanımlanır. Bu türe ait yeni ifade yöntemleri modern insanın bilincini, yaşam şeklini, anlam dünyasını yansıtır.

Semih Gümüş, öykünün; parçalanmış ve huzursuz bir tür olduğunu, sezgi parlamalarıyla aldırmazlığa varan hipnoz durumlarının art arda geldiği modern bilince uygun düştüğünü söyler.¹⁶⁴ Bu tanım modern anlatım tekniklerinden bilinç akışını karşılar. Bilinç akışı, modern anlatım yöntemleri arasında bireyi ve onun sorunlarını mesele eden öykünün, yegâne anlatım yöntemi hâline gelir.

Öykü; parçalanmış, yersiz yurtsuzlaşmış, yabancılaşmış, özerkliğini tanımış, varlık olarak rolünü kavramış bireye, modern bilince uygun düşerken anlatım yöntemleri bu çerçevede etrafında şekillenir. Öykünün anlatım yöntemleri ile birlikte dili de değişir, sistematüğün dışına çıkar. İskender Pala, Semih Gümüş'ün öykü hakkındaki tespitine benzer bir tespiti şiir hakkında kullanır. Pala'ya göre şiir “medeniyetin sözcüsü”dür.¹⁶⁵ Modern ifadenin dili, birbirine çok yakın duran iki türün söylemine sirayet eder.

Hikâyeden öyküye evrilirken gelişen anlatım teknikleri, modern sonrası, post modern süreçle çoğalır. Geleneksel tahkiyenin en eski teknikleri: anlatma, göstermenin yanında kişi ve yer tanıtımı, olay anlatımı, betimleme, tasvir, diyalog, sıralı zaman kullanımındır. Tekniklerin tarihsel değişimi, sınırların keskinliğini yumuşatır. Modern öyküde temadan çok anlatılanın biçimi ve tekniği önem kazanır.¹⁶⁶

¹⁶² Mikhail Bahtin, *Karnavaladan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 34.

¹⁶³ Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1997, s. 113.

¹⁶⁴ Semih Gümüş, *Öykünün Kedi Gözü*, Semih Gümüş, Öykünün Kedi Gözü, Can Yayınları, İstanbul, 2012, s. 49.

¹⁶⁵ İskender Pala, “Divan Şirini Tanıyor Muyuz”, *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 53,54,55, 2001, s.17.

¹⁶⁶ **Yöntem:** Bir amaca ulaşmak için takip edilen yol, usul, sistem, metot.

Türkçe Sözlük 2, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara 1998, s. 2467.

Teknik: Sanat, bilim ya da meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsidir. *Türkçe Sözlük 2*, s. 2174.

Öykü, yaratıcılık arayışındaki yazarlar için adeta bir deneme alanıdır. Yaratıcı yazarlık, deneysellik, hiper metin, metin deneyleri, avangart metin, modern anlatı, modern kurmaca kavramları öykü türü ile yan yana gelir. Özgün metinlere yer veren dergicilik faaliyetleri ve dijital imkânların gelişmesinin de bu durumda payı vardır.

Türk edebiyatında ikinci bir Tanzimat Dönemi olarak değerlendirilebileceğimiz 1950’li yıllar, edebî türlerin değişimi için yeni bir başlangıç noktasıdır. Romanda geleneğin zıddı ya da karşıtı *yeni roman* tanımlamaları İkinci Dünya Savaşı sonrası bu yıllara denk gelir.¹⁶⁷ Geleneğin sunduğu mevcut teknik ve estetik olanaklarla yetinmeyen yazarların estetik arayışı bu yıllarda tüm edebî türlerde görülür.

1950 ve devamındaki otuz yıllık süreç yalnızca edebiyatta değil tüm sanat dallarında teknik arayışların yoğunluk kazandığı yıllardır. Türk edebiyatında kült haline gelen modern edebî klasikler, bu yıllarda yayımlanmaya başlanır. Modern Türk öyküsünün karakteristiğini oluşturan öykücüler; Sait Faik, Vüs’at O. Bener, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Sevim Burak, Tomris Uyar, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Adalet Ağaoğlu bu yıllar aralığında ilk eserlerini yayımlar. Bu yıllarda çeşitli öykü ödülleri de verilmeye başlanır.¹⁶⁸

Resim sanatında ve diğer sanatlarda da pek çok klasik, bu yıllarda üretilir. Çeşitli sanat disiplinlerine ait tekniklerdeki deneysel arayışların başlangıcı da bu yıllara denk düşer. Aynı zamanda bu gelişmeler sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler yoluyla birbirine tesir eder.

Gelenekteki hikâyenin yöntemleri kısıtlıdır, modern öykü ise her geçen gün yeni tekniklerle buluşur. Alâattin Karaca’nın Italo Calvino’nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanının okurlarına ‘*başı ve sonu belli olan bir öykü okumayı bekleyen okur*’¹⁶⁹ diye seslenir. Modern kurgular giriftir. Modern kısa kurmaca teknik bakımdan karmaşık yapıdadır. Yenilenen tür, Eco’nun örnek okurlarını arar.

Öykünün yeni çizgisi okuyucusunu yeni bir boyuta taşır ancak bu yol artık çetin, çetrefilli, giriftir. Eco ve Calvino gibi isimlerin sorguladığı anlatıda okurun

¹⁶⁷ Ertuğrul İşler, “Yeni Roman’ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30/II, s. 179.

¹⁶⁸ 1955 yılında Sait Faik’in annesi Makbule Abasıyanık tarafından kurulan Sait Faik Hikâye Armağanı, 1964’ten itibaren Darüşşafaka Cemiyeti tarafından, 2003-2011 yılları arasında Darüşşafaka Cemiyeti ve Yapı Kredi Yayınları iş birliğiyle, 2012 yılından itibaren ise Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları iş birliğiyle verilmeye devam edilir.

Sait Faik Hikâye Armağanı hakkında:

<http://saitfaikmuzesi.org/sait-faik-hikaye-armagani> (15.02.2022)

¹⁶⁹ Alâattin Karaca, “Okurunu Bir Anlatı Ormanında Terk Eden Calvino”

<https://www2.karar.com/yazarlar/alaattin-karaca/okurunu-bir-anlati-ormaninda-terk-eden-calvino-11742> (15.02.2022)

rolü meselesi modern öykünün de önemli meselesidir. Hikâyenin dinleyicisi ya da okurunun işi kolay, öykü okurunun işi zordur. Modern, post-modern, deneysel, avangart öykü okuyucusunun işi ise daha da zordur. Modern öyküde kurgu ve yöntem kadar okur da önem teşkil eder. Kurgunun idrakini çetinleştiren yöntemlerin derinliği, okuyucusundan da aynı derinliği bekler.

Öyküleme teknikleri üzerine yapılan çalışmalar romandaki anlatım yöntemi hakkında yapılan çalışmalara oranla sınırlıdır. Ancak öyküdeki anlatım teknikleri roman türü ile ortaktır. Daha fazla araştırmaya ve edebî anlatım teknikleri açısından daha geniş bir literatüre sahip olan roman hakkındaki çalışmalardan öykü türü için de faydalanılabilir.¹⁷⁰

Alain Robbe Grillet, *Yeni Roman*'da, canlı kalabilmesi adına roman biçimlerinin gelişmesi gerektiğini¹⁷¹ Milan Kundera, her romancının eserinin romanın ne olduğuna dair düşünceyi barındırdığını, söyler.¹⁷² Bu yargılar, kısa kurmaca öykü için de geçerlidir.

Guy de Maupassant ile gelişen, Türk hikâyesinde Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay gibi isimlerle temsil edilen Maupassant tarzı serim, düğüm çözüm olarak kurgulamadır. Sait Faik Abasıyanık, Memduh Şevket Esendal ile özdeşleşen Çehov tarzı, durum öyküsü ile Maupassant tarzı olay öyküsü gibi ayrımlar, 20. yy. ve 21. yy. modern öykü örneklerinde daha karmaşık ayrımlara dönüşür. Öykünün tek bir tutuma indirgenemeyen yeni durumları çeşitlenir. Yeni öykü olaydan ziyade durumlar, anlar hatta belirsizlikler yönünde ilerler.

¹⁷⁰ Aristoteles'in;

“Şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından, sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirilebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden söz edeceğimize, sonra da bu sanatı oluşturan parçaların sayı ve özellikleriyle bu incelemeyle ilişkili başka bütün konular üstünde duracağımıza göre, doğal düzeni izleyelim biz de ve işe başta gelenlerden başlayalım.” ifadeleri ile başlayan *Poetika adlı* eseri (hakkında da şiir sanatı üzerine yazıldığı görüşü hâkim olsa da) hikâye/öykü teorisi hakkında teorik bilgiler içerir. Aristoteles, *Poetika*, Can Yayınları, İstanbul, 2013, s. 9.

Roman türü özelinde gibi görünse de kurgu yaratımı ve öyküleme hakkında Türkiye dışında yapılan bazı çalışmalar şunlardır: Georg Lukacs; *Roman Kuramı*, Mihail Bahtin; *Karnavaldan Romana* (2014), Milan Kundera; *Roman Sanatı* (1986), David Lodge; *Kurgu Sanatı (The Art of Fiction)* (1992), *Bilinç ve Roman*, Seymour Chatman; *Öykü ve Söylem*, Roland Barthes; *Romanın Hazırlanışı* 1,2, Mihail Bahin; *Epik ve Roman*, E.M. Forster; *Roman Sanatı*, Ronald B. Tobias; *Roman Yazma Sanatı*.

Türkiye’de roman hakkında yapılan bazı çalışmalar: Berna Moran; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1,2,3*, Jale Parla; *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, Şerif Aktaş; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Mehmet Tekin; *Roman Sanatı* (1989), Fatih Tepebaşı; *Roman İncelemesine Giriş*, Nurdan Gürbilek; Benden Önce Bir Başkası, Ahmet Mümtaz İdil; *Gerçekçilik ve Roman*, Selçuk Çıkla; *Romanda Kurmaca ve Gerçeklik*, Şaban Sağlık; *Popüler Roman Estetik Roman*, Suzannur Başarslan; *Roman Nedir Nasıl Yazılır*, Mustafa Nihat Özön; *Türkçede Roman*, Mehmet Fatih Andı; *Roman ve Hayat* vd. çalışmalardır. Bu çalışmaların sayısını yayımlanan yeni çalışmalar, yeni dergi yayınları nispetinde arttırmak mümkündür.

¹⁷¹ Grillet, *Yeni Roman*, s. 8.

¹⁷² Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul, 2012, s. 9.

Öyküde, kurgunun önemli öğelerinin kullanımı, kullanım tercihi, özgünlüğü, çeşitliliği, yazar öznesi ile tekniğin belirleyicileridir. Öyküler, hâkim ya da birinci tekil şahıslı ben anlatıcılar; belirsiz anlatıcı, iç içe geçen birden çok anlatıcı ve aynı kurguda kullanılan çeşitli anlatıcılar, diyalogla başlama, herhangi bir noktadan başlama, sondan başa doğru başlama, anakronik zaman kullanımı gibi çeşitli özellikler gösterir. Mekân kullanımında mekânsızlığın da teknik olarak kullanıldığı öyküler bulunur. Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanında kullandığı bu teknik postmodern, büyülü gerçekçi öykülerde görülür. Modern kurmacada belirsizlik teknik imkâna dönüşür. Mekân, anlatıcı, kahramanlar, olay ya da durumlarda da kullanılır.

Anlatma, gösterme, montaj, tasvir, mektup, leitmotiv, geriye dönüş, diyalog, iç diyalog, iç konuşma¹⁷³ temel anlatım tekniklerine 1950'li yıllarda yaygın olan Varoluşçuluk ve Büyülü Gerçekçilik, 1970 ve 1980'li yıllarda Postmodernizm, Letrizm, deneysel, avangart sanat akım ve kuramları etkisi ile yeni teknikler eklenir. Modern öykülerde bireyin yeni toplumsal konumunu özgün biçimde anlatmaya imkân sunan teknikler sinema, tiyatro, psikolojiden anlatım tekniklerine dâhil edilir.¹⁷⁴ Görsel unsurların kurguya dâhil edildiği yeni örnekler, dijital imkânlar ve baskı metotlarının gelişmesi ile sıra dışı örnekleri meydana getirir. Tipografi, grafik ve dijitalde dair yenilikler öyküye teknik olarak dâhil olur.

Deneysel, yaratıcı, avangart (öncü) olarak nitelendirilebilecek çalışmalar türün sınırlarını zorlamaya devam eder. İlk kırılmaların ardından 21. yy. ın öykü evrenine değin büyük ölçüde yol kat edilir. Özgün, yaratıcı, sıra dışı, deneysel anlatım teknikleri teknolojik, bilimsel imkânlar, kuramsal ve felsefi oluşumların etkileşimleri ile gelişir.

Oktay Yivli, öykü türleri hakkındaki çalışmasında; “Edebiyat tarihimizde şimdiye kadar kullanılmış olan olay öyküsü ve durum öyküsü karşıtlığının yerine, diğer kurmaca ve kurmaca dışı türlerle kurduğu ilişkilere göre modern öykü...”¹⁷⁵ ifadesini kullanır. Bu tanımda dikkate değer nokta, “diğer türlerle ve farklı disiplinlerle kurduğu ilişki nezdinde gelişen modern öykü” tarifidir. Öykü kendi dinamiklerinin dışına çıkmaya en müsait türlerden biridir. Bu onu deneyselliğe, sıra

¹⁷³ Mehmet Narlı, “Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, 2010, s. 8.

¹⁷⁴ Narlı, “Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi”, s. 12.

¹⁷⁵ Oktay Yivli, “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.70, Kasım, 2016, s. 85.

dışı olana, yaratıcılığa taşır. Disiplinlerarası etkileşimlerle gerçekleşen yenilikler modern öykünün ve anlatım tekniklerinin tanımlarını, sınırlı kategorileri değiştirir, çoğulsulaştırır.

Diğer türlerle ve disiplinlerle kurduğu ilişkiler ile artık modern öykü olay ve durum şeklinde ayrılan temel ayrımın dışına taşar. Farklılaşan mekân kurgusu, zaman kurgusu, değişen ve çeşitlenen anlatıcılar, öykünün diğer disiplinlerden aldığı düşünce yöntemler, öykünün dilini, söylemini, aktarımını, görünümünü değiştirir. Yeni öykü geleneksel hikâyeden farklıdır. Bu nedenle öykü, olay öyküsü ve durum öyküsü dışında; küçürek, aforizmik, deneysel, avangart, tipografik, somut, hibrit, mikro, makro, uzun hikâye, novella gibi yeni isimlendirmelere ihtiyaç duyar.

Yıldız Ecevit, 19. yy. ın geleneksel ve gerçekçi metinlerinde olduğu gibi 'kahraman' üzerine kurulmayan yeni metinlerden bahseder. Ecevit'e göre Yeni edebiyatta kahraman odaklı serüveninin yerini, biçimin serüveni alır.¹⁷⁶ Edebi tür olarak öykü yoldadır. Öyküde biçimin serüveni sürerken, yeni anlatım imkânları; teknik, estetik ve biçim arayışları devam eder.

¹⁷⁶ Yıldız Ecevit, *Ben Buradayım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 478.

4. TÜRK ÖYKÜSÜNDE EDEBİ KURAM, AKIM VE KAVRAMLAR ÇERÇEVESİNDE GELİŞEN SIRA DIŞI ANLATIM YÖNTEMLERİ

20. yy. edebiyatın kendi varlık nedenini en çok sorguladığı yüzyıldır.¹⁷⁷

...örtük de olsa üzerinde düşünülmemiş de olsa belli bir kuramımız olmasaydı, bir "edebiyat eseri"nin ne olduğunu veya bunu nasıl okuyacağımızı bile bilemezdik.¹⁷⁸

Terry Eagleton

...her kuramsal-felsefi düşünce, içinde doğduğu çağ çerçevesinde ele alınmalıdır. Onu, çevreleyen koşullardan ayırdınız mı, canlılığını yitirir o düşünce.¹⁷⁹

Demir Özlü

Yazınsal bilgi, kavramları felsefe gibi kullanarak tartışmaz ama kavramların bilgisi yazınsal bilginin kurulmasında etkin olur.¹⁸⁰

Semih Gümüş

19. yy. ın sonlarına doğru bilgiyi sunma yöntemlerinin önem kazanması edebî metinlerde anlatılmak istenilenlerin sunulma biçimlerinin de önem kazanmasında etkili olmuştur. 19. yy. ın sonları ve 20. yy. ın başlarından itibaren tekniklerin edebî metin yaratımındaki rolü tema, izlek hususlarından daha önemli hale gelir.

17. yy. ve 18. yy. da edebî metinlerde kurgu daha çok tasvir ve diyaloglar ile doğrudan aktarılır. 19. yy. dan sonra edebî teknikler, -edebiyatın bir bilim olarak gelişimi ile de- kurmacanın üretimi ve aktarımında temel unsur hâlini alır. Yazarların özgün söylem, teknik ve estetik yönlü arayışları metnin biçimini, görünümünü değiştirir. Öykünün ne anlattığından daha çok nasıl anlattığı önem kazanır. Metnin kâğıt üzerindeki formu dahi değişir.

Kandinsky'nin soyut sanat ve resimde form hakkındaki tanımı kurgu metinlerin formu hakkında da yorumlanmaya müsaittir. Kandinsky, formun, kendi başına (gerçek ya da başka türlü) bir nesneyi temsil edebildiğini ya da uzama veya yüzeye salt soyut bir sınır olabildiğini söyler.¹⁸¹ Yani sanatçı olduğu gibi aktarabilir ya da yorumlar. Burada seçim bir sınır üzerinden şekillenir. Edebiyatta bu sınır, geleneksel anlatım yöntemlerine ya da genel çerçevede türün, özel çerçevede metnin biçimsel ya da anlamsal yapısının nasıl biçimlendirildiğine/aktarıldığına karşılık

¹⁷⁷ Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 49.

¹⁷⁸ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 14.

¹⁷⁹ Özlü, *Borges'in Kaplanları*, s. 8-9.

¹⁸⁰ Semih Gümüş, *Roman Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 169.

¹⁸¹ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s. 53.

gelir. Teknik/yöntem, -bir edebî imkân olarak- yazarın geleneksele riayet ederek yaratmasını ya da özgün bir estetiği uygulamasını sağlar. Resim sanatındaki gibi yazıya dair form da yazarın tekniklerin seçimi ve kullanımını hakkındaki bu seçim üzerinden şekillenir. Teknik olanı olduğu gibi aktarma ya da farklı biçimlerde sunma açısından yazarın biricik malzemesi, anlatım imkânı hâline gelir.

Teknik, tekniğin uygulanması konusundaki özgünlük ve seçim kavramları beraberinde tüm sanat dallarını ilgilendiren yaratıcılık kavramını getirir. Yaratıcılık teknikleri geliştirecek olan sanatçıyı özgünlüğe, üretime ve yeniliğe sevk eden eyleme karşılık gelir. Rollo May, *Yaratma Cesareti*'nin ön sözünde, yaratmanın bir arzu ile tetiklenerek "bitmemişlik" (yetersizlik) hissini yarattığını, bu hissin bizzat yaratıcı sürecin bir parçası olduğunu ifade eder.¹⁸² Yazar, yaratıcılık gayesiyle ürettikçe yöntemleri çeşitlenmeye devam edecektir. Özgünlük, yaratıcılık endişesi ve kendine özgü bir üslup ortaya koyabilme isteği, yazarın '*ne anlatacağım*' sorusunu '*nasil anlatacağım*' sorusuna çevirir. Yaratma eylemi, daha önce üretilmiş olanlardan daha farklısını yapma gayretinden doğar. Yaratma eyleminin başarılı olabilmesi özgün olmaya, varsayımlar dışında bir sonuç elde etmeye bağlıdır. Her yaratma edimi sanatçıyı, önce yıkma edimine sürükler.¹⁸³

Yıkma ile devam eden yaratma edimini gerçekleştiren yazar, bunu özgünlükle buluşturduğunda üslubu da bu edimi etkiler ve aynı zamanda bu edimden etkilenir. "Ne anlatırım?"dan, "Nasil anlatırım?"a dönüşen yazma endişesi, teknik ve estetikle ilgili olduğu kadar yazarın üslubu ve becerisi ile de yakından ilgilidir. Mehmet Tekin, üslubu şöyle tanımlar:

Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek, dile hayatıyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır. Bu dönüşümde sanatkârın -veya yazarın- mizaç ve felsefesi asıl rolü oynar. Üslubun estetik bir değer olarak kabul görmeye başladığı vakitlerde, genellikle söz konusu ölçüler göz önünde tutulmuş, üslup konusu, kişisel yeteneğe bağlanarak açıklanmaya çalışılmıştır.¹⁸⁴

Tekin'in kişisel yetenekle tanımlanabildiğini belirttiği üslup aynı zamanda yeni tekniklerin ortaya çıkmasını da sağlar. Gürsel Aytaç, Batı edebiyatındaki öykülerde

¹⁸² Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 47.

¹⁸³ May, *Yaratma Cesareti*, s. 107.

¹⁸⁴ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, s. 134.

yazarların olimpik anlatım tutumunu gözler önüne serdiğini söyler.¹⁸⁵ Batılı yazarların kullandığı üslup ve teknikle öykü türünde ortaya koyduğu işçilik bir olimpik performansla özdeşleştirilir. Batı edebiyat biliminde üslup, *stilistik* adıyla özel bir inceleme alanına sahiptir.¹⁸⁶ Aytaç, edebî eserin bir dil ürünü olduğunu, söz sanatlarının/retorik figürlerin, cümle yapılarının nasıl kullanıldığının incelenmesi ile yazarın üslubuna ulaşılabileceğini belirtir.¹⁸⁷

20. yy. da artık şiir ve kısa öykü yazarın üslubunu ve teknik konusunda giriştiği yenilikleri yansıtan, bu konuda denemelere zemin olan iki küçük ölçekli deney alanına dönüşür. Kısa öykü, yazarın yaratıcılığını gösterebileceği, kendi yöntemlerini icra edebileceği bir deneysel oyun sahasına dönüşürken Amerikan edebiyatındaki kısa öykü yaratıcılarından Edgar Allen Poe (1809-1849) kısa öykü hakkında ilk kuram olan, “tek etki kuramı”nı geliştirir. Poe kuramını ilk olarak, Nathaniel Hawthorne’un *İki Kez Anlatılan Öyküler (Twice-Told Tales)* kitabının ön sözünde açıklar.¹⁸⁸

Poe’ya göre kısa öykünün özellikleri şunlardır: 1. Kısa öykü tek bir etki yaratacak biçimde planlanmalıdır. 2. Öykü tek oturuşta okuyup bitirilebilecek kısalığa sahip olmalıdır. 3. Yazar karakterleri ve durumları tek bir etki etrafında kurgulamalıdır. 4. Bu tek etkinin yaratılabilmesi için ise şiirsel bir dil kullanılmalıdır.¹⁸⁹

Değişen çağın insanı için yeni bir tür olan kısa öykü okuyucuları için hızlı, güçlü ve yoğun bir etki uyandırmalıdır.¹⁹⁰ Michel Butor, birbirinden farklı gerçeklere birbirinden farklı anlatı biçimlerinin denk düştüğünü söyler. Butor’a göre romanda biçimsel buluş, dar görüşlü bir eleştiri anlayışının düşündüğü gibi gerçekçiliğe karşı değil, daha ileri bir gerçekçiliğin koşuludur.¹⁹¹ Öyküde Poe’nun işaret ettiği yeni anlatma biçimi, Butor’un roman için aradığı yeni anlatım yöntemleri ile teknik bağlamında ortak bir arayışı örnekler.

Öyküdeki isimlendirmeler anlatım yöntemi ya da içerik özelliklerine göre

¹⁸⁵ Aytaç, *Türk Edebiyatında Öykü*, s. 9.

¹⁸⁶ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 15.

¹⁸⁷ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 38.

¹⁸⁸ Osman Ünlü, “Edgar Allan Poe’nun “Tek Etki” Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-î-Zâde Âtâyî Örneği”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 55, 2016, s. 321.

¹⁸⁹ Sevinç Sayan Özer, *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*, İmge Yayınları, Ankara, 2018, s. 15.

¹⁹⁰ Derya Emir, *Traditional And Experimental Narrative Strategies In English Fiction*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, 2006, s. 6.

¹⁹¹ Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 20-21.

öyküler açısından karmaşıklık gösterebilir. Öyküde yaratıcılık konu (tema, izlek, içerik) ya da teknikteki (anlatım yöntemleri) özelliklerine göre çeşitli isimlendirmelere tabi olur. Oktay Yivli, *Kısa Öyküde Yöntem* isimli çalışmasında öyküyü tür ve yöntem olarak ayrı başlıklarla ele alır. Yani öykülerin tema bakımından sınıflandırıldığı durumlar farklı ya da sıra dışı anlatım yöntemlerine değil öykü türü isimlendirmelerine karşılık gelir. Ancak “mektup öyküler”, “şiirsel öyküler” içeriği ya da anlatım yöntemini karşılayabilen örneklerdir.

Yivli, tür olarak öyküyü tezli öykü, melodramatik öykü, dramatik öykü, anı/günlük öykü, mizahi öykü, mektup öykü olarak adlandırır. Öyküde yöntemi ise öykü düzeni (Öykü nasıl başlayıp bitiyor?), anlatan ses, (dışöyküsel, içöyküsel anlatıcı, benöyküsel anlatıcı) bakış açısı (dıştan, üstten, içten odaklanma), öyküleme yapısı (çerçeve anlatım, zaman dizinsel, doğrudan anlatım), öyküleme zamanı (art zamanlı, eş zamanlı, katılımcı, erken zamanlı), anlatı birimleri (anlatımlı sahne, dramatik) ve öyküleme grameri (geçiş, özetleme, betimleme, yorumlama, anlatma kipleri) başlıkları üzerinden inceler.¹⁹²

Yivli, ön sözde çalışmanın amacının gelenekselden sapma gösteren, alışılmışın dışına taşan anlatılara yöntem önerisi bulmak olduğunu, bu öykülerin kuramsal çerçevesini kendi açtığı başlıklarla çizdiğini belirtir. Kısa öykü hakkındaki başlıklarda sıralanan teknik imkânlar, yazarların özgün tercihleri ve estetiği oluşturma biçimleri ile yaratıcı anlatım imkânlarına dönüştürülür.

Edebiyat Kuramı ve Edebi Akımlar

Edebiyat kuramı/edebiyat teorisi, edebiyat sanatına bilimsel bir disiplin olarak bakma ve işleyişi sistematize etme açısından geliştirilen bir sistemdir. Edebi akım ise sanat akımlarının edebiyat özelindeki gelişimine, edebiyat ve edebî eserlerdeki yansımalarına karşılık gelir.¹⁹³

Edebiyat kuramının ve edebî akımların edebiyat disiplinindeki öznesi, edebî eserdir. Edebi eser üzerindeki etkiler çeşitli açılardan okunarak yorumlanabileceği

¹⁹² Yivli, *Kısa Öyküde Yöntem*, s. 9.

¹⁹³ Edebiyat akımları hakkında yapılan çalışmalardan bazıları için bk. Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, 1967.

Sevim Kantarcıoğlu, *Batı Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2009.

İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2019.

Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999.

Oktay Yivli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Günce Yayınları, 2021.

Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, 2012.

Türk Dili Dergisi, Yazın Akımları, (Özel Sayı), S. 349, Ankara, 2020.

gibi estetik ve teknik yön; kuram, kavram, akım etkileri bu çalışmanın ilgi alanına girmektedir.

Edebiyat kuramlarının öznesi olan sanat eseri, bilimsel eserden farklıdır. Sanat eserinin sistematik bir kuram vasıtasıyla ilişkilendirilmesi ile bilimsel olan ve sanatsal olan arasında bir benzerlik yakalanabilir. Sanat eserinde kapalılık ve bağımsızlık eserin kendi özünde bulunan bir özelliktir. Öte yandan eser sınırları biçimsellikle şekillendirilebilen bir içeriğe de sahiptir.¹⁹⁴ Bu sınırlar edebiyatın kuramsal yönüne karşılık gelir. Horst Redeker, kuram olarak nitelendirilen çalışmaların kendi özgün alanlarının ötesinde etkilere sahip olduğunu, söyler. Bilimsel yapıtlar başka bağıntılara ait farklı biçimler içinde kullanılabilir, fakat sanatsal bir yapıt başka bir biçime dâhil edildiğinde içerik bu durumdan etkilenecektir.¹⁹⁵

Bilimsel eser üreten bir yazarın tüm eserlerini okumaksızın yazar hakkında yargıya varmak mümkün olabilir. Bu yazarların ve eserlerinin getirdiği yenilikler kendi yazdıklarının tanınması ve okunmasına gerek duymaz. Ancak, edebî eseri anlamlandırmak fazladan bir alımlamayı gerektirebilir. Bilimsel gelişmeler ve modern metotlar sanat eserlerinin mahiyetini bütünlüklü bir şekilde incelemeye, bilimsel eserler gibi anlamlandırmaya imkân sunar.¹⁹⁶ Bilimsel sistematığe sahip kuramlar sanat eserini bütünlüklü olarak tanımlar, betimler, çözümlemeye yardımcı olur. Kuramlar aynı zamanda eseri şekillendirme vasfı da bulunur.

Edebiyat kuramının ne'liğinin yanında varoluş amacı, işlevselliğinin ne olduğu hususu yazar, okur ve eser üçgeninde ayrı ayrı öneme sahiptir. Herhangi bir kuramın sistematik felsefi düşünceler vasıtasıyla şekillenmesi; sanatçı üzerinde tahakküm kurmasına yol açar mı, düşüncesini doğurabilir. Kuramların neden var olduğu; sanata ve sanatçıya, sanat ürününe ne gibi etkileri olduğu soru ve sorunları tartışmaya açıktır.

Arnheim, Valery'den de alıntı yaparak sistematik bilgi içeren kuramlar hakkında yorumlanabilecek, sanatçının önceden fikir sahibi olmasının neticelerine psikolojik kuramlar üzerinden şu ifadelerle değinir:

¹⁹⁴ Jonathan Culler, *Yazın Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 78.

¹⁹⁵ Culler, *Yazın Kuramı*, s. 14.

¹⁹⁶ Culler, *Yazın Kuramı*, s. 79-80.

Eyleminin temelindeki ilkenin farkına varan kişi, performansının bozulması gibi bir durumla karşı karşıya kalabilir. Bu, hemen her becerinin öğrenilmesi sırasında meydana gelen ve baş edilemez bir kargaşaya dönüşebilir. Örneğin sanatlarda, kişinin sezgisel olarak hazır olmadığı cinssel bir formülü öğrenmesi son derece zararlı olabilir. Bilginin genellikle yol açtığı bir sorundur bu. Psikolojik kuramlar, bir kişinin kendisinde ya da başka bir insanda olup biten şeye karşı duyarlılığını askıya alabilir. Ya da Paul Valery'nin Introduction to Poetics'te dediği gibi: "Achilles, zaman ve mekânı düşünecek olursa, kaplumbağayı geçemez."¹⁹⁷

Valery'nin değindiği önceden bilme sorunu genel çerçevede tüm sanat türleri için yorumlanmaya açıktır. Konuya edebiyat kuramları ya da sanat ve edebiyat akımları çerçevesinden bakıldığında; Arnheim gibi yorumlamaya müsait taraflar, sanatçı eğilimleri, görüşler çeşitlilik gösterebilir. Bu bağlamda, kuram hakkında oluşan bazı sorular şöyledir; edebiyat kuramları, belli bir tarihsel süreç içerisinde ya da yazarlık serüveni boyunca üslup, şekil, yöntem olarak sanatçı ve eseri üzerinde belirleyici midir? Kuramlar, sanat akımları yazar ve eser üzerinde tahakküm kurar mı, yaratı/sanat eseri kuramlardan etkilenir mi?

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1972) isimli çalışmasında kuramları sanatçı, eser, okur, toplum unsurları ile kategorize etmiştir. Bu kategoriler bu dört unsurun etkileşimi ile çeşitlenir. Kitabın 1972 tarihli önsözünde; bu çalışmada yer alan kuramların bu dört unsura örnek olacak kuramlardan seçildiğini; bunlar dışında başka kuramların olduğunu fakat onların da bu başlıklarda birinin kapsamına dâhil olabileceğini ifade etmiştir. Moran, kuramların etkileşimsel yönüne dikkat çekerken, kuramın ilgilendiği ya da onu ortaya koyan unsurlar olarak eser, okur, toplum ve sanatçı unsurlarını dikkate almıştır.¹⁹⁸ Kuramlar, eseri anlama, yorumlama, sınıflandırma, adlandırmaya imkân sunan yönleriyle üç unsur; insan, toplum, eser üzerinden şekillenir. Eseri anlamak için kullanılan bu felsefe aynı zamanda eseri meydana getiren felsefeyi de karşılar.

Tarihsel açıdan kuramın kökeni Yunan filozof Platon ve Aristoteles'e uzanır. Platon'un mimesis/taklit kuramı sanat felsefesinin ve sanat kuramının başlangıç noktasıdır. Aristo'nun *Poetika* adlı eseri sanat eserinin yaratımı üzerinden tekniği ele almıştır. İnsanın üç temel özelliği bulunduğunu savunan ve bunları; "bilme (episteme), eyleme (praxis), yaratma (poesis)" şeklinde adlandıran Aristo, yaratmayı taklit ile başlatır. Bu yaratımda mantık devrede değildir. Yaratma eylemi poetika vasıtasıyla teknik kazanmıştır. *Poetika*, tüm sanatlar için yaratmanın tekniğini ve

¹⁹⁷ Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 217-218.

¹⁹⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1988, s.7.

kuramsalını karşılamaktadır.¹⁹⁹ Aristoteles'in trajedi üzerinden temellendirdiği yaratma tekniği, tüm sanatları kapsar. Nasıl yaratılmalı sorusunun cevaplarını arayan tarihteki ilk felsefe ürünü olması sebebiyle Poetika, edebî olana kuramsal bir çerçeve çizen hâliyle de ilktir. Platon ve Aristo felsefesi ile başlayan: *Yansıtmacılık Kuramı*, Aristo'nun mağara alegorisi, "katarsis" kavramları ile şekillenerek sanatın gerçek kaşısındaki rolü ve işlevini anlamlandırma faaliyetleri ile edebiyat teorisine karşılık gelir. Kuramın diğer tarihsel kaynağı Rus biçimbilimci Victor Şiklovski'dir. Eagleton; edebiyat kuramını etkilemiş olan dönüşümün başlangıç tarihini Rus Biçimcisi Victor Şiklovski'nin, *Aygıt Olarak Sanat*'ı yayımladığı yıl olan 1917 olarak gösterir.²⁰⁰

Edebi kuramlar, edebî eserler üzerine teori üreten felsefeci ya da edebiyat araştırmacıları tarafından ortaya atılan, geliştirilen, sistematik fikirlerdir. Teori olarak da adlandırılan kuram kavramı; bilimde geçerliliği deney, gözlem ve deneyimler sonucunda ispatlanması neticesinde varılan olguların yöntem ve usule dönüşen hâlidir. Edebi metinlerin mahiyeti/niteliği bilimsel yöntemler düzleminde edebî kuramlar vasıtasıyla çözümlenir. Edebiyatın bilimsel yönü, kuramsal temellerle aydınlatılır. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* çalışmasında kitabının ana tezinin salt edebiyattan kaynaklanan ve edebiyata uygulanabilen bir edebiyat kuramı olmadığını, aslında bu kuramların yalnızca edebî olanla ilgili değil aksine diğer bilimlerin, disiplinlerin içinden çıktığını ve geniş bir uygulama alanına sahip olduğunu söyler.²⁰¹ Bilimsel bir sistematığe sahip olan kuramlar bu yönüyle edebiyata bilim çerçevesinde nesnel, evrensel bir değerlendirme imkânı kazandırır.

Edebiyat kuramları ve edebî akımlar birbirleri ile etkileşim hâindedir. "Realizm", "Parnasizm", "Romantizm", "Klasizm", "Postmodernizm", "Fütürizm", "Dada", "Sürrealizm" (Gerçeküstücülük), "Letrizm", "Egzistanziyalizm", "Natürallizm", Ünanimizm, gibi akımlar edebî akımlardan bazılarıdır. Sanat akımları çoğunlukla ilk olarak resim ve mimaride daha sonra edebiyatta ve diğer sanat disiplinlerinde etkili olmuştur. "Sürrealizm", "Realizm", "Parnasizm", "Romantizm", "Postmodernizm" akımlarını; resim, mimari, heykel gibi sanatlarda da görmek mümkündür. Şiirde, romanda, öyküde de izlerine rastlanılan akımlar ekseriyetle mimari ve resim sanatında başlayıp ardından diğer disiplinlerde etki göstermiştir.

¹⁹⁹ Emir, H. Ülger, "Aristoteles'te Poetikanın Doğası ve Sınırları", *Dört Öge*, 2/4, Ekim, 2013. s. 197.

²⁰⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 13.

²⁰¹ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 11.

Edebi akımlar, diyalektik düşüncede olduğu gibi sistematik ve birbirleri ile ilişkili bir biçimde ilerler. Edebi akımlar; felsefeyle, diğer sosyal bilimlerle ve kuramlarla ilişki içerisindedir.²⁰² Sanat akımları tez ve antitez olarak gelişim gösterir.²⁰³ Klasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Naturalizm, Sembolizm, Pozitivizm, Varoluşçuluk, Modernizm ve Postmodernizm; ardıl ve birbirlerine karşıt biçimde gelişme gösterebilirler de iletişim içindedirler.²⁰⁴

Edebiyat kuramının amacının ne olduğu sorununa dönüldüğünde, edebî kuramların eser üzerindeki etkisi hakkında çeşitli görüşlerin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Kuramın eser ve tekniği üzerinde belirgin rol oynadığını düşünenler olduğu gibi kuram veya sanat akımlarından bağımsız, habersiz olarak üreten yazarlar da vardır. Falih Rıfki Atay, *Roman*²⁰⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*²⁰⁶ ve *Müşâhedat* adlı eserlerinde postmodernizme atfedilen çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş tekniklerini kullanmışlardır.

Tutunamayanlar'da postmodern teknikleri örnekleyen Oğuz Atay, yazdıkları postmodern olarak değerlendirilen Mustafa Kutlu da bu yazarlar arasındadır. Mustafa Kutlu, Postmodern edebiyat kuramlarından haberdar olsa da böyle bir iddiası olmadığını söyler.²⁰⁷

Sağlık, kuramların sanatçı ve eseri üzerinde üç farklı şekilde görüldüğünü ilk eğilimde; yazarın bilinçli olarak kuramı uygulamasının söz konusu olduğunu, ikinci eğilimde; yazarın yeni anlatım tekniği arayışı sonucu kendi bulduğu ya da kullanmayı tercih ettiği yöntemlerle tesadüfi olarak kuramla ilişki kurduğunu, üçüncü durumda ise tarihi metinlerde modern kuramlara dair yöntem ve izlerin görüldüğünü açıklar.²⁰⁸

²⁰² Şaban Sağlık, "Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali", *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/2, 2017.

²⁰³ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 169.

²⁰⁴ Sağlık, "Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali"

²⁰⁵ *Roman*, Falih Rıfki Atay'ın üstkurmaca unsurlar barındıran kurmaca eseridir. Eser hakkında deneysellik bağlamında yapılan çalışma için bk.

Tuncay Bolat, "Falih Rıfki'nin Deneysel Roman'ı", *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 3-5 Ekim, 2019, ss. 320-328.

²⁰⁶ *Karı Koca Masalı*, Ahmet Midhat Efendi'nin üstkurmaca vb. postmodern teknikler ile yazılan kurmaca eseridir. Atiye Gülfer Kaymak, eseri geciktirilmiş öykü tekniği üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Çalışma için bk.

Atiye Gülfer Kaymak, *Geciktirilmiş Öykü Tekniği Üzerine Bir Karşılaştırma: Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri/Karı Koca Masalı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2012.

²⁰⁷ Sağlık, "Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali"

²⁰⁸ Sağlık, "Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali"

Mustafa Zeki Çıraklı, anlatı tecrübilikten (experientiality) çıkar, kurgusal ve imgesel (fictitious, imaginative), bir objeye dönüşür.²⁰⁹ cümlesi yazarların deneme ve yaratıcılıklarıyla eserlerini ortaya koyduklarını ve bu eserlerin anlatma yöntemlerinin tekrar edilmesiyle kurgusal ve imgesel bir objeye dönüştüğünü yani önce eserin sonra kuramın geldiğini ifade eder.

Burada “experientiality” kelimesi: deneyim, “experimental” ise deneysel anlamındadır ve bunlar yöntem arayışı bakımından dikkate değer kavramlardır. Deneysel edebiyatın kuramdan ve tecrübilikten oluşan iki ayrı yönü düşünüldüğünde; kuram ve deneyim, deneme, tecrübe etme, icat etme gibi kavramlar bu çalışma için önem teşkil etmektedir.

Türk edebiyatında kuramlar, edebiyat teorileri ve edebî akımlar hakkında tartışmalar, Tanzimat süreci ile başlayan ve Servet-i Fünûnla devam eden yıllarda dergicilik faaliyetlerinin yoğunlaşması ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk edebiyatının kuramlarla tanışması Cumhuriyet sonrası döneme denk gelir. Türk edebiyatı tarihinde 1950’li yıllar, bilim ve sanatta önemli gelişmelerin yaşandığı yıllardır. Bu yıllarda, sanat akımları ve kuramlar da tanınmaya başlanmıştır. Siyasal ve sosyal yapının da etkisiyle sanatta çok sesli bir ortam sağlanmıştır. Jean Paul Sarte, Albert Camus, Franz Kafka gibi düşünür ve yazarların ilk eserleri yayınlanmış, Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük akımları popüler olmaya başlamıştır. Jale Özata Dirlikyapan bu dönemde; Türk edebiyatçısının Batı’nın estetik ve düşüncesi ile aynı hizaya geldiğini, resmi ve kalıplaşmış dilin bu etkiler ile değiştiğini ifade eder. Edebiyatta bugün ulaşılan dilsel özgürlük bu tarihlerdeki etkileşim ve gelişimin neticesidir.²¹⁰ Bu yıllar yürütülen dergicilik ve çeviri faaliyetleri ile Batı estetik ve felsefesi ile aynı tarihsel hizanın ortaklaşa paylaşıldığı yıllardır. Felsefe disiplini üzerinden gelişim gösteren sanat akımları ve kuramlar, önce ortaya çıktıkları toplumları ve sanatını ardından diğer toplumları ve sanatlarını etkilemiştir. Edebiyat özelinde ise yazar ve edebî eser bu felsefi gelişmelerden etkilenmiştir.

Feridun Andaç, Türkiye’de 1990’lı yıllarda yayınlanan *Kuram* Dergisi’nin yayın yönetmeni Yurdanur Salman’a, “*Amaç ve kapsam olarak neleri düşünerek yola çıktınız?*” sorusunu yönelttiğinde Salman, kuram sözcüğünün sınırlı, dar bir alanı çağırırsa da yerleşik ve üzerinde uzlaşıya varılan görüşlere de yer vererek

²⁰⁹ Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara, 2015, s. 9.

²¹⁰ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kiran Hikâye*, s. 14.

Türkçeyi bu alanda yetkinleştirmek istediklerini söyler.²¹¹ Türkiye’de ilk dergicilik faaliyetleri de kuramlar hakkında bilgi akışını sağlamıştır. Fakat bu durum daha çok Batılı düşünürlerin kaleme aldığı yazıların çevirisi ile gerçekleştirilmiştir. Yine de Türk yazınında kuramları anlamlandırma ve yetkinleştirme çabası dergicilik faaliyetleri ile hız kazanmıştır.

Dergicilik faaliyetleriyle öne çıkan özellikle 1950, 1960’lı yıllar kuramların, edebî terimlerin Batılı tekniklerin yaygınlaşması ve tanınırlığının artması açısından edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Dergilerdeki tercüme faaliyetleri, dönem yazınına etkileyerek yeni bir noktaya taşınmasını sağlamıştır. Cumhuriyet sonrası dergilerde yayımlanan çeviriler kuramsal çerçeveye ışık tutmuş; sanat felsefesi, metin kritiği, sanat akımları, kuram, kavram ve yöntemlerin sanatçı ve yazarlar tarafından yakından tanınmasını sağlamıştır.

Edebi tür olarak öykü ve kuram kelimesi yakın dönemde sıkça yan yana kullanılsa da öykü ve sanat akımlarında bu durum daha seyrek düzeydedir. Öyküye yakın bir tür olan şiirin ise sanat akımları çerçevesinden değerlendirilmesine daha sık rastlanılır. Parnasizm ve Romantizm gibi akımların şiirle daha sık yan yana geldiğini söylemek mümkündür. Öyküye yakın bir tür olan roman ve roman teorisi de edebî kuram ve akımlarla yakın ilişki içindedir. Naturalist roman, realist roman gibi adlandırmalar roman türünün akımlarla bağlantılı sınıflandırmalarına bir örnektir.

Sanatçının anlam dünyasına katkı sunarak üretmesini sağlayan akım ve kuramlar sanatçının kullandığı, geliştirdiği tekniklerle ilişkilidir. Sanatçının kendisini ifade etme biçimleri ve yöntemleriyle edebî akımlar ve kuramlar arasındaki ilişkiyi Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı* adlı eserinde öykü türü çerçevesinde ele alır. Öykünün kuralları belirlenmiş, durağan bir yapıdan ziyade duygusal, zihinsel ve dilsel bir yaratım süreci olduğuna bu sebeplerle öyküyü kavramlara ve kuramlara indirgemenin uzun vadede değişime sebebiyet vereceğine işaret eder. Çünkü tanımlamalar zamanla değişecek fakat sanat eseri yazıldığı halde kalacaktır. Gerçeğin çok yönlü oluşu gibi öyküde teknik ve üslup da çok yönlüdür. Kuramlar ve edebî esere uygulanan kurallar geçici, sanat eseri kalıcıdır.²¹² Todorov’un Maurice Blanchot tanıklığında, “türler arasında ayırım gözetmemek ya da buna dikkat etmemek yazar için modernlik göstergesi olabilir”, düşüncesini de burada hatırlamak

²¹¹ Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, s. 492-493.

²¹² Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 8.

gerekir. Kuramlar, kurallar, akımlar değişebilir fakat önemli olan eserin kendisidir.

Olduğu biçimiyle, türlerden uzak hâliyle, boyun eğmediği gibi yerini ve biçimini belirleme gücünü de kabul etmediği gazete sütunlarının, düzyazının, şiirin, romanın, tanıklık yazılarının dışında kalan kitap tek başına önemlidir. Bir kitap artık bir türün parçası değildir; her kitap, sanki edebiyat daha baştan, yazılmış olan şeylere kitap gerçekliğini kazandıran gizleri ve formülleri genellikleri elinde bulunduruyormuş gibi yalnızca edebiyata bağlanır. Dolayısıyla her şey türler yok olduğundan sanki edebiyat tek başına yaydığı gizemli ışık içinde yalnızca kendisi parlıyormuşçasma ve her edebî yaratımda bu ışığı çoğaltarak kendisine geri gönderiyormuşçasına, dolayısıyla sanki edebiyatın bir “özü” varmış gibi olup biter” {Le Livre ävenir, 1959) “Gelecekteki Kitap”. Ve yine: “Biçimlerin, türlerin gerçek anlamının olmaması, sözgelimi Finnegans Wake’in düzyazı olup olmadığının ve roman adı verilebilecek bir sanata bağlanıp bağlanmadığının sorgulanması olgusu, sınırları ve ayrımları yok ederek özü içinde kendini var etmeye çalışan edebiyatın derin çabasını gösterir.”²¹³

Todorov’un tespiti, edebî tür özelinde kuramlar ve edebî eserin herhangi bir sistematik yapıya indirgenmesine özgün bir yorum getirir. Todorov, özel ve tek eserle edebiyatın bütünü arasında bir aracı bulunmadığını, edebiyatın evriminin her eser üzerinde bir sorgulama yapmayı gerektirdiğini belirtir. Yakın çağı etkilemeye devam eden Postmodernizmin çoğulcu yapısının da bu düşünceyi destekler özellikte olduğunu söylemek mümkündür. Postmodern çerçevede şekillenen eserlerde kullanılan anlatım tekniklerinin; eski ve yeni ile olan etkileşimi, sınır tanımazlığı, türsel sıra dışılığı, kuralsızlığı da kuramların, akımların, türlerin, yapıların, sınırların edebiyatta ve sanat eseri üzerindeki etkisini geleneksel perspektifin dışına çıkan bir bakışla sorgulatmaktadır.

Öte yandan Eagleton’ın “...eğer edebiyat kuramı olmasaydı “bir ‘edebiyat eseri’nin ne olduğunu veya bunu nasıl okuyacağımızı bile bilemezdik.”²¹⁴ Cümlesi ve Çıkla’nın, “Bir yazarın edebiyat kuram ve teknikleriyle ilgilenmesi, onun ortaya koyduğu eserde daha bilinçli, tutarlı olmasını ve roman tekniğini uygularken çok daha başarılı bir grafik çizmesini sağlar.”²¹⁵ tespiti, edebî kuramların ve sanat akımlarının, bu felsefeler ile gelişen kavram ve yöntemlerin yazarın ürettiği edebî esere, edebî eser karşısındaki okur ve araştırmacıların anlamlandırma faaliyetine katkısının önemini ortaya koymaktadır.

4.1. Türk Öyküsünde Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) ve Anlatım Teknikleri

²¹³ Todorov, *Edebiyat Kavramı*, s. 25.

²¹⁴ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 14.

²¹⁵ Selçuk Çıkla, “Hüzün ve Tesadüfte "Üstürmüca ve Hikâyecilik Dersleri", *Mustafa Kutlu Kitabı*, Nusret Özcan, Kemal Aykut, (ed.), Nehir Yayınları, İstanbul 2001, s. 254.

Fransızca ve İngilizce ‘existence’, ‘existentialisme’ kelimeleri ile tanımlanan akım; Antik Yunan’da insan düşüncesini ön plana alan Sokrates ve Platon felsefesi ile zemin kazanmış, Birinci Dünya savaşı sonrasında ise Avrupa içinde sosyolojik değişimler etrafında gelişme göstererek tüm dünyada geniş çerçevede yankı bulmuştur. Asım Bezirci’nin Emmanuel Mounier’den aktardığına göre varoluşçuluğun temeli Sokrates’e, Stoacılar; St. Augustin, St. Bernard, Blaise Pascal, Main de Birand, Soren Kierkegaard’a uzanır. Kierkegaard’dan sonra varoluşçular Hristiyan ve tanrı tanımayan varoluşçular olarak ikiye ayrılmıştır.²¹⁶ Temsilcileri arasında; Jean Paul Sartre, Nietzsche, Martin Heidegger, Samuel Beckett, Albert Camus, Martin Buber, Andre Gide, Gabriel Marcel, Simone De Beauvoir, Franz Kafka gibi isimler bulunan ve yeni bir felsefi akım hâline gelen Varoluşçuluk; insan varlığının anlamı, önemi, yaşam karşısındaki rolü gibi meseleleri çok yönlü olarak ele almıştır.

Varoluşçuluğun öne çıkan isimlerinden; Jean-Paul Sartre, Modernizm sonrasında insan varlığının kazandığı yeni anlamı “*varoluş özden önce gelir*” düşüncesi ile kodlayarak varlık düşüncesine ve insan varoluşuna yeni bir bakış sunmuştur. Nurettin Topçu, Antik Yunan’da felsefenin hakikat olarak eşyanın özünü araştırdığını özün ise duyularla tanınmayan, hiçbir vakit değişmediği halde, değişen ve duyularla idrak edilen tüm varlıkların aslı olan, onları var kılan şey olduğunu ifade eder. Filozoflar, meçhulü arayarak işe başlar; varoluşçular ise akli kaybettiren bu hareketin tersine var olan ve bilinenden, duyular vasıtası ile tanınandan yola çıkarlar. Topçu’ya göre; varoluş felsefesinin amacı, hakikati aramak ve tanımaya çalışmaktır. Varoluşçular hakikat hakkında yargıda bulunmaktan ziyade gerçek varoluşu keşfedip onun hakkında derinleşirler.²¹⁷ Bu felsefenin metodu, tanımlamadan kaçan bir arayış ve sorgulamadır.

Varoluş problemini farklı anlamlarda yorumlayan 19. yy. filozofu Sartre, “Hayatım insanları haberdar kılmak için hesaplanmış bir vecizedir.”²¹⁸ diyen, Kierkegaard ve diğer varoluşçuların görüşleri birbirlerinden farklıdır. Varlığın özden önce geldiği savıyla insanın özgür eylemi ile kendini inşa edebilme imkânını

²¹⁶ Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci (Asım Bezirci’nin ön sözünden), Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 12.

²¹⁷ Nurettin Topçu, *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*, haz. Ezel Erverdi - İsmail Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 13.

²¹⁸ H. J. Blackham, *Altı Varoluşçu Düşünür*, çev. Ekin Uşşaklı, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2005, s. 14.

vurgulayan²¹⁹ Sartre, varoluşçu felsefeyi bir Avrupa meselesi olmaktan çok evrensel bir mesele hâline dönüştürmüş, insan düşüncesi ve toplumsal yapıyı değiştirmeyi hedeflemiştir.²²⁰

Varoluşçu düşünce, 1950 ve 1960'lı yılların anlam dünyasını da etkilemiştir. Resim ve edebiyata dolayısıyla sanata yansıyan hâliyle dilde ve anlamda ortaya çıkan yeni ifade biçimleri bu felsefenin ve dönemin paradigmalarının birey üzerinde şekillenen hâlini yansıtır. Edebiyatta insan ve varlık sorunları yoğunluk kazanmıştır. Bu felsefe ile insan varlığının sorunu yabancılaşma da edebiyatın gündemine taşınmıştır.

Sartre'in *Yöntem Araştırmaları*'nda varoluşçuluğun edebiyattaki önemli etkilerinden yabancılaşma ve bireyin yabancılaşması hakkında bazı düşünceleri şöyledir:

Biz, yabancılaşmış insanı bir nesneyle, yabancılaşmayı da dış koşulları yöneten fiziksel koşullarla karıştırmaya karşı çıkıyoruz. Biz, toplumsal ortamın belirlenimlerini korurken, söz konusu bu ortamı aşan, veri koşullar temeline dayanarak bu toplumsal dünyayı dönüşüme uğratan bir insan ediminin özgül varlığını doğruluyoruz. Bize göre, insan, her şeyden önce, belli bir durumun ötesine gidisiyle, kendisini nesnelleşmesi içinde hiç tanımasa bile, kendisini oluşturan şeyi yapmadaki başarısıyla seçkinleşir.²²¹

Edebiyat biliminde varoluşçu felsefe bireyin dünyası üzerinden şekillenirken onun ruh durumunda oluşan; yabancılaşma, bunaltı, korku, kaygı gibi kavramlarla özdeşleşir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*, Jean-Paul Sartre'in *Varlık ve Hiçlik* gibi akım ile özdeşleşen kitaplarında birey ve varlık kavramları çeşitli boyutları ile tartışılır.

Varoluşçu düşüncenin yazarın zihninde nasıl yankı bulduğu insanın ruhsal durumu ve yarattığı ürünle yakından ilişkilidir. Egzistansiyalizmin Doğu ülke ve toplumlarının edebiyatında farklı biçimlerde görüldüğünü söyleyen Svetlana Uturgauri, varoluş düşüncesinin ve felsefesinin yalnızca bir edebî akım değil, aynı zamanda toplumsal bir olgu olduğunu, toplumun iç dinamiklerinden, sosyo-politik çeşitli faktörlerden meydana geldiğini ve bunalım edebiyatı doğurduğunu söyler. Varoluşçuluk, kriz, zorlanma, bastırılma, ezilme, psikolojik anlamda kötü hallerde olma gibi sonuçlar ve durumlar yaratır. Yabancılaşma edebiyatı olarak da tanımlanan

²¹⁹Vedat Çelebi, "Jean Paul Sartre'in Varoluşçuluk Düşüncesi", *Beytülhikme An International Journal of Philosophy*, 4/2 Aralık, 2014, s. 65.

²²⁰ Sartre, *Varoluşçuluk*, (Asım Bezirci'nin ön sözünden), s. 14.

²²¹ Jean Paul Sartre, *Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Yazko, İstanbul, 1981, s. 91.

bir edebiyat meydana getirir. Uturgauri, bunalım edebiyatının yalnızca moda uyma, gündemi takip etme, Batı'yı taklit etme sonucu olarak değil 1950 ve 1960 yılları arasında Türkiye'nin geçirdiği çeşitli siyasal ve sosyolojik ortam ile de alakalı olduğunu belirtir. Uturgari'ye göre Türkiye'de 1960 darbesi ve sonrasında gelişen hadiseler dönemin aydınlarını varoluşçuluğa ve Freud felsefesine yönlendirir.²²²

Türkiye'de Varoluşçuluk, 1940'lı yılların sonu ve 1950'li yıllarda dergicilik ve çeviri faaliyetleri ile tanınmıştır. Birinci Dünya Savaşının ardından Varoluşçuluğun yankıları tüm dünyada etki bulmuş Avrupa merkezli yayınlanan çalışmaların çevirileri Türkiye'de de yoğunluk kazanmıştır. Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'ın 1945 yılında yayımladıkları *Les Temps Modernes* Dergisi'nin Türkiye'de çevrilmesi akımın Türkiye'de de tanınmasına vesile olmuştur.²²³ 1946 yılında *Tercüme Dergisinde*, 'Yeni Görüşler' adında tanıtıcı çeviriler yayınlanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu Sartre'ın yazısını, Oğuz Peltek ve Erol Güney Ponty, Simone de Beauvoir, D. Aury çevirileri yapmışlardır. Sartre'ın "Existentialisme Bir Hümanizmadır" konuşması çevrilmiştir. 1959 yılında, *A Dergisi* "Varoluş Filozofları ve Varoluşçuluk" özel sayısını çıkarmıştır. Onat Kutlar, Demir Özlü, Asım Bezirci, Behçet Necatigil, Selahattin Hilav gibi isimler de Heidegger, Nietzsche, Kierkegaard'dan çeviriler yapmışlardır.²²⁴

Bu yıllarda etkili olmaya başlayan felsefe ile insanın toplumsal dünyada ve kendi iç dünyasındaki yeni rolü, varoluşunun mahiyeti üzerinde düşünülür. Bu düşünce toplumsal-sosyal yaşama, genelde bireye ve sanata, özelde ise sanatçıya ve eserine sirayet eder. Bu dönemde yayımlanan dergiler ve dergicilik faaliyetlerinin yazarları ve eserlerini mensup olduğu akım içerisinde yansıtan, gruplaştıran rolleri de bulunmaktadır. Bu gruplaştırmaların en belirgin olanı; toplumcu gerçekçiler ve diğerleri şeklindedir. Ferit Edgü, Orhan Duru, Özdemir Nutku gibi isimler Mavi Dergisi etrafında realizmi eleştirirken, Aziz Nesin, Kemal Tahir, Orhan Kemal realizmi temsil edenler tarafındadır.²²⁵ Bu ikilik yazında da yankı bulmuş iki farklı edebiyat dilini, ifadeyi, söylemi meydana getirmiştir.

Felsefenin edebiyata yansımaları neticesinde roman ve öykünün felsefe ile buluşması kurmacaya karışan varoluş problemleri, romanın ve öykünün söylem

²²² Svetlana Uturgauri, *Türk Edebiyatı Üzerine*, Cem Yayınları, İstanbul, 1989, s. 18.

²²³ Samet Çakmak, *1950-1970 Arası Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Görünümleri*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi Sakarya, 2020, s. 72.

²²⁴ Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci (Asım Bezirci'nin ön sözünden), s. 17.

²²⁵ Uturgauri, *Türk Edebiyatı Üzerine*, s.19.

diline, tekniğine, biçimine geniş çerçevede sirayet etmiş, yazarı ve eserini değiştirmiş, dönüştürmüş büyük ölçüde yenilemiştir. Kurmaca yaratımında kullanılan; anlatma, gösterme, tasvir etme, bakış açısı, zaman kullanımı, mekân kurgusu, olay, durum, anlatıcı gibi temel unsurlar yeni kullanımlarla sunulmuş, çeşitli değişimlere uğratılmış, öncelik ve önemlilik noktasında farklılaşmıştır.

Varoluşçuluğun roman ve öyküdeki en önemli yansımalarından biri olayın ya da durumun aktarımı, diğeri ise dil kullanımudur. Şerif Aktaş, vaka en aza indirilerek yazılan romanlardan Sartre, Virginia Woolf, Faulkner, Kafka, Michel Butor, Alain Robbe Grillet, gibi yazarları ve *Yeni Roman* akımını örnek göstermek suretiyle bahseder. Grillet, vakanın yok olması durumunda edebî eserden geriye söz yığını kalacağını dolayısıyla bu romanlarda vakanın bütünüyle kaldırılmadığını tasvirler yardımıyla gizlendiğini başka bir deyişle okuyucunun alımlamasına bırakıldığına dikkat çeker.²²⁶ Aktaş'ın belirttiği yazar isimleri Varoluşçu yazarlar olarak tanınmakta ve eserlerinde bu felsefenin dilde ve anlatım yöntemlerindeki ortak izlerini taşımaktadırlar. Varoluşçu felsefeden etkilenen yazarların romanlarında, öykülerinde öne çıkan ortak özellikleri tespit etmek mümkündür.

Varoluşçu öykünün teknik ve anlatım bakımından öne çıkan bazı özellikleri şöyledir:

- Varoluşçuluk etkisinde gelişen öykü metinlerinde diyaloglara nispeten daha az yer verilir.
- Tema çoğunlukla iç dünyaya ait meseleler ve sorunlardır. Yaşam karşısında duyulan hisler ve düşünceler, anılar ve hatırlamalar şeklinde işlenir.
- Şahıs kadrosu sınırlıdır. Şahıs sayısının teke indiği anlatımın birinci şahıs ben anlatıcı ile başlayıp sonlandığı örnekler çoğunluktadır.
- Bireyin iç dünyası ön plandadır. Kullanılan dilde öznel ifadeler ağır basar.
- Kurgu metinlerde sıklıkla felsefi düşüncelere yer verilir; karakterler, iç hesaplaşma ya da iç konuşma ile düşüncelerini aktarır.
- İç monolog ve bilinç akışının hâkim olduğu ile iç dünyanın söylem dili, gündelik konuşma diline benzemeyen hâliyle; karmaşık, düzensizdir. Bu dil; İç dünyaya ve bilinçaltına ait dil; ayıp, günah, yasak, müstehcen gibi

²²⁶ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s. 11.

sınırlandırmalardan uzaktır.

- İnsan ruhu ve anlam dünyasının baskın olduğu bu öykülerde; Varoluşçuluk akımı etkisi gözlemlenen öykülerde; şiir dili, metaforik ifade, kapalı anlatım, kısa tümceler, devamı getirilmeyen kelimelerden oluşan yapılar görmek mümkündür. Çoğu zaman dil bir yapıbozuma uğratılmış, yazı dilinde kuralsızlık tercih edilmiştir.
- Rüya, sayıklama gibi, iç düşüncenin hâkim olduğu örneklerde yarıda kalan konuşmalar kimi örneklerde; eksilteli cümlelere, devrik cümlelere ve yapıları, devrik tümceler, seslere dönüşür.
- Şiirsel dilin hâkim olduğu bu öykülerde; eksik tümce yapıları, noktalama işareti kullanmama, tekrar eden kelime ve kelime grupları görülür.
- Varoluşçu öykü, olay ve durum ayrımında durum öyküsüne yakındır. Örneklerin büyük bir kısmında; zamanın ya bir küçük bir anı ya da parça parça anların işlendiği görülür.

Forster, olay örgüsünü olayların zaman sıralamasına göre anlatılması olarak tanımlar.²²⁷ Hikâyede olayların zaman sırasına göre anlatılmasının değerli tarafı okuyucu ya da dinleyicideki merak duygusunu beslemesidir; kusurlu tarafı ise ne olacağı merakını köreltmesidir.²²⁸ Forster'ın tanımındaki hikâyeye temel anlamda kurgu örüntüsüdür. Sıralı şekilde devam eden neden ve sonuç okuyucunun son konusundaki heyecanını diri tutsa da bir son bulunması, hikâyenin heyecanını eksiltir. Varoluşçu hikâyeye ise olay hikâyesinden duruma geçen hâliyle okuyucuyu sürekli tetikte bekletir. Merak unsuru hikâyenin yalnızca bir kesitinde değil yaşanan durumun sürekliliğinden dolayı tamamına yayılır. Bu hikâyelerde her zaman bir neden yoktur, sonuç da olmayabilir. Bir akış içinde, boşlukta asılı duran anlar ve zaman parçaları dahi bir hikâyeye metni oluşturabilir.

Olayların neden sonuca bağlı olarak sıralı ilerlemesi sonu tahmin ettirdiği için sürprize de çoğu zaman yer bırakmaz. Forster, zaman kavramını ve romanda kullanımını, "Her romanda bir saat vardır." cümlesiyle başlayan değişmeceli bir anlatımla *Rüzgârlı Tepe* ve *Tristram Shandy*'den örnekleri ile anlatır. Sterne, saati manipüle etmiştir. Marcel Proust'un kahramanı ise aynı anda hem sevgilisiyle akşam yemeği yemekte, hem de parkta dadısıyla top oynamaktadır. Proust, zamanın ayarları

²²⁷ Forster, *Roman Sanatı*, s. 128.

²²⁸ Forster, *Roman Sanatı*, s. 65.

ile oynamıştır.²²⁹ Bu örnekler zamanda yapı bozumu ile anlatım tekniğini zenginleştirmiştir. Forster'ın örneklemediği zaman kullanımları romanın içindeki olayı veren sıradan hikâye kurgusundan farklıdır. Forster, burada sıklıkla olay örgüsü, olay sırası şeklinde yaptığı vurguyu hikâye ile açıklarken öte yandan hikâye ve olay örgüsünün aynı şeyler olmadığını belirtir. Roman ve öykü tekniğinin önemli bir unsuru olan zaman kullanımı varoluşçu öykünün ayırt edici özelliklerinden biridir. Bunu özellikle bu akım ile özdeşleşen; bilinç akışı, iç monolog teknikleri üzerinden örnekleme mümkündür. Varoluşçu öyküde zaman kullanımı geriye dönüşler ve ileri kırılmalar ile anlatım içinde göreceli kullanımlarla örneklenmektedir.

Yıldız Ecevit, 20. yy. estetiği ile yabancılaşma kavramının roman ve kurguda estetiğin belirleyicisi olduğunu, sanatçının eserini kendi yabancılaşması ile buluşturarak yabancılaşma kavramını sanata taşıdığını, bu kavramı kurgu teknikleri olarak tasarladığını belirtir.²³⁰ 20. yy. roman estetiği dış dünyayı olduğu hâliyle yansıtmaz, dış dünyadan alınan gerçeğin bir kısmı ve iç dünyanın sentezi ile yeni bir dünya inşa eder. Kurgulanan bu yenedünya ise varoluşçu öykü özelinde yabancılaştırılarak anlatılır.²³¹ Yabancılaşma, Varoluşçuluğun önemli bir kavramıdır. Anlaşılmama ile karışan anlatma isteğinin dilde meydana gelen sapmalar, anlatımın dilini gündelik ve alışılmış dilden iç dünyanın sesine, bilinç akışı ve iç monolog gibi yöntemlere teslim etmiştir.

4.1.1. Bilinç akışı

*Bilinç, ruhsal olan şeylerin vazgeçilmez niteliğidir.*²³²

Sigmund Freud

*Bilinçaltı bilincin kıyılarına bir yığın şey bırakır.*²³³

Carl Gustav Jung

Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından birey üzerinden şekillenen yeni düşünce sistemleri psikoloji biliminde de yankı bulmuştur. Sigmund Freud, Alfred Adler ve Jung'ın analitik psikoloji, derinlik psikolojisi, psikoterapi hakkında çalışmaları, Bergson'un psikoloji ve felsefeye sunduğu yeni görüşler bilinç, bilinçdışı bilinçaltı, benlik ve ruh konularına farklı bakış açıları getirmiş, bu kavramların farklı disiplinlerde de tanınmasını sağlamıştır. Freud, bilinçaltı kavramını önce psikolojiye,

²²⁹ Forster, *Roman Sanatı*, s. 68.

²³⁰ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 37.

²³¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 36.

²³² Sigmund Freud, *Psikanalize Giriş*, çev. Günsel Koptagel-İlal, Yaprak Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 327.

²³³ Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinlal, Say Yayınları, İstanbul, 2001, s. 65.

sonra tüm bilim ve sanat alanlarına kazandırmıştır. İnsan ruhunun gerçeklerini inceleyen psikoloji bilimi sayesinde bilinç, duygu, düşünce, içgüdünün işlevleri²³⁴, bilinçaltının meseleleri ve gerçekleri, kurmacanın da konusu olmuştur.²³⁵

Edebiyatta bir anlatım/aktarım yöntemi olarak kullanılan bilinç akışı/bilinç akımı tekniği ilk olarak bilincin kontrol edilebilir bir varlık olduğunu iddia eden²³⁶ W. James tarafından, *Psikolojinin İlkeleri (The Principles of Psychology)* (1890) kitabında, bireyin içsel deneyimlerini (*inner experiences*) belirtmek için kullanılmıştır.²³⁷ İfade, James tarafından “duygu ve düşüncelerin yarı bilinçli halden bilinçli bir hale geçişini gösteren zihinsel durum olarak tanımlanmıştır.”²³⁸

Bilinç akışı yalnızca bilinç düzeyindeki iç ses ve düşünceler ile değil bilincin örtük, karanlık ve gizemli tarafı olan bilinçaltı ile de yakın ilişki içindedir. *James Joyce*’un bilinç akışının babası olarak gösterdiği Dujardin; gerçekliğin, insanın berrak ya da karmaşık haldeki bilincinden ibaret olduğunu söyler.²³⁹ Bilinç akışına ait verileri çözümlmek bilinç ve bilinçaltının açıklığa kavuşturulması ile mümkündür. Bilinç, insan idrakinin dışında şekillenen bir arka planla erken yaştan itibaren gerçekleşen deneyimleri biriktirir. Bu yönü ile bilinçaltının anlamlandırılması; öznesi insan, konusu insan deneyimleri ve hayat olan edebiyatta insan eylemlerinin anlamlandırılmasını ve gerçeğe en uygun hâliyle kurgulanmasını sağlar. Edebiyatta bilinç akışı tekniği, bireyin yalın ve doğal biçimdeki öz düşüncelerini ortaya koyma imkânı sunması ve kurgusal olanın inandırıcılığını sağlaması açısından önemlidir. Psikoloji bilimindeki gelişmelerin edebiyatta da etki göstermesi ile 19. yy. ın toplumsal, gerçekçi anlatıları 20. yy. da bireyin iç dünyasına yönelmiştir. Edebiyatta anlatının yönü bilincin merkezine çevrilmiş, bilinç ve iç dünyanın sesi anlatının odağı olmuştur.²⁴⁰ Mehmet Tekin’in psikoloji biliminin romana armağanıdır²⁴¹ Hasan Çakır’ın “aklımızın normalde kullandığı tüm kalıpları kırıp yerine yeni kalıplar ekler”²⁴² dediği teknik, birinci tekil şahıs, kahraman anlatıcının iç sesi ile kurmacada yerini almıştır.

Dilin söylem düzeyindeki temsili, yazılı ve sözlü olmak üzere iki şekildedir. İç

²³⁴ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 48.

²³⁵ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 25.

²³⁶ Zeliha Burcu Acar, “Nasıl Düşünüyoruz Sorusuna Bir Yanıt: William James ve Bilincin Varlık Olarak Reddedilmesi”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 22, 2016, s. 336.

²³⁷ Cuddon’dan aktaran: Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 213.

²³⁸ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 169.

²³⁹ Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 106.

²⁴⁰ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 169.

²⁴¹ Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 212.

²⁴² Hasan Çakır, *Öykü Sanatı*, Çizgi Yayınları, Konya, 2002, s. 243.

dünyada tasarlanan ya da düşünülen, dışarıya yansıtılmayan söylem biçimleri bulunur. Bu iç söylemlerin anlatım tekniklerindeki karşılıklarından biri bilinç akışı, diğeri iç konuşma/iç monologdur.²⁴³ İç monolog, soru ve cevaplardan ya da diyalogdan oluşan bir iç konuşmadır. İç düşünceler, bilincin derinliklerine kaydedilen geçmiş deneyimler bu iki söylem içinde örtük, simgesel ya da açık biçimde ortaya çıkabilir. Bu söylemler, edebî eserde birinci tekil şahıs diliyle konuşan kahraman anlatıcının zihninden geçenlerin aktarılması ile kurguya dâhil edilir. Gürsel Aytaç, iç monoloğun geleneksel anlatım yöntemi olarak kullanıldığını ancak, kahramanların zihninden geçenlerin yazar tarafından mantık unsurlarına uygun bir hale dönüştürülerek zihin dilinden farklı bir dille aktarıldığını söyler. (Bu bugünkü anlamıyla iç çözümleme yöntemidir.) Modern edebiyatta bu yapay durum ortadan kaldırılmış, kahramanın zihin dili dolaysız, çağrışımlarla gelişen karmaşık ve parçalı biçimde sunulmuştur.²⁴⁴ Klasik anlatımlardaki iç dünyanın psikolojik tasvirleri iç/ruhsal çözümleme tekniğini karşılarken modern anlatımlarda görülen kullanımlar bilinç akışı, iç monolog tekniklerini karşılamaktadır.

Edebiyatta bilinç akışı tekniği ilk olarak Batı edebiyatında Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde (Le Temp Perdu)* (1913) romanında kullanılmıştır. James Joyce, *Ulyses* (1922) romanı ile tekniği yüceltmış, tanınır hale getirmiştir. Her iki yazar Bergson'un görüşlerinden etkilenmiştir.²⁴⁵ Bilinç akışı tekniği, bireyin duygu ve düşünce dünyasını zihinde gerçekleşen hâliyle olduğu gibi aktaran bir anlatım tekniğidir. Bilinç akışı adlandırmasındaki akış kelimesi, herhangi bir müdahale olmaksızın zihinden birebir aktarma olarak anlaşılır. Mehmet Tekin, bu aktarımı; 'seri ancak düzensiz biçimde aktarma'²⁴⁶ Gürsel Aytaç ise "bilincin, bilinçaltının ve bilinç dışının kaynaklarından beslenen bir akış"²⁴⁷ olarak tarif eder. Aytaç, bilinç akışında aktarmanın gramer kuralları ve söz dizime göre düzenli değil çağrışım sırasına göre karmaşık biçimde gerçekleştiğini belirtir, isimlendirme konusunda 'bilinç akımı' ifadesini tercih eder.²⁴⁸ Tekin, kelimenin dilimize sırasıyla; B. Moran, G. Aytaç, M. Belge; "bilinç akımı", C. Çapan; "bilinç akışı", S. Kantarcıoğlu; "şuur akışı" olarak çevrildiğini belirtir. Tekin'e göre, akım şeklindeki kullanım, bir *galât-ı*

²⁴³ Gülnihâl Gülmez, "Nezihe Meriç'in 'Suskun Ezgisi' Öyküsünde İç-Söylem Biçimleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2/22, 2005, s. 21.

²⁴⁴ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 48.

²⁴⁵ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 48.

²⁴⁶ Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 212.

²⁴⁷ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 215.

²⁴⁸ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 48.

meşhur olarak kabul görmüştür. Ona göre tekniği, '*bilinç akışı*' ya da '*şuur akışı*' ifadeleri ile kullanmak daha doğrudur.²⁴⁹ Jale Parla ise her iki teknikten bahsederken '*bilinç yansıması*' ifadesini kullanır.²⁵⁰

Edebi metin düzleminden bakıldığında tekniğin kullanımı, anlatının zaman, mekân gibi diğer unsurlarını da etkilemiştir. *Anlatıcıyı ortadan kaldırarak kurgu kişisini ön plana alan teknik*²⁵¹ geleneksel hikâyenin en önemli unsuru anlatıcı kavramına yeni bir boyut getirir. Zaman olarak geçmiş zamanın şimdiki zamana baskın geldiği bilinç akışı örneklerinde, geriye dönüşlerle geçmiş ve bugün ortaklaşa anlatılarak zamansal ve mekânsal belirsizlikler yaratılır.²⁵² Bakhtin'in '*kronotop*'* kavramındaki zaman ve mekân ilişkisi görecelileşir. Teknik, kurmacada anlamın yanında dilbilgisi kurallarının kullanımına da etki etmiştir. *Ulysses* romanı bilinç akışının aktarıldığı bölümlerde noktasız sayfalarla doludur. Nokta işareti kullanılmadan devam ettirilen anlatım, bilinç akışı tekniğinin anlatım yanında, imlâda da fark yarattığını gösteren örneklerdendir.²⁵³



Şekil 4.1. İç söylem biçimleri

Anlatım tekniği olarak bilinç akışı, anlatının temel anlatım/aktarım tekniklerinden biri olarak eski edebî eserlerde de kullanılmıştır. İnsanın ruh durumu üzerine yapılan çalışmalar, Türk edebiyatında Tanzimat sonrası edebiyata da etki etmiştir. Bu dönemde ilk psikolojik roman denemesi, Nabizade Nazım; *Zehra* (1894)²⁵⁴, ilk psikolojik roman, Mehmet Rauf; *Eylül* (1901), Peyami Safa;

²⁴⁹ Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 230-231.

²⁵⁰ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 169.

²⁵¹ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 169.

²⁵² Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara, 1999, s. 38.

* **Kronotop/Zaman-Uzam:** Edebiyatta zaman ve mekân deneyimlerin anlamlandırılmasına olanak sunan iki önemli unsurdur. Bakhtin'in kronotop kavramı, zaman ve uzam ilişkisinin edebî eserlerdeki temsili hakkındadır. Bakhtin'e göre zaman ve uzam ilişkisi edebî eserde kurucu öneme sahiptir.

Bakhtin, *Karnavaldan Romana*

²⁵³ Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, s. 49.

²⁵⁴ Moran, *Zehra*'da (1894) kullanılan iç çözümleme yöntemi örneklerini incelemiştir.

Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 77.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (1930), Necip Fazıl; *Bir Adam Yaratmak* (1938) tiyatro metni, Tanpınar; *Huzur* (1949) adlı romanı gibi eserlerde de kullanılmıştır. İnsan psikolojisinin merkeze alındığı bu eserlerde zihin dilinin baskın oluşu bilinç akışı, iç monolog, iç/ruhsal çözümleme tekniklerinin kullanıldığı görülür.

Bilinç akışı, Batı edebiyatında, Parla'nın ifadesi ile “*bakış açısını gizleyen, anlatı teknikleri geliştiren yazarlar*”²⁵⁵ Jaymes Joyce; *Ulysses*, Virginia Woolf; *Kendine Ait Bir Oda*, *Dalgalar*, *Deniz Feneri*, William Faulkner; *Ses ve Öfke*, Franz Kafka; *Dönüşüm* gibi kurmaca eserleri ile özdeşleşmiştir. Henry James, Dostoyevski ve Samuel Beckett'in eserlerinde, *yazarın ve anlatıcının kurgunun dışına itildiği*²⁵⁶, anlatıcının öykü kişisiyle ortak olduğu ya da birden fazla anlatan sese yer verilen eserlerde bu tekniğin izlerini bulmak mümkündür.

Berna Moran'a göre, Türk edebiyatında iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinin birlikte kullanıldığı ilk örnek Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'dır. (1889)²⁵⁷ Yıldız Ecevit, anlatıcıyı kurgunun dışına iten yazarın dilini ve söylemini merkeze alan tekniğin Türk romanında ‘*romanın en önemli anlatım biçimi ögesi*’ olarak ilk kez Oğuz Atay tarafından kullanıldığını belirtir. Ecevit'e göre bu tekniğin Türk romanındaki asıl öncüsü, Atay'dır.²⁵⁸ Türk öyküsünde özellikle varoluşçu düşünce ve yabancılaşmanın etkilerinin gözlemlendiği yıllarda yazan öykücülerde bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin kullanımı yoğun bir hal alır. Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da bilinç akışı tekniğini özgün biçimde kullanmıştır. Vüs'at O. Bener, Sevgi Soysal, Oğuz Atay, Leyla Erbil, Demir Özlü, Sevim Burak, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü gibi 1950 ve 1970 yıllarında öykü türünü şekillendiren yazarlar tekniği özgün dilleri ile örnekler.

Sait Faik'in son dönem öyküleri gibi bu teknik ile özdeşleşen eserlerden bazıları şunlardır: Demir Özlü; *Bunaltı* (1958), *Soluma* (1963) Sevim Burak; *Yanık Saraylar* (1965), Bilge Karasu; *Kısmet Büfesi* (1975-1982), Ferit Edgü; *Kaçkınlar* (1959), *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977), Yusuf Atılgan; *Anayurt Otel*i (1973), *Bodur Minareden Öte* (1960), Oğuz Atay; *Korkuyu Beklerken* (1975).

Bilinç akışı tekniğinde öne çıkan özellikler şunlardır:

²⁵⁵ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 169.

²⁵⁶ Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s. 169.

²⁵⁷ Rezaizade Mahmut Ekrem, hayal dünyasında yaşayan Bihruz karakterini yaratırken kahramanın iç dünyasını ağırlıklı ölçüde iç çözümleme, seyrek biçimde iç monolog yöntemlerine başvurarak yansıtmıştır.

Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 77.

²⁵⁸ Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989, s. 8.

- Dil kullanımında kuralsızlık, söz diziminde görülen aykırılıklar, devrik cümle ya da cümle olmayan yapılar,
- anlamda karmaşa, kapalılık ve derinlik,
- halüsinasyon, rüya, hayal evrelerinin anlatıma dâhil edilmesi,
- çağrışımlarla gelişen bir anlatım seyri, hatırlanan bir düşüncenin bağlandığı başka bir kavram ya da düşünce etrafında kopuk bağlantılar, alakasız ilişkilendirmeler ile kurma,
- ruh dünyasının karamsar bir biçimde sunulması,
- anlaşılma kaygısı bulunmaksızın anlatmaktan ziyade zihinde gerçekleşen, zihinden geçen düşünceyi aktarma,
- samimi ve içten bir dilin en yalın ve doğal hâliyle günah, yasak, mahrem gibi engellemeler olmaksızın aktarılması,
- zaman konusunda belirsizlik, iç içe geçen ya da anakronik, sarmal zaman kullanımları,
- eleştirel ya da şikâyetçi söylem, kaygılı, depresif, karamsar dil,
- felsefe ve sorgulamanın hâkim olduğu düşünce üretimi,
- varlık hakkında sorgulamalar, hesaplaşmalar, tespit ve iç tartışmalar,
- düzensiz, süreksiz ve kopuk anlatımlar, konu bütünlüğünün olmaması.

Freud, bilinçdışı hakkında yaptığı çalışmalarla bilincin ve bilinçaltının insan eylemi üzerindeki etkisini ortaya koyar. Psikanalitik bir yöntem olan ‘*serbest çağrışım yöntemi*’ bu amaç doğrultusunda kendisi tarafından geliştirilen bir yöntemdir. Bilinçdışının varlığı konusunda kendisine eleştiri getirenlere yönelik, gerçek olmayan bir şey zorunlu eylemleri meydana getirebilir ya da onlar üzerinde etkili olabilir miydi²⁵⁹ ifadesi, eyleme yansıyan bilinçaltının gerçekliğini açıklar. Freud’a göre bilinçdışı ruhsal hayatın temelidir ve bilinçlilik evrenini kapsar. Bilinçli olanın, bilinçdışı bir ilk evresi bulunur. Bilinçdışı, ruhsal gerçekliği sunar. Fakat bu gerçeklik dış dünya kadar açık ve bilindik değildir. Duyu organlarının iletişimi vasıtasıyla eksik şekilde temsil edilir.²⁶⁰ Freud’un eksik olarak temsil edildiğini belirttiği bilincin arka planı ancak zihin dünyasının özgür akışı, salınımı ya da rüyadaki hâliyle istemsiz bir biçimde ve kontrolsüzce ifade edilebilir. Ayıp, mahrem, yasak, günah gibi engellemeler olmaksızın doğal hâliyle aktarıldığından gündelik dilden kolaylıkla ayırt edilebilir. İnsana ait olanın bütünüyle aktarılabilirdiği bilinç akışında edebiyatın öznesi olan insanın varlığının, düşüncesinin, karmaşasının, gizliliklerinin en ince detaylarına inilebilir. Bilinç akışı, bir teknik olarak insan

²⁵⁹ Freud, *Psikanalize Giriş*, s. 73.

²⁶⁰ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu 2*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 398.

dünyasını ayıpsız, yasaksız, günahsız ve dolaysız açık eder.

**Yazar Yeni Bir Dünyadan Sesleniyor: ‘Alemdağ’da Var Bir Yılan’ (1954),
Sait Faik Abasıyanık**

Bilinç akışı tekniğinde önemli rolü olan rüya, sanrı/halüsinasyon/varsanım, zihin karmaşası gibi durumlar zihinsel aktarımlara ortaklaşa dâhil olabilir. Gerçek dünyanın parçalarını barındıran zihin, farklı gerçeklikleri de üreterek bunları ortak çerçevede sunabilir. Sait Faik’in son dönem öykülerinde izlediği kapalı anlatım tavrı bir anlatım tekniği olarak iç monolog ve bilinç akışını sıkça kullanması sonucunu doğurur. Anlatımının yönünü iç dünyasına çeviren öykücü, zihnin kuralsız dilini, belirsiz zaman ve mekân kullanımı ile ortaklaşa tasarlar. Bu öyküler toplamında anlatım ben anlatıcı ile başlayıp, zihinsel karmaşalarla örülü bir seyir çizer.

Bakhtin’in *kronotop*²⁶¹ olarak tanımladığı; *zaman-uzam/mekân* ilişkisi aynı zamanda bir anlatım tekniğine karşılık gelir. Aktin’e göre Einstein’ın görelilik kuramı ile ortaya koyduğu yer ve zaman ilişkisi edebî olanda hikâye kurucu bir önem taşır.²⁶² Kurgusal metinlerde zaman ve uzam ilişkisini farklı biçimlerde örneklemek mümkündür. Bu iki unsura farklı anlamlar, görevler yüklenilir.

Bilinç akışı ile aktarılan anlatımlarda zaman kavramı zaman ve mekân algısında yarattığı görecelilik ile ayırt edilmekte zorlanılan bir kronotop meydana getirir. Düz bir çizgide akmayan zaman yalnızca geriye dönüş ve ileriye sarma biçiminde de kullanılmaz. Karmaşık biçimde aktarılan zaman sarmal, iççice geçmiş biçimde görülebilir. Bu zaman kullanımında, mekân ve zaman ortaklığından bahsetmek zorlaşır. Olayın gerçekleştiği tek bir an aynı düzlemde ya da anı biçiminde aktarılmadığından zaman ve mekân ilişkisi karmaşıklaşır. Gerçekliği muhtemel olmayan olayların seyri rüya ya da hayal unsurlarının da anlatıya dâhil oluşu ile kronotop göreceli hale gelir. *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da zaman ve mekân tasarısı bilinç akışı tekniği üzerinden gerçekleşir. Aktarılan olay ya da durumlar zihinsel dalgalanmalar ile verilirken hayal ve gerçeklik birbirine karışır, zaman kavramı muğlaklaşır.

Yalnızlığın Yarattığı Anlatıcı: *Bunalı* (1958), Demir Özlü

Türk öyküsünde Varoluşçuluk ve bilinç akışı tekniği ile özdeşleşen yazarlardan biri de Demir Özlü’dür. Kaygı, bunalım, bunaltı, melankoli gibi duyguların ifade

²⁶¹ Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 315.

²⁶² Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 316.

edilişini kendine özgü üslubu ile gerçekleştiren Özlü, *Bunaltı*'da anlatım ve aktarımı bütünüyle bilinç akışı tekniği, iç monolog ve günlükler biçiminde kurgular. Bir yazın türü olarak günlük, zihin düşüncelerini aktarma açısından elverişlidir. İçine birkaç karakter ve mekân da dâhil edildiğinde ortaya kurgu; roman, öykü çıkar.

Michel Butor'a göre iç monologda ve bilinç akışında serüven zamanı ve anlatı zamanı arasındaki uzaklık ortadan kalkar. Zihnin bir durum karşısında geçmişte algıladıklarını, kayıt ederek daha sonra aktarması da bilinç akımı/akışı ile tanımlanır.²⁶³ *Bunaltı*'da anlatım ben anlatıcı ile başlar ve karamsar bir dille iç dünyanın düşüncelerini aktarır. Kâğıtların başına geçip bir şeyler yazmaya çalıştığını ifade eden anlatıcı, art arda düşüncelerini, hayat deneyimlerini ve pişmanlıklarını sıralar.

Anlatım sırasında bilinç akışı tekniği yanında üstkurmaca tekniğini örnekleyen ifadelere de rastlanılır. Kurgu ve gerçeklik arasında gidip gelirken, üstkurmaya varan cümlelerle hikâye anlatma yöntemlerine göndermeler yapılır. “Olayları birer birer sıralamak sıkıntı veriyor bana, hem olay da nedir ki? Önemli olan bizim iç yaşamamızdır, bu sürüp duran acıdır.”²⁶⁴ Önemli olan diyerek dikkat çekilen iç yaşam deneyimleri aynı zamanda içinde dile getirildiği öykünün konusudur. Özlü, 50 Kuşağı öykücülerinin birçoğunda görüldüğü gibi Sait Faik'in son dönem öykülerinde başvurduğu okurla iletişime geçen anlatım tarzını benimser.²⁶⁵ Bu eğilim yazarların yazma konusundaki görüşlerini satır aralarında sunan örnekleri meydana getirir. Bilinç akışı tekniği, poetik görüşlerin aktarımına imkân tanıyan hâliyle bu öyküde de üstkurmaca ile ortaklaşa kullanılır.

Öykü boyunca sorular üreten ve bu sorulara cevaplar arayan ses, iç monolog tekniğini örnekler. Sıklıkla kullanılan *kısa çizgi* (-) işaretleri içinde ek açıklamalar sunulur. ‘ara cümle’ ve ‘ara sözler’* ile dikkat çeken bu kullanım, anlatıcının zihnindeki düşünce kalabalığını olanca açıklığı ile aktarma isteğini yansıtır. Vecihi Timuroğlu, Cemil Kavukçu öykülerinde de görülen bu kullanım için ‘*saplama cümleler*’ ya da ‘*saplama öbekler*’ ifadesini kullanır ve bu kullanımların cümlelerin

²⁶³ Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, s. 20.

²⁶⁴ Özlü, *Bunaltı*, s. 83-84.

²⁶⁵ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 150.

* **Ara cümle:** “Bir cümlede açıklama, istek vb. amaçlarla, cümle yapısında herhangi bir değişiklik yapılmadan iki virgül veya iki çizgi arasına sokulan cümledir.

Arasöz: “Konunun iyice anlaşılması için tümce arasına alınan açıklayıcı sözcük, ya da söz öbeğidir.”

Salim Küçük, “Ara Sözlü ve Ara Cümleli Cümleler Üzerine”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10/2, Temmuz, 2020, ss.445-463.

bütününe ya da bir kısmına açıklama getirmek üzere kullanıldığını belirtir.²⁶⁶

Öyküde, düşünceler art arda sıralanır. Anlatıcı eskiye dönük hatıralardan bahsederek zamanda anakronik bir akış çizer. Düşüncelerini hep geriye, bilinçaltına ittiğini satır aralarında dile getirir. Kendi ile diyaloga giren anlatıcı sorgulama ve hayıflanmalar ile iç konuşmalar gerçekleştirir.

Bilincin Kıyılarına Vuran, “Şeylerdeki Şeyler”: *Tutkulu Perçem* (1962), **Sevgi Soysal**

*Öykü dili, yazarın kendine özgü dilbilimsel seçimlerinden oluşur.*²⁶⁷

Sevgi Soysal, ilk öykülerini, üniversite yıllarında (1945-1955) okuyup etkisinde kaldığı varoluşçu yazarlar Camus, Beauvoir, Sartre’ın görüşleri ile şekillenen varoluşçu-nihilist etkiyle yazar. İlk öykü kitabında yer alan on üç öyküde de varoluşçu ve gerçeküstü öğelere rastlanılır.²⁶⁸ Soysal’ın ilk öykü kitabına adını veren *Tutkulu Perçem* öyküsü, “şeylerdeki şey işte”²⁶⁹ ile düşünce aktarımını ifade eden bir söylem ile başlar. Soysal’ın öykülerinde yoğun olan birinci tekil şahıs anlatıcı ve onun iç dünyasının dili bu öyküde de ön plandadır.

Kadın sorunlarının dile getirildiği varoluşçu eserlerde alışık olunan sorgulama ifadeleri bu öyküde de yer alır. Kadın ve birey sorunları ile gelişen yabancılaşma iç dünyanın işleyişi ve söylemini sağlayan bilinç akışı tekniğini, öykünün birincil anlatım tekniği hâline getirir. Bilinç akışı tekniğinin bir özelliği olan sözdizim kurallarına dikkat etmeksizin aktarma, gramer kurallarını hiçe sayma öykünün estetiğinde, şiirselliği sağlayan imkânlara dönüştürülür.

Öyküde konu net olarak sunulmaz. Kahramanlar var ile yok arasındadır, anlatıcı durakta bekleyen çocuklu ve çocuksuz kadınlardan biraz sonra kalkıp gidenlerden bahseder. Öyküde, söylem anlatıcının iç dünyası odağından verilir. Anlatıcı durakta bekleyenlere bir şeyler söyler ancak diyalog gerçekleşmez.

Öyküde, iç dünyanın dili üzerinden ben ve diğerleri/onlar ikiliği ile eleştirel bir söylem geliştirilir. Diğerlerinin yaşamı ve anlatıcının yaşamı bilinç akışı vasıtasıyla mukayese edilir. Diğerleri şey’lerdir. Diğerlerinin meseleleri ise

²⁶⁶ Timuroğlu, ‘*Saplamalı cümleler*’in anlamca engel yaratmasa da öyküde anlatım akışını böldüğünü düşünür. Vecihi Timuroğlu, “Cemil Kavukçu’nun Öyküleri”, *Beşinci Pencere, Cemil Kavukçu Kitabı*, haz. Melike Koçak, Can Yayınları, İstanbul, 2008, s. 160.

²⁶⁷ Aysu Erden, “Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15/2, 1998, s. 11.

²⁶⁸ İdil’e göre bu öyküler varoluşçu özellikler taşıyan ancak ne varoluşçuluğun ne de gerçeküstücülüğün tam olarak hakkını vermeyen karalamalardır. Ancak bu ilk öyküler teknik bakımından umut vaat eder.

Ahmet Mümtaz İdil, *Bir Sevgi’nin Öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s. 37-38.

²⁶⁹ Soysal, *Tante Rosa*, s. 16.

şeyler'deki şeyler. Anlatımda seçilemeyen konu ve öykünün diğer unsurları başlangıçtaki ifadede geçen şey'ler kadar belirsiz bırakılır.

Öyküde gerçeklik somut olmayan başka bir dünyanın, bireyin iç dünyasının gerçekliğidir. Dış dünyanın gerçekliğine maruz kalan anlatıcı bu gerçekliği iç dünyasının dili içinde yorumlar. Bilinç akışı kavramını geliştiren, James'e göre dışsal gerçeklik bilinç akışından ayrılmaz, gerçeklik bireyin duygusal ve aktif yönü ile ilişki içindedir. İlgiyi uyandıran ve güdüleyen her şey (içselleştirildiğinde) gerçektir.²⁷⁰ Öyküde gerçeküstü bir eylemle tutkularını perçemlerinden çıkarıp mazgaldan aşağı attığını söyleyen anlatıcı/kahramanın aktardığı gerçekliğin aslen iç dünyanın soyut gerçekliği olduğu sezilir. Dış dünya ile kurulan gözlem ve seslenme eylemleri ise somut gerçekliği temsil eder. Anlatıcı, bu iki gerçeklik arasında bekler ya da gidip gelir.

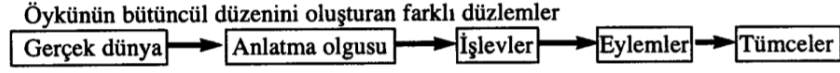
Kurgusal anlatımlarda yazarlar temanın yanında biçim konusunda da tasarıya girer. Biçim dil, kelime ve tümceler, eylemler ve ekler yazarın zihnindeki tasarıya göre özenle seçilir. Yapısalcı görüşü savunan Roland Barthes gibi düşünürler, metin incelemesinde önceliğin gramer yapılarına verilmesi gerektiğini belirtir. Yazar tarafından seçilen tümceler ilk incelenmesi gereken gramer yapılarıdır. "Çünkü tümceler metin içindeki işlevlerin (*functions*), eylemlerin (*actions*), olguların nasıl gerçekleştiğini ifade eder." Psikolog Frederic Bartlett tarafından kurulan²⁷¹ *Öykü ve Bütüncül Düzen Kuramı (Schema Theory)* (1932) öykü yorumlamasına farklı bir bakış sunar. Bartlett, insanların ilk karşılaştıklarında algılayamadıkları birer boşluk oluşturan olguların geçmiş deneyimlerin birikimi ile algılanabilir kılındığını söyler. Geçmiş zaman deneyimleri olguların anlamlandırılmasına yardımcı olur.²⁷² Öyküyü meydana getiren unsurlar bir bütün olarak bakıldığında anlamlı, tutarlı hale gelir. İlk etapta anlaşılmayan, boşlukta/karanlıkta kalan unsurlar bütünle kurulan ilişki ile aydınlanır. Edebi eserde bütünlük eseri meydana getiren yapılar vasıtasıyla oluşturulur. Öyküyü meydana getiren dil yapıları arasındaki *bağdaşıklık (cohesion)*, *bağlaşıklık (coherence)* eserin özgün yapısını oluşturur. Öykülerdeki bu unsurlar yardımıyla kurulan düzen okurun alımlaması ile ilgilidir.²⁷³

²⁷⁰ William James'den aktaran: Acar, "Nasıl Düşünüyoruz Sorusuna Bir Yanıt: William James ve Bilincin Varlık Olarak Reddedilmesi", s. 336.

²⁷¹ Erden, "Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama" s. 11.

²⁷² Bartlett'dan aktaran: Erden, "Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama" s. 11.

²⁷³ Erden, "Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama" s. 12.



Şekil 4.2. Öykünün bütüncül düzeni hakkındaki düzlemler²⁷⁴

Gerçekleştirilen bu dilbilgisel çözümleme yöntemleri metnin yüzey ve derin anlamlarına ulaşmaya ve bu anlamları yorumlamaya imkân sağlayan birer araçtır. Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı kurgularda cümle, kelime, eylemler bilinçaltının takılı kaldığı özel durumları temsil edecek yönde kullanılır, hatta kimi öykülerde bu seçimler simgeleştirilir. Bu anlatılarda sıfatlar, adlar, eylemler tekrara varan simgesel kullanımlarla örneklenir. Soysal'ın zihin akışı ve iç düşüncelerini hâkim kıldığı bu öyküde de yerleşmek, bakmak, (onlarla) beklemek, ortalarına yerleşmek, karşı tarafa geçmek eylemleri ve onlar zamiri anlatımın bütününe hâkim olan ikiliği, ötekiliği temsil eden kelimelerdir.

Öyküdeki kısa cümle yapıları eylemleri vurgulu kılar. Dış dünyanın gerçeklikleri ve dış dünyaya ait insanların gerçekleri bu eylemler ve kelimeler vasıtası ile mukayese edilir.

Müdâhil Anlatıcı ile Ortak Bir Sesletim: *Tante Rosa* (1968), Sevgi Soysal

Başlıklandırmalarla ayrılan ve birbirine bağlı on dört hikâye ile anlatılan Rosa'nın hayatı tanrı bilici dış bir bakışla aktarılırken duygular zaman zaman Tante'nin iç dünyasının dilinden ifade edilir. Anlatıcı unsuru bu anlatıda önemli bir rol üstlenmiştir. Anlatıma hâkim olan dil; Rosa'nın iç dünyasını okuyan, bütünüyle bu dünyaya hâkim olan anlatıcının dilidir. Bu anlatıcı, iç çözümleme yöntemi ile Tante'nin ruh dünyasını ve düşüncelerini betimler, tahlil eder. *Tante Rosa*'da anlatıcı ve öykü kahramanı ortak değildir. Fakat birbirine geçen bir anlatıcı-kahraman söyleminden bahsetmek mümkündür. Anlatıda geçen aforizmalar, Rosa'nın hayat hakkındaki tespitleri, anlatıcının Rosa'nın hayatından sentezledikleri midir, karmaşasını yaşatır.

Çünkü kadın bir hizmetçiydi. Tante Rosa deneyini yapmadığı şeylere yüz vermezdi. **'Neme gerek başta yüz vermemeli, bu İngiliz uşakları adamın tepesine çıkarlar.'** Elleriyle, gözleriyle sıcak su istediğini anlattı kadına²⁷⁵
Tante Rosa ona eliyle mutfağı gösterdi. Kadın ağlayarak mutfığa gitti. **'Adam kullanma yeteneği bende doğuştan var yahu!'**²⁷⁶

²⁷⁴ Tablo, adı geçen çalışmadan alınmıştır. Çalışma için bk.

Erden, "Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama" s. 12.

²⁷⁵ Soysal, *Tante Rosa*, s. 36.

²⁷⁶ Soysal, *Tante Rosa*, s. 36.

Böyle bir gün, bir cumartesi günü, **cumartesiler çılgın günlerdir**, komşunun oğlu Hans'la mahalle birahanesine dansa gitti.²⁷⁷

Düşünce üretimini sürdüren anlatıcı ve Rosa ikiliğinde Rosa'nın zihninden geçenlerin aktarımı yukarıdaki örneklerdeki gibi üç şekildedir. Bunlar: bilinç akışı, iç konuşma ve iç çözümleme yöntemleri vasıtasıyla örneklenir.

Rosa'nın öyküsü; üç ayrı aktarım yöntemi ile anlatılır. Anlatıcının dili ile iç çözümleme, anlatıcının dilinden çıkıp kendi sesiyle verildiğinde Tante'nin kendi iç konuşmaları ve bilinç akışı devreye girmektedir. Anlatıcının sesi ile birbirine karışan düşünce ve konuşmalar sorulan soru ve cevaplandırmalar birer iç monolog örneğidir. Bu karmaşa, iç içe geçen anlatıcı ve kahraman söylemi her iki tekniğin kullanımı konusunda alışılmışın dışında bir örnek olması açısından dikkate değerdir.

Kurgu boyunca Rosa'nın bilinç akışı anlatıcının iç çözümlemeleri ile ortaklaşa seyrederek. Mehmet Narlı, modern öykü geleneksel hâkim konumdaki anlatıcıdan kurtulmak için, çeşitli anlatım yöntemlerine başvurur, der.²⁷⁸ Kahramanın iç dünyasına bütünüyle hâkim olan *Tante Rosa*'nın anlatıcısı, bir dış sestem ve hâkim anlatıcıdan daha fazlasıdır.

Alegorik Bir Unutma-Hatırlama Deneyimi: “Unutulan” (1972)

Oğuz Atay'ın öykü dilinde konuşan ses çoğu zaman birinci tekil kahraman anlatıcının iç dünyasının sesidir. Yazarın kurgularında iç dünya ve bilinçaltı önemli bir role sahiptir. Atay'ın anlatıları yabancılaşma kavramı üzerinden; bireyin çıkmazları, sorgulamalarını aktarır. Öykülerde birey sorunları ve duygular felsefi yönleriyle tartışılır.

İç hesaplaşmalar ve bilinçaltında var olan meselelerin bizzat öykünün konusu olarak seçildiği *Unutulan*'da kapalı, gizemli bir dünyanın gerçeküstü atmosferi okurun karşısına çıkarılır. Öykü kahramanının tavan arasında unuttuğu erkek arkadaşını tesadüfen orada ölü bulduktan sonra yaşadığı travma, zihninde hızlıca canlanan düşünce ve görüntüler, söylemlere dönüşerek vicdan azabının dilini kurguya taşır.

Öyküde yalnızca bilinç akışı değil anlatıcı sesin kendi ile kurduğu diyaloglar ile iç monolog tekniği de kullanılır. Öykünün sonunda kadının kendisini bekleyen yeni sevgilisinin sorduğu kiminle konuşuyorsun sorusuna verdiği: "Hiç..." "Kendi

²⁷⁷ Soysal, *Tante Rosa*, s. 16.

²⁷⁸ Narlı, “Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi”, s. 9.

kendime konuşuyordum."²⁷⁹ Cevabı iç monolog dışında dış dünyada duyulabilen gerçek bir konuşma gerçekleştiğini gösterir.

Öyküde zihin, *alegori** ve metafor yardımıyla mekân biçiminde kurgulanır. Bilinç akışının gerçekleştiği yer yaratılan metafor ile tavan arası hâlini alır. Anlatıcı sesin geçmişinden parçaları bulduğu tavan arası; anılar, eşyalar ile örülü zihin dünyasıdır. Bazı konuşmalar ölü sevgili ile yapılan hayali konuşmalardır. Bu konuşmaların dışında geçen söylemler ise bütünüyle zihinden geçenlerin peş peşe dile getirilmesi ile gerçekleşir.

4.1.2. İç Monolog

İç dünyanın aktarımını sağlayan üç ayrı yöntem bulunur. Bunlar; bilinç akışı (stream of consciousness), iç monolog (interior monologue), iç çözümleme / ruhsal çözümleme²⁸⁰ (interior analysis) yöntemleridir. Geleneksel anlatım yöntemlerinde, “iç diyalog” olarak da kullanılan, iç monolog ve bilinç akışı/bilinç akımı teknikleri sıklıkla birbiri ile karıştırılan, iki ayrı anlatım/aktarım tekniğidir. İç çözümleme ise anlatıcının dilinin hâkim olduğu aktarı, sunuş²⁸¹ tekniğidir. İç çözümlemede tanrı bilici hâkim anlatıcı karakterin zihinsel dünyasını kendi ifadeleri ile yorumlayarak aktarır. Anlatıcı tarafından ruhsal durumlar betimlenir, kahramanların iç dünyası tahlil edilir.

Berna Moran, Batı’da insanın iç dünyasına yönelen ve bu dünyayı çözümlemek için kullanılan edebî tekniklerden iç monolog ve iç çözümlemeyi ayırt ederken iç monoloğu, “Yazar aradan çekilerek aktarma görevini bırakır, okura roman kişinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir.”²⁸² iç çözümlemeyi ise “Anlatıcı ya da yazarın araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okura aktarmasıdır.”²⁸³ şeklinde tanımlar. Mehmet Tekin, iç çözümlemeyi benzer bir ifadeyle “anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okura aktarması” olarak tanımlar.²⁸⁴

²⁷⁹ Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 34.

* *Alegori*: Anlatımda başvurulan, soyut bir kavramı somut bir nesne, varlık özelliği yükleyerek sunma yöntemidir. (*Kutadgu Bilig*’de insan özelliği verilerek kişileştirilen adalet, saadet, devlet kavramlarının konuşturulması alegori örneğidir.)

Çeker, *Edebi Teknikler ve 72 Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2018, s. 22.

²⁸⁰ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*

²⁸¹ Aytaç, bu teknikleri ‘*anlatı tutum ve açlarına göre sunuş biçimleri*’ olarak sıralar: yorum, rapor, iç monolog, bilinç akımı (Aytaç, tekniği bilinç akışı olarak değil bilinç akımı olarak kullanır.), tasvir, yaşanmış olanı yansıtmaya vb.

Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 71.

²⁸² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 77.

²⁸³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 77.

²⁸⁴ Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 205.

Birbirine yakın, iç monolog ve bilinç akışı teknikleri bazı noktalarda aktarım bakımından bazı ayrımlar gösterir.

1. Gürsel Aytaç, iç monolog ve bilinç akışını ayırt ederken iç monologda mantıklı ve tutarlı bir iç konuşma gerçekleştiğini söyler. Bilinç akışı ise zaman ve mekân unsurlarını gözetmeyen çağrışıma dayalı iç dünyadan geçen düşüncelerdir.²⁸⁵
2. İç monologda bir diyalog söz konusuysen bilinç akışında düşüncelerin serbestçe aktarılışı, akışı söz konusudur.
3. İç monolog, kurgu karakterlerin okura aktarılan kendi iç konuşmalarıdır. Bu konuşma, gerçek yaşamın diliyle benzerlik gösteren, sözdizimde sıralı, tutarlı bir konuşma olarak gerçekleştirilebilir. Bilinç akışında kuralsız ve dağınık, akışkan bir düşünce dili kullanılır.
4. Tekin'e göre bu üç teknik kurguda şu şekillerde görülür: “ İç monolog yöntemi kullanılan kurgularda, konuşma dilinde görülen doğallık söz konusudur. “İç çözümleme” yönteminde anlatıcı tarafından düzenlenen mantıklı cümleler bulunur. Bilinç akışında ise mantık silsilesi bozulmuş cümlelerle karşılaşılır.”²⁸⁶ Geleneksel anlatım yöntemlerine ek olarak gelişme gösteren bu üç ayrı yöntemde konu bireyin iç dünyasıdır.

Necip Tosun, birinci şahıs, ikinci şahıs, üçüncü şahıs anlatıcıların dile getirdiği modern anlatım yöntemlerine iç monolog ve bilinç akışı yöntemlerini eklerken; iki tekniğin de ben anlatımlı bir bakış açısına sahip olduğunu ifade eder. Bu iki aktarımı ‘*zihinsel seyrin grafiği*’ ile tanımlar. Kahraman anlatıcı olayları gerçekleşme zamanındaymışçasına aktarır.²⁸⁷ Geçmiş ve bugün arasında anlamlı ya da anlamsız bağlantılar kurulabilir. Michel Butor'a göre iç monolog ve bilinç akışında serüven zamanı ve anlatı zamanı arasındaki uzaklık ortadan kalkar. Zihnin bir durum karşısında geçmişte algıladıklarını, kayıt ederek daha sonra aktarması, bilinç akımı olarak tanımlanır.²⁸⁸ Bilinç akışı ve iç konuşmalarda zaman kullanımı hatıra ve anımsamalar önemli bir yere sahiptir.

²⁸⁵ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 71.

²⁸⁶ Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, s. 205.

²⁸⁷ Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, s. 20.

²⁸⁸ Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, s. 20.

Bunaltı (1958), Demir Özlü

Demir Özlü, *Bunaltı*'da iç monolog tekniğini bilinç akışı ile ortaklaşa kullanır. Zihinden geçen düşünceler ve bir günlüğe aktarılanlar iç konuşmalar, anlatıcının kendi ile girdiği diyaloglar biçimindedir. Anlatıcı, problemleri soru hâline getirip dillendirir ve bu sorgulamalar sonucu ortaya çıkan sorulara yine kendi zihninde cevaplar üretir. “Kendinden, içindeki insandan kurtulunca kişi kime karşı sorumlu olur ki? Başarısının, başarısızlığının, iyiliğinin hesabını kime verir? Anlıyorum, başarı da, başarısızlık da, yalnız insana vergi.”²⁸⁹ “Neden düşündükçe hep binaları, caddeyi, tozlu belirsiz görüyorum? Benim yaşamamda hiç konu yok mu?”²⁹⁰ “Bütün gün ölüyorum dememeliyim. Nasıl karşılayacaklardır?”²⁹¹ Soruları, zaman zaman yanıtız kalır ya da tekin olmayan cevaplar bulur.

Bir soru sorup cevaplama tekniği olan *hipofora** ile merak duygusu uyandırma amacı taşımaksızın okuru zihinden geçenlere ortak olmaya davet eder. Sorular yeni bir konuya geçişi de sağlayan unsurlardır.

“Yürüyüş” (1970), Meydan Ortaya Çıktığında (1978), Sezai Karakoç

*Mahşer Meydanı önünde teknik ne oldu? Musa'nın asasının önündeki büyücü değneklerine mi dönüştü? Öyledir öyle, biliyorum. Şimdi dünyanın ne denli küçük bir dipnotu olduğunu biliyorum.*²⁹²

Sezai Karakoç'un *Diriliş Dergisi*'nde bölüm bölüm yayımlanan²⁹³ durum öyküsünden ziyade anlatı olarak tanımlanmaya imkân sunan ilk öyküsü zihin konuşmaları biçiminde verilir. Bu konuşmalara zaman zaman kurgu karakterler ve diyaloglar da dâhil edilir. *Yürüyüş* öyküsünde kendi kendine sorular soran, sorgulayan anlatıcı, varlık ve varoluş meseleleri hakkında tespitlerde bulunur. İç konuşmalar yapar. Deneme ve düşünce yazıları ile de tanınan Karakoç, ilk hikâyelerindeki dilini bu söylem üslubu ve yöntemiyle kurgular. Hikâyelerde verilmek istenilen alt metin özellikle varlık, varoluş, diriliş hakkındaki mesajlar iç konuşma ve bilinç akışı yöntemleri ile dile getirilir.

²⁸⁹ Özlü, *Bunaltı*, s. 89.

²⁹⁰ Özlü, *Bunaltı*, s. 92.

²⁹¹ Özlü, *Bunaltı*, s. 99.

* *Hipofora*: Soru sorarak cevaplandırma tekniğidir.

Çeker, *Edebi Teknikler ve 72 Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, s. 21.

²⁹² Sezai Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2005, s. 16.

²⁹³ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 4.

Tekrar kente varabilir miyim? Bilmiyorum. Varsam bile kent yerinde kalmış mıdır? Olup biten değişiklikler onu kent olmaktan çıkarmış mıdır? Aya bulaşmış bir yumurta aklığında mıdır kent? Beni tekrar tabutuma döndürecek midir? Yoksa ben de bir metro kıyısına yerleştirebilir miyim kış günü ısınmaya, ateşe muhtaç göğdemi? Gölgeyi güneşin boylu boyunca uzatmasına bırakabilir miyim? Gül koklayabilir miyim? Edebiyat tartışmalarına girebilir miyim? Çocuklara öğreteceğim kelimeler kalmış mıdır? Ev onarabilir miyim? Nar koparabilir miyim ağaçtan? Saata durgun bir suya bakar gibi bakabilir miyim?²⁹⁴

Kent diyorsam bir alışkanlık bu. Dilin haksız egemenliği. Yoksa hangi kent?²⁹⁵

Engel olamam onlara. Hem niçin engel olacaktım? Dünya buluşması beni doyurmuş mudur?²⁹⁶

Sakın, bu doğuruculuk, bir tapınma gibi görünse de, nankör yaratığın kendisine tapılma hakkını elde etme gizli isteğinin bir titreşimi olmasın? Şimdiye kadar bu konu üzerinde hiç düşünmedim.²⁹⁷

Sorular ve cevapları iç dünyasında üreten anlatıcı iç monoloğu imge ve metafor teknikleriyle ortaklaşa yorumlar. Anlatıcının kendi ürettiği sorulara verdiği cevaplar, hipofora²⁹⁸ örnekleridir. Anlatıcı, soruları hipofora tekniğinde olduğu gibi yeni bir düşüncüyü açma amacıyla bir geçiş unsuru olarak kullanır.

Bu hikâye, dikkatleri varoluş felsefesinin de izlerini taşıyan ve Sezai Karakoç ile özdeşleşen diriliş düşüncesine çeker. Öykü bu felsefeyi Karakoç üslubuyla sorgular. Alışıldık hikâye düzeni ve unsurları az olan kurguda özgün bir söylem ile deneme türünün özelliklerine benzer bir aktarım sağlanmıştır.

4.2. Büyülü Gerçekçi ve Fantastik Öyküde Yöntem

*Yalnızca gerçeği mi biliyorsun? Geber. Demişti, Nietzsche. Bizim sanatımız var, hakikatten ölmeyeceğiz.*²⁹⁹

Ray Bradbury

Bu dünyaya dokunabiliyorum, onun da var olduğu yargısına varıyorum. Tüm bilgim burada duruyor, gerisi kurmaca (...)

*...gerçekler vardır, ama gerçek yoktur.*³⁰⁰

Albert Camus

*Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.*³⁰¹

Tzvetan Todorov

Tarihsel bakımdan gerçeğin felsefi bir sorun olarak tartışılması Platon felsefesine dayanır. Modern gerçekliğin duyularla algılanabilen hâlinin idraki ise

²⁹⁴ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 8.

²⁹⁵ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 9-10.

²⁹⁶ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 11.

²⁹⁷ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 12-13.

²⁹⁸ Çeker, *Edebi Teknikler ve 72 Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, s. 21.

²⁹⁹ Ray Bradbury, *Yazın Sanatı ve Yaratıcı Yazarlık*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2015, s. 150

³⁰⁰ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 34-35.

³⁰¹ Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 31.

Descartes, Locke ve Thomas Reid'in görüşleri ile temellenir.³⁰²

Edebiyatta gerçeklik, felsefedeki gerçeklikten ve dış dünyanın duyular yolu ile algılanılan gerçekliğinden farklıdır. Edebi eserde bir otorite tarafından tasarlanan gerçek, kurgulanan (yazar tarafından) ve alımlanan (okur tarafından) hâliyle çok yönlüdür. Öte yandan bu gerçeklik, kurgusal olanın okur tarafından ön kabulü ile şekillenir. Edebi düzlemde kurgu/fiktif/itibari (*fiction*), gerçek olmayan değil gerçekliğin yazar otoritesi tarafından tasarlanmasına karşılık gelir. Kurgusal olan, anlatım içinde kendi yasa ve dinamiklerine göre kendi gerçekliğine sahiptir.

Roman ve öykünün edebî tür olarak gelişimi gerçeklik kavramı ile bağdaştırılır.³⁰³ Roman orta sınıfın gerçeklerini anlatmak üzere anı biçiminde anlatımla *pikaresk roman*'a* dönüşmüştür.³⁰⁴ Türk öyküsünde halk hikâyesi ve modern hikâye arasındaki ilk ayrım da gerçeklik kavramı üzerinden şekil alır. Olağanüstü unsurlar barındıran hikâye, halk hikâyesi unsurları taşıması sebebiyle geleneksel hikâye olarak, gerçeğe en uygun biçimde kurgulanan Batı edebiyatı etkisindeki hikâye ise modern hikâye olarak tanımlanır.

Kurmacada gerçek, destan ve sözlü kültüre dayalı anlatılarda çok katmanlı formlarda aktarılır. Bu anlatıları gerçek dışı değil gerçeğin farklı boyutları, katmanları ile tanımlamak büyülü gerçeklik kavramı ve kavramın tarihselliği ile ilişkilendirilebilir. Latin Amerika kökenli *Büyülü Gerçeklik (Magical Realism)* birbirine zıt iki isim ile gerçekle kurulan bağlantıyı ortaklaşa temsil eden gerçeğin büyülü hâline karşılık gelir. 20. yy. da ilk olarak resim sanatında ortaya çıkan sanat akımı, diğer sanat disiplinlerini de etkilemiştir. Akım, Postmodernizm ve Gerçeküstücülük akımlarına karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında; “harika gerçeklik”, “olağanüstü gerçeklik*”, “sihirli gerçeklik” ya da “fantastik gerçeklik” adlandırmaları ile de tanınır.

Büyülü Gerçeklik, Alman yazar ve filozof Novalis, asıl adı Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenber, tarafından ilk olarak 18. yy. ın sonlarında ortaya atılmıştır. Kavram, Alman sanat eleştirmeni, fotoğraf sanatçısı ve tarihçi Franz Roh tarafından 1925 yılında yayınlanan *‘Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçeklik,*

³⁰² Ian Watt - Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul, 1973, s. 19.

³⁰³ Ian Watt - Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, 1973, s. 8.

* **Pikaresk roman/pikaro romanı:** Şövalye romanlarına, çoban, kırsal kesimi anlatan romanlara tepki olarak ortaya çıkan roman türüdür. Bu romanlarda sıradan ve alt kesimden kahramanlara (kumarbaz vb.) yer verilir.

Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 237.

³⁰⁴ Ahmet Mümtaz İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, İstanbul, 1983, s. 12.

* Alejo Carpentier (1904–1980) *lo real maravilloso* kavramı ilk defa kullanmıştır.

Yeni Avrupa Resim Sanatındaki Sorunlar' kitabında Alman gerçeküstü ressamların çalışmalarının yorumlanması amacıyla kullanılmış, resim eleştirisi aracılığı ile sanata taşınmıştır.³⁰⁵ Edebiyata büyümlü gerçekliği taşıyan isim; İtalyan şair, eleştirmen ve oyun yazarı Massimo Bontempelli'dir. Bontempelli, edebiyatta gerçek ve kurgusal dünyanın bir araya geldiği yeni ve öte bir dünya kurgulamayı amaçlamıştır.³⁰⁶

Dünya edebiyatında, Kafka; *Dönüşüm*, Gogol, Jorge Louis Borges; *Alçaklığın Evrensel Tarihi* (1935), George Perec; *Kayboluş* (1969), Italo Calvino; *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Görünmez Kentler (1972), Carlos Fuentes, Tom Robbins, Haruki Murakami; *Sahilde Kafka*, Salman Rushdie; *Geceyarısı Çocukları*, *Yaşam Kullanma Klavuzu* (1978) Günter Grass; *Teneke Trampet*, Milan Kundera; *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, José Saramago, Mihail Bulgakov gibi isimler akımla özdeşleşen eser ve yazarlardandır. Bu eserlerde ortaya koyulan büyümlü gerçekçi kurgu teknikleri diğer kurgusal türleri de etkilemiştir. Öykü türünde büyümlü gerçekçi tekniklerin bu eserler etkisiyle şekillendiğini söylemek mümkündür.

Gabriel Garcia Marquez; *Yüzyıllık Yalnızlık* (One Hundred Years of Solitude) (1967) romanı ile Latin Amerika'ya mâl edilen akım, tüm dünyada tanınır kılınmıştır. Akımın Türk edebiyatında henüz yaygınlık kazanmadığı yıllarda dahi Gerçeküstücülük akımının da etkisiyle³⁰⁷ Sait Faik'in son dönem öyküleri, Onat Kutlar; *İshak*, Londra'daki gerçeküstücülerle etkileşim hâlinde olan Feyyaz Kayacan; *Şişedeki Adam* (1957), *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* (1969)³⁰⁸, Sevgi Soysal; *Tutkulu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968), Sevim Burak; *Yanık Saraylar* (1965), Tomris Uyar; *Şahmaran Hikâyesi* (1972), *Afrika Dansı* (1982) vb. eserlerde büyümlü gerçekçi izler bulunur.³⁰⁹

Daha çok Avrupa ülkeleri, özellikle Kuzey ve Güney Amerika'da etkili olan büyümlü gerçekçi eserlerde akılla çözülemeyen, metafizik unsurlar barındıran, alışık olunan ve sıra dışı olanın bir arada kullanılması söz konusudur. Masalsı, olağanüstü, fantastik öğelerin gerçeğe dâhil edilmesi ile gerçek ve gerçek dışının ortaklaşa tasarlandığı bir kurgu yaratılır. Gerçeğin içindeki bu yeni gerçekliği diğerlerinden

³⁰⁵ Canan Öktemgil Turgut, *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyümlü Gerçekçilik*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, s. 13.

³⁰⁶ Walter Roland'dan aktaran: Ezgi Ulusoy Aranyosi, "Edebiyatta Büyümlü Gerçekçiliğin "Büyü" sünün Menşei Üzerine: Sosyal Adaptasyon Araçları Olarak Masallar", *Milli Folklor Dergisi*, 12/91, 2011, s. 190.

³⁰⁷ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 149.

³⁰⁸ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 149.

³⁰⁹ 2000'li yıllara doğru, Nazlı Eray, Latife Tekin; *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), Hasan Ali Toptaş; *Gölgesizler* (1993), *Bin Hüzünlü Haz* (1998) İhsan Oktay Anar; *Puslu Kitalar Atlası* (1995), Elif Şafak; *Siyah Süt* (2007) büyümlü gerçekçi özellikler taşıyan bazı kurmaca eserlerdir.

ayırır durum, gerçekle yakın ilişki kuran, gerçekle ortaklaşa sunulan fantastik unsurlardır. Mitler ve mitolojik öğelerden de faydalanan akım, bazı örneklerde folklor unsurlarını kurguya dâhil eder. Büyülü gerçekçi anlatılar erken sözlü ürünler; destan, masal, halk anlatıları ile bu açılardan benzerlik gösterir.

Büyülü gerçeklik ismi ile birbirine zıt iki kelime bir arada kullanılmasına rağmen gerçeğin büyülü olarak nitelendirilen hâli gerçeğin zıttı/gerçek dışı olanı değil gerçekliğin bir parçasını tanımlar. Sihirli ve gerçek dışı/üstü/ötesi öğeler sıradan yaşamla ortaklaşa kurguya dâhil edildiğinde büyülü gerçekçi anlatım yaratılır.

Büyülü Gerçekçi ve Fantastik Öyküde Ayrım Sorunu

Büyülü gerçeklik ile birlikte düşünülen bir başka edebî oluşum, fantastik edebiyattır. Necip Tosun, edebiyatta fantastik türler arasında ayrım yapmanın zorluğuna dikkat çeker. Grotesk, fantastik, büyülü gerçekçi, korku öykülerinde ortak unsurlar bulunur. Bu türler arasında ortaklaşa kullanılan unsurlar edebî eserlerin hangi türe dâhil edilmesi gerektiği hakkında tartışmalı bir durum yaratır. Tosun, bu anlatılarda karşılaşılan durumları şu kelimelerle sıralar: “doğüstü olaylar, gizem, muğlak durumlar, garip, tuhaf rastlantılar, bilinmezlik, endişe, sürpriz, hayalet, cin ve peri masalları, akıl çerçevesinde açıklanamayan durumlar, kaygı, korku, dehşet, merak, mucize”³¹⁰ Necip Tosun’un bu türler hakkındaki tespitleri şunlardır:

- Fantastik kurgularda gerçek hayattan başka bir dünya kurulur ve iki dünya arasında bir köprü inşa edilir. İnşa edilen bu köprü geçişin ardından ortadan kaldırılır. Fantastik eserde kurgulanan dünya ve gerçeklik arasında keskin bir geçiş/ayrım/sınır söz konusudur.
- Fantastik kurgudaki dünya, dış dünyanın gerçekliğinden bütünüyle ayırıl edilen kendi yasaları olan gerçek dışı bir dünyadır.
- Büyülü gerçekliğin fantastikten farkı, gerçeğin farklı yorumlanmasıdır. Fantastikte amaç, gerçeklik değilken büyülü gerçeklikte amaç gerçekliği de ortaya çıkarmaktır. Olağanüstü öğeler bu amaç doğrultusunda kullanılır.
- Büyülü gerçekçi eserlerde korku ve dehşetten ziyade hayatın sıradan unsurları bulunur. Gerçeklik (bütünüyle) manipüle edilmez.
- Büyülü gerçekçi kurguda ortaklaşa sunulan gerçe ve gerçeküstü olaylar: Kafka’nın *Dönüşüm* romanındaki gerçekliğin içinde kurgulanan tuhaf durumlarla örneklenebilir. Kafka’nın kurduğu bu dünya, Marquez’in yazınına da etkilemiştir.³¹¹

³¹⁰ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 191.

³¹¹ Tosun, “Gabriel García Márquez: Büyülü Gerçekçilik”

Todorov, olağan dışı ile garip olan arasına fantastiği koyar. Ancak okurun ya da kahramanın gerçekleşen olayların doğaüstü güçle mi olağan doğa yasaları ile mi gerçekleştiği konusunda emin olamayacağını söyler. Todorov'a göre fantastik, bu kararsız kalma durumudur. Todorov, fantastiğin mekân, zaman, karakter unsurlarını alışılan dünyanın ötesinde başka bir dünya olarak genelleyeceğini söyler. Todorov'un fantastik kavramı, 'belirsiz fantastik' tir. 'Olağan dışı', 'belirsiz fantastik' ve 'garip' ise fantastik türünün alt sınıflarıdır.³¹² Fantastik ve kararsızlık arasındaki ilişki Todorov tarafından gerçek ve yanılsama arasındaki seçimin yapılabilmesi ile nihayetlendir. Karşılaşılan kurguda fantastiğe ulaşmak bu soruya cevap vermekle mi mümkündür? Kurguda karşılaşılan ya da kurulan gerçek, dünyaya ait olan ve bu dünyanın yasaları ile açıklanan olaylar mı, bir yanılsama mı, düş gücü vasıtası ile yaratılan bir sanrı mıdır? Bu soruların cevabı iki yöndedir. Gerçeğe adapte edilen bir sanrı, rüya ya da yanılsama gerçek dünyanın düzeni içinde olağandır. Çünkü duyuların gerçekleştirdiği yanılsama söz konusudur. Bu alışıldık olandır. İkinci durumda ise olay gerçekten yaşanmıştır. Bu gerçeklik başka bir dünyanın alışık olunmayan yasaları tarafından yönetilmektedir.³¹³

Kurguyu sıradan gerçekliğin ötesine taşıırken büyülü gerçekçi eserlerde gerçeküstü durumların, olayların, zamanların, mekânların, kişi ve karakterlerin, diğer canlı varlıkların kullanımı ile anlatımda sıra dışı yöntemlere başvurulur. Kurgu farklı bir noktaya taşınır. Özellikle zaman, mekân ve karakter kullanımında bilinenin, alışık olunanın aksine sıra dışı kullanımlar görülür. Eşyalar, canlı ve cansız varlıklar kurguya farklı biçimlerde dâhil edilir.³¹⁴

Büyülü Gerçekçilik akımı etkisinde yazılan eserlerde ayırt edici unsurlardan biri olan zaman kullanımı genellikle günlük hayatta kullanılan çizgisel zaman kullanımından farklılık gösterir. Kurgularda zamanda kırılmalar, ileriye sıçramalar, geriye dönüşler görülür. Doğu anlatılarında görülen 'çevrimsel/sarmal zaman' kullanımı sıkça kullanılır. Zamanı farklı bir boyuta taşıyabilen rüya ve hayal gerçeküstü ya da büyülü gerçeklik barındıran kurguda kendine sıkça yer bulur.

<http://www.neciptosun.com/YaziAyrinti.asp?SAYFA=7&ID=61>, (15.02.2022)

³¹² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, haz. Nazan Aksoy-Oya Berk, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 60.

³¹³ Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, s. 31.

³¹⁴ Murat Gülsoy, Sevim Burak edebiyatını incelerken onun öykülerinde olduğu gibi gerçeküstüçülerin eşya ile insan arasında geçişler konusunda farklı örnekler sunduğunu ifade eder.

B.Ü. Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi Youtube Kanalı, "Diyaloglar: Yanık Saraylar", Sevim Burak hakkında Ayfer Tunç ve Murat Gülsoy Söyleşi:

<https://www.youtube.com/watch?v=SX3vAE7mMCE> (15.02.2022)

Rüyalar ve hayaller geçiş unsuru olarak kullanılır.

Destan etkisindeki edebiyat, gerçek dünyanın dışına çıkan soyutlamaya, hayale dayalı anlatımlara yönelmiştir. Destanlardan alışık olunan abartılı durumlar, İslami etkiler ile şekillenen kahramanlaştırma, yüceltme gibi unsurlarla destan sonrası dönemde de devam etmiştir. Soyutlama bu etkileşimin en belirgin hâlidir. Dış dünya bulunduğu hâliyle değil farklı amaçlara göre manevi, ruhani biçimlerde sunulmuştur. Tabiat unsurları ve somut olana metafizik unsurlar eklenmiştir. Anlatılarda ruha yönelme, insanı kahramanlaştırma ve ona olağanüstü özellikler yükleme söz konusudur. Romandan daha eski bir tür olan romanslarda da üstün ve olağanüstü özellikler taşıyan insanlar anlatılmış, gerçek hayattan ziyade hayali, yapay ve idealize edilen efsanevi dünyalar kurgulanmıştır.³¹⁵ Bu etkilerle masalsı ve destansı, mitolojik halk kültürü unsurlarını da içine ekleyen büyülü gerçekçi anlatılarda kurgu, bütünüyle gerçek dışı olanı değil gerçek ve gerçekdışı olanı bir arada sunar. Olağanüstülükler ve genel yaşam seyri iç içe geçirilir. Hayatın bilinmeyen gizemli tarafları aktarılırken masalsı bir başka dünya, ütöpik (hayali güzel yer) ya da distopik (hayali güzel yerin tersi anlamında) kurgulanabilir. Mekânlara ve zamana çoğunlukla belirsizlik hâkimdir. Okuyucu karmaşık bir dünyanın içindedir. Geleneksel ya da alışık olunan metinlerdeki sıra, düzen ve açıklıktan ziyade gizem ve esrarengizlik kurguya hâkimdir. Kurguda nedensellik önemsenmez ucu açık bırakılan sonlara rastlanılabilir.

Türk Edebiyatında Büyülü Gerçekçilik

Türk edebiyatında büyülü gerçekçiliğin ve fantastiğin izleri akım öncesi geleneksel anlatılarda da görülür. Berna Moran'a göre ilk fantastik anlatı, Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* hikâyesidir.³¹⁶ *Binbir Gece Masalları* ile benzerlik gösteren eserde mekân, karakter, doğaüstü unsurlar (büyülü gerçekçi anlatım öğeleri) ile karşılaşılır.³¹⁷

Ürkütücü mekânlar, hastalıklı insanlar, ölüm ve din konularını öykülerine konu edinen Koray'ın öyküleri kültürel kodlarla oluşturduğu³¹⁸ korku-fantastik bir dünyayı

³¹⁵ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2012, s. 15-17.

³¹⁶ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, s. 59.

³¹⁷ Diğer fantastik eserler: Ahmet Midhat, Çengi (1885), Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyâbani* (1912), Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ve Nazlı Eray, *At'lu Sapağında İncek Var* (1989) Fantastik türüne dair özelliklere Kerime Nadir, Barış Müstecaplıoğlu, Ali Rıza Seyfi, Sadık Yemni'nin roman ve Kenan Hulusi Koray'ın korku öykülerinde de rastlamak mümkündür.

Firdevs Canbaz Yumuşak, "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri" *Milli Folklor Dergisi*, S. 95. 2013, s. 137.

³¹⁸ Canbaz, Yumuşak, "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri", s. 144.

kurguya taşır. Edgar Allen Poe'nun öyküleri ile benzerlik gösteren *Bahar Hikâyeleri* (1939) de fantastik öykülerdir. Peri kızı, mitolojik öğeler Koray'ın öykülerini büyülü gerçekçi ve fantastik kılan unsurlardır.³¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943) hikâyelerinde de büyülü gerçekçi, fantastik ya da gerçeküstü unsurlar bulunur. Cihat Burak, Edgar Allan Poe'dan etkilenerek yazdığı *Dev Sason* (1966) ve *Kâbus* (1942) öyküleri de fantastik öykü örnekleridir.

1950 ve 1970 yılları aralığında yazan öykücülerde Varoluşçuluk akımı kadar Büyülü Gerçeklik ve Sürrealizm/Gerçeküstücülük akımlarının da etkileri görülür.

1980'li yıllarda Latife Tekin'in iki anlatısı; *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) Türk edebiyatının ilk büyülü gerçekçi metinleri olarak gösterilir. Murat Belge, Tekin'in tekniğini, zaman zaman fantastikleşe de fantazideki oyun ve kaçış unsurlarını bulundurmadığını ve daha çok toplumsal gerçekliği resmettiğini söyler. Belge, bu nedenle Tekin'in eserlerini büyülü gerçekçi olarak değerlendirir.³²⁰

Postmodern ve fantastik edebî eserlerle benzerlik gösteren büyülü gerçekçi eserlerin öne çıkan özellikleri şöyledir:

- Büyülü gerçekçi eserlerde gerçeğin bir parçası gibi kurgulanan durumlar kurgunun tutarlığı içinde ve kurgu dışında (okurda) yadsınmayacak biçimde gerçeğe adapte edilir.
- Demir Özlü'nün; “yazarın kendi çocukluğundaki bilinçaltına dil yoluyla yaptığı gezinti”, “...bu yolculuğun gerçeküstücü öğeleri, konunun düzenlenişine değil de, dile, anlatıma yerleşmişlerdir.”³²¹ İfadesiyle tarif ettiği, Feyyaz Kayacan'ın *Çocuktaki Bahçe* anlatısındaki gibi Onat Kutlar'ın *İshak*, Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* adlı eserlerinde büyülü gerçekçi öğeler yalnızca olay ve durumlara değil bilinç akışı tekniği ile dilin kendi ifade, söylem biçimine de yasıtılır.
- Ütopik, distopik, gotik, grotesk ve bilimkurguya dair unsurlar büyülü gerçekçi anlatılarda bir araya gelebilir. Bu durum ayrımı güçleştirir.
- Zaman ve mekân kurgusu büyülü gerçekçi anlatıların önemli iki unsurudur.

³¹⁹ Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 301.

³²⁰ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 240.

³²¹ Demir Özlü, *Borges'in Kaplanları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 135.

Geçici olarak geriye dönüş (flashback), geçici olarak ileriye sarma (flashforward), anakronik zaman kullanımı, sarmal zaman, rüya zamanı önemli zaman kullanımı teknikleridir.

- Anlatımda absürde kaçan mübalağaya başvurulabilir. İroni ve metafor görülebilir.

Büyülü gerçekçi ve fantastik edebî eserlere neden ihtiyaç duyulur? Sorusunun cevaplarından biri, okur nezdinde haz duygusunu ortaya çıkarma olarak tanımlanabilir. Deleuze, *Alice Harikalar Diyarında*'nın ortaya çıkardığı etkiyi hazla ilişkilendirir. “Tanrı'nın bütün özdeşliği kaybolur. Bilginin ve ezberin sınanışıdır bu, sözcükler tersten gelirler, fiiller tarafından dolambaçlı yollara sürüklenirler, bu da Alice'i özdeşliğinden çıkarır. Adeta olaylar dil yoluyla bilgiye ve kişilere iletilen bir gerçekdışılığın hazzını yaşar.”³²² Gerçek dünyadan kaçmak isteyen okur, gerçek dünyaya farklı alternatifler sunmak isteyen yazar kaçma ve haz duyguları ile tanımlanabilen ortak paydada birleşir.

Yazar Yeni Bir Gerçek Düşüyor: “Öyle Bir Hikâye”, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954), Sait Faik Abasıyanık

Yaşar Kemal'in, “Gerçek Türkçesinin yanında hikâyelerinde anlattığı, düş içinde görünen insanları da gerçektir. Düş dünyası Faik'in gerçekçiliğinin üstüne çekilmiş bir cilâ gibidir.”³²³ Fikret Ürgüp'ün (son öyküleri için) “Surrealist ve rüya ile yaşamın birbirine karıştığını öykülerdir.”³²⁴ dediği, Sait Faik'in son kitabının ilk öyküsü öykücülüğünün sevk olduğu yeni anlatım imkânlarını örneklerken, öyküyü özgün bir kurgusal gerçekliğin içinde sunar. Yazar, kendi bilinçaltına yolculuk ederken kendi gerçekliklerini keşfetmiştir. Ürgüp'e göre hastalığına isyanı geleneksel hikâye diline isyanı ile birlikte gelişir. Son öykülerinde, her şeye olduğu gibi dış dünyanın gerçekliğine de itiraz edilir.³²⁵

Büyülü gerçekçi ya da gerçeküstü anlatılarda rüya önemli bir geçiş kavramıdır. Dış dünya ile olağan dışı olan arasında bağlantı kuran bu aralık, *Öyle Bir Hikâye*'de de kullanılır. Sıradan bir anlatımla başlayan öyküde, dostunu öldüren Hidayet'in anlatıcının cebine saklanmak istemesi ile birlikte farklı bir dünyaya kapı aralanır. Bu noktadan sonra hayal mi, gerçek mi olduğu idrak edilemeyen yeni bir gerçeklik

³²² Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 19.

³²³ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 57.

³²⁴ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 112.

³²⁵ Alangu, *Sait Faik İçin*, s. 113.

okura sunulurken, hikâyenin anlatıcı-kahramanı cebine giren Hidayet ile sohbet eder. Gerçek dünyaya adapte edilen bu durum, gerçeğin içinde yadsınmayacak biçimde ortaklaşa kurgulanmıştır. Anlatıcının “sen çık cebimden ikinizi taşıyamıyorum aynı anda” diye seslendiği Hidayet’in susama, pireye dönüşmesi, anlatıcının cebinden fırlayıp kaçması olağan bir havada anlatılır. Sokakta rastgele karşılaştığı yabancı insanların anlatıcının arkadaşı Panço’ya selam göndermesi doğal dünyanın düzenine aykırılığı ile kurguyu gerçeküstü kılar.

Panço’nun Rüyası adlı öyküde ilk öyküde gerçekleşenler bu kez Panço’nun dilinden anlatılır. Panço’nun ilk öyküdeki anlatıcı ile karşılaştığını anlattığı bu sahne ilk öykünün anlatıcısı tarafından daha önce anlatılmıştır. Aynı olay farklı bakış açıları ile yorumlanır. Rüya ve gerçekliğin ortaklaşa tasarlandığı kurguda gerçek ayırt edilmekte zorlanılan bir hâl alır.

Sait Faik, kitaba adını veren öyküde de gerçek üstü anlatımını sürdürür. Gerçek bir dünyada dolaştığını betimlemeler vasıtasıyla aktaran anlatıcı öykünün devamında zaman ve karakter kullanımı ile gerçeğin farklı boyutlarını aynı düzleme taşır. Hayvanlar anlatımın gerçeküstü kurgusuna dâhil edilir. Yılanla kenara çekilip kaleye giren topu seyreden anlatıcı, Panço diye bağırınca hayvanların şaşırıp dona kalmasına şahit olur.³²⁶ Zamanın birden fazla geçmiş deneyimi eş düzlemde sunacak biçimde kurgulanması bu öyküde de gerçekliğin boyutunu değiştiren unsurlardır. Anlatıcı, Panço ile yaşadığı bir anı olayın gerçekleşme zamanındaymışçasına anlatırken biraz sonra onu başka bir an ve mekân içinde görür. Zaman-uzam ilişkisi muğlak, karmaşık bir hâl alır.

Antromorfik* Bir Tavuğun Varoluşsal Problem ve Hayâlleri: “Kümesin Ötesi” (1955), *Bodur Minareden Öte* (1960), Yusuf Atılgan

Atılgan’ın kümesten kaçarak özgür bir dünyaya ulaşmak isteyen tavuk üzerinden kurguladığı öyküde olağanüstü bir durum sıradan olanla eş düzlemde sunulur. Öykünün başkahramanı tavuk kişileştirilmiş ve öykü boyunca hayatı sorgulayışı iç sesi ile aktarılmıştır. “Merak ediyorum bu uzak horozları. Nasıllar, neredeler, bu duvarların ardında ne var? Bütün gün içimde hep bu merak öteki tavuklarla kavga ediyorum.”³²⁷ Tavuk, varoluşsal bunalımını aktarırken kişileştirilir.

³²⁶ Abasıyanık, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ’da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, s. 32.

* **Antromorfik / Antromorfizm:** İnsan biçimcilik. Kavram, insana özgü özellikleri başka varlıklara yüklemeye anlamına gelir.

Çeker, *Edebi Teknikler ve Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, s. 24.

³²⁷ Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 33.

Özgürlük, korku, merak, kaygı, kaçma arzusu; horozun iç dünyasından anlatıya dökülür. Sorgulama yapan tavuk gerçek bir dünyadadır. Kurguda her ayrıntı gerçeğe uygunken özgürlük hayali kuran tavuğun iç hesaplaşmaları öyküyü büyülü gerçekçi bir dünyaya taşımıştır. Büyülü gerçekçi anlatının kurgusunda karşılaşılabilen ironi, Atılgan tarafından insan özgürlüğü ve varoluş kaygılarını da temsil edecek biçimde bir hayvan kahraman üzerinden alegorik ve antropomorfik biçimde tasarlanmıştır.

**Ruhun Takılı Kaldıkları, Aynı Nesnelere İçinde Başa Saran Gerçeklikler:
“Sedef Kakmalı Ev”, *Yanık Saraylar* (1965), Sevim Burak**

Sevim Burak, yarattığı kurguya hâkim olan en büyük malzeme, dil ile okura alışık olunanın dışında bir kurmaca okuma deneyimi sunar. Onun öykülerinde söylem, yalnızca konuşma dilininin, dil kurallarının değil pek çok standardın dışına taşar. Burak’ın öykülerinin büyük bir kısmında okur ilk olarak dil ile yeni bir dünyaya taşınır. Alımlanan bu dünyada mekân, çoğunlukla bir zihnin içi, kullanılan dil; zihnin karmaşık, kuralsız ve akışkan dilidir. *Yanık Saraylar*’ın ilk öyküsü *Sedef Kakmalı Ev*’de mekân; Nurperi Hanım karakterinin iç dünyasıdır. Olup bitenler, bir kronolojik sıra ile değil gel-gitler, hatırlama ve unutmalar, birbirine karışan iç konuşma ve düşünceler ile verilir.

Uzun zamandır aynı hayat döngüsünde yaşamını sürdüren karakter, gerçek ve gerçek dışı bir dünyanın ortaklaşa sunulduğu yaşam detayları, deneyimler, anılar zihninde yarattığı hayali ya da kurgusal parçalarla anlatılır. Gerçeklik algısını zihninin karmaşıklığının dışında bırakan Nurperi Hanım, kimi zaman zihninin içinde, hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı bir dünyada yaşar. Öykünün bazı noktalarındaki gerçeküstü ifadeler gerçek ve olağan durumların içinde eşzamanlı sunulur. “Birden Nurperi Hanım’ın penceresi çatırdadı, evin odaları, merdiven altları birbirinden ayrıldı. On kişi, evi dört parçaya bölüp götürdüler.”³²⁸ Gerçeküstü söylemler, sıradan yaşam döngüsünün içine ilâştirilmiştir.

Bir Hayâl ‘Köşe’si, Düş Mekânı: “Pencere” (1962), *Yanık Saraylar* (1965)

Sevim Burak öyküsünde nesnelere dünyası insan dünyasına ortak edilir, nesnelere temsil yönü bulunan simgeler olarak öykülerde kendilerine yer edinir. Örtük sıra dışılıklar açık, aleni sıra dışılıklar normal olan ile birlikte kurgulanır. *Yanık Saraylar*’ın ikinci öyküsü *Pencere*’de dış izleyici, atlayarak intihar etmek üzere olan

³²⁸ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 14.

bir kadını gözler. Pencereden pencereye bakışı anlatan kurguda bakılan yer bir hayal köşesidir. Sıradan bir gözlemi varsayımlarla, yorum ve betimlemelerle anlatan öykünün devamında gerçeküstü durumlar devreye sokularak gerçek farklı bir çizgiye taşınır. Kurgunun sonuna doğru devreye giren gerçeküstü ifadeler, atlamak üzere bekleyen kadının tasvir ve tahlilinin gerçekliğine kendini kaptıran okur için şaşırtıcıdır. Devreye giren büyümlü gerçekçi üslup ile anlatım, trajik, etkileyici kılınır.

Sevim Burak'ın öykülerindeki tekinsizlik³²⁹ mekân ve eşya biçimlerine girerek varlığını tutarlı biçimde sürdürür. Öykü içine dâhil edilen tüm unsurlar ortak bir amaca yöneliktir. Köşeler, pencereler, sedef kakmalı sehpa öykülerin cansız nesnelere olarak kurguyu tamamlamak üzere oradadır.

Gaston Bachelard, fiziksel bir köşeye sıkışma hâlini bir olumsuzluk (*negativisme*) belirtisi olarak tanımlar.³³⁰ “Evdeki köşeler, insanın derttop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı kuytulardır. Her kuytu, hayal gücü için bir yalnızlık imkânıdır.”³³¹ Evinin köşesinden başka bir dünyayı izleyen anlatıcı bir aynaya bakar gibi karşı terasa bakar ve iki gündür atlamak üzere terasta bekleyen kadını gözetler. İlerleyen noktalarda kullanılan ifadeler atlama eylemini anlatıcının kendi hakkındaki beklentisine dönüştürür. Anlatıcı kendi iç dünyasından beklediği intihar eylemini karşı apartmanın terasındaki bir başka bedene mi sevk etmiştir?

Bachelard, Yaşanan köşenin ya da yaşama konusunda tercih edilen köşenin (diğer alanlarda) yaşamı reddeden bir çeşit yaşam eleştirisi olduğunu, köşenin yaşamı sakladığını ve kısıtladığını söyler.³³² Öyküde yaşamı kısıtlanmış kadın, kendi penceresinden karşı terasa, yaşamsızlığa bakar. Anlatıcının intihar etmesini beklediği kadın için kurduğu; birazdan başını, kolunu koparıp onu tanıyanlara söyleyeceği “bilemediniz bakın neyim ben”³³³ ifadesi ile yaşamını sonlandırmak üzere bir *ayna benlik** kurgular.

Burak'ın anlatımında gerçeküstü olarak öne çıkan durumlar açıkça dile getirilen ya da örtük olarak sezdirilen hâliyle çeşitlidir. Anlatıcı ve intihar etmek

³²⁹ Burcu Tokat, “Tekinsiz Mekânların Gölgesinde Sevim Burak”, haz. Mustafa Demirtaş, *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

³³⁰ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013, s. 171.

³³¹ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 171.

³³² Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 171.

³³³ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 19.

* **Ayna benlik:** Amerikalı sosyolog Charles Horton Cooley'in geliştirdiği kavram, bireyin benlik algısının başkalarının etkileriyle şekillenen hâline karşılık gelir. “Cooley, “ayna benlik” kavramıyla diğer insanların bizim hakkımızda düşündüklerinin kendimizi nasıl hissedeceğimizi belirlediğini düşünür.”

Hanzade Aslan Yılmaz, “Bir Derleme: Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 48, 2016, s. 83.

üzere terasta bekleyen kişi arasındaki ilişki belirsiz bırakılan noktalardandır. Öykünün ilerleyen satırlarında gerçekleşmişçesine anlatılan gözlem ve diğer düşüncelerin hayâl olma ihtimali sezdirilir.

Öyküde anlatımı gerçeküstü kılan açık söylemlere de yer verilir. Bu söylemlerden biri, gözlemcinin intihar üzere olan kadının ayaklarının altındaki duvarın çökmesini istediği ancak duvarın kadının ayaklarını tutmak için büyük bir güç gösterdiğini söylemesidir.³³⁴ Öykünün sonuna yaklaşırken anlatıcı, bahsettiği şeylerin kendi hayal dünyasının ürünü olabileceğini, her zaman böyle oyunlar oynayabileceğini, atlamak isteyen kadının da oyunlar oynayıp bozabileceğini³³⁵ söyleyerek yeni bir gerçeklik çerçevesi çizmiştir.

Yeşil şapkalı adam, *leitmotif*; bir tekrar unsuru olarak hayal ve gerçek arasında anlatılanın içinde görünüp silinir. Öyküde kopuk olan anlatım bu tekrarla sürekli hale getirilir ve merak unsuru canlı tutulur. Burak'ın öykülerine hâkim olan belirsizlik öykünün diline, zamanına, mekânına, karakterlerin varlığına da hâkimdir. Bu belirsizlik öykü okurunu en başından gerçeküstü bir dünyaya adapte eder. Hayal ve gerçek arasında ayırımın güçleşmesi gerçeğin uç örneksemelerini inandırıcı ve etkileyici kılar. Kurulan hayâl gerçekleşir. Yarı beline kadar karanlığa sarkan gözlemci, öykünün sonunda gürültüyle düşüp parçalanır.³³⁶

Gerçeğin Eleştirel ve Absürd Varoluşu: “Hiçoğlu'nun Serüvenleri” Feyyaz Kayacan, *Şişedeki Adam* (1957)

Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde; imgeler, ironi, delilik gerçeği farklı katmanları ile işleme, bilinçaltı ve rüyalar sıkça rastlanılan unsurlardır. Gerçeği başka boyutları ile öyküye dâhil etme özellikle *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* ve *Şişedeki Adam*'da gözlemlenen anlatım yöntemidir.

Öykü kendine bir isim arayan kahramanın serüvenini absürtlüklerle dolu kurguyla sunar. Mezarçılık yapan Hiçoğlu'nun yaptığı hiçbir işte tutunamaması, ölülerin onun açtığı mezara girmek istememeleri, Hiçoğlu'nun ölüleri dahi memnun edemeyişi, aynalara akıl öğretmeye kalktığında aynaların patlaması³³⁷ absürt olanı, gerçeküstü biçimde gerçek olanla birlikte deneyimler.

Hiçoğlu'nun kaldırımla arasına bir boşluk girip havalanınca aklından geçenler

³³⁴ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 19.

³³⁵ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 22.

³³⁶ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 23.

³³⁷ Feyyaz Kayacan, *Bütün Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 9-10.

ironik bir şekilde ifade edilirken gerçek ve sıra dışı birbirine adapte edilir. Dargın mı yoksa yeryüzü ayaklarım?³³⁸ Sorusu, kurguyu gerçek dünyaya bağlar. Ayakları ile zemin arasındaki mesafeyi ölçen Hiçoğlu, belki adı olmadığı için ağırlığı da olmadığından gökte uçtuğunu düşünür. Gerçek dünyaya bir türlü tutunamayan karakter, kendine yeni gerçeklikler yaratır. Öykü aynı zamanda varoluş düşüncesinin gerçeküstücülük ile ortaklaşa yorumlanmasıdır.

Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde büyülü gerçekçi ya da gerçeküstü unsurlar, masalsı-fantastik dünyalardan ziyade ironi ve metaforun ortak olduğu, absürd eleştirel dünyalar yaratmak üzere kullanılır.

Belirsizliğe Bırakılan: “Tutkulu Perçem” (1962), Sevgi Soysal

Sevgi Soysal, öykülerinde işlediği kadın sorunlarını dile getirirken, ağırlıklı olarak bilinç akışı ve iç monolog tekniğine ve *Tante Rosa*'da olduğu gibi tanrı bilici bir dış anlatıcıya başvurur. *Tutkulu Perçem*'de kullanılan bilinç akışı tekniği ile öykü, anlatıcının iç dünyasındaki gelgitleri ve sorun hâline getirdiği meseleleri irdeler. Bu irdeleme sırasında başka gerçeklikler deneyimlenir. Düşünce ile birlikte eylemler sürdürülmeye devam eder. Ancak gerçekliğin iki ayrı boyutu eylem ve düşünce ile çatallanır. Eylemin gerçekleştiği düzlem ve düşüncenin düzlemi başkadır.

“Deliğin başına çöktüm. Tutkularımı, birer birer perçemlerimden çıkarıp mazgaldan aşağı attım. Kentin lağımına karıştılar.”³³⁹ ifadeleri anlatıcının düşünce dünyasında ya da kendi iç gerçekliğinde gelişen durumlardır. Yaşanmışçasına aktarılan bu durumlar rüya ve hayal kavramları ile açıklanabileceği gibi bilinç, bilinçaltı gerçekliği olarak da tanımlanabilir. Bu anlatım, bilinç akışı tekniğinin büyülü gerçekçi anlatılara sunduğu bir imkân olması açısından dikkate değerdir. Büyülü gerçekçi anlatılarda sıklıkla karşılaşılabilen bilinç akışı tekniği kurguların, zaman ve mekân ile olan ilişkisi konusunda anlatım imkânlarını genişletir. Bilinçaltı gerçeğin farklı katmanlarını yaratır. Rüya, halüsinasyon gibi ruhsal evreler devreye girerek anlatımın her iki gerçeklik arasındaki geçişini sağlar.

Absürd ve Alegorik Bir Öykü: “Unutulan”, *Korkuyu Beklerken* (1975), Oğuz Atay

Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gidip gelen öykünün kronotopunu tavan arasına hapseden Atay, kendisini tavan arasında bekleyen eski sevgilisini tesadüfen

³³⁸ Kayacan, *Bütün Öyküler*, s. 11.

³³⁹ Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 16.

orada ölü olarak bulan bir kadının iç hesaplaşmasını bilinç akışı tekniği ve gerçeküstü kurguyla birlikte tasarlar. 50 Kuşağı öykücülerinde ve büyülu gerçekçi anlatılarda sıklıkla rastlanılan hayvanlar³⁴⁰, böcekler ve cansız nesnelere bu öyküde de önemli bir yer teşkil eder. Cansız bedene yerleşen hamamböcekleri, tavan arasındaki eski eşyalar, örümcek ağı zamanı eski ve yeni tezatlığını oluşturan birkaç parçaya böler.

Gotik ve fantastik anlatılarda görülen kaygı, korku, ürperti, belirsizlik duyguları öykünün dili ve atmosferine hâkimdir. Kurgu, hem bütünüyle gerçekçi hem de absürt bir biçimde aktarılır. Bütün bu gerçekliğin içindeki gerçeküstülüğe ikna olan okur, kendisine tavan arasında biri unutulur ve yıllar sonra ölü olarak bulunabilir mi, sorusunu sorar. Öykü, bütünüyle iç içe geçen gerçek ve gerçeküstü bir gerilim öyküsüdür. Böcek tiksinti ve korku nesnesi olarak öyküdedir. Anlatıcı, hamam böceklerinin tavan arasında unuttuğu sevgilisini; kıyafetinin dikmeyi unuttuğu söküğünden başlayarak yediğini düşünür. Öykünün sonundaki “seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim”³⁴¹ ifadesi gerçeğe göz kırpan hâliyle absürt ve ironiktir.

Bir metaforla bilinç olarak tasarlanan tavan; mekân, zaman ve insan zihni üçgeninde ana kurgu unsurudur. Bu mekân, fantastik yapıtlarda görülen geçiş mekânlarını karşılar. Ürperti uyandıran ve başka dünyaya kapı aralayan mekân, alegorik bir özellik taşır. Bir metaforu karşılar. Gerçek dünya ve hayal dünyası arasında bir köprü oluşturur. Bilinçaltı bir tavan biçiminde resmedilir. Tavan arasında ölen, çürüyen, unutulmuşlar, eski hatıralar hep birliktedir. Korku anlatılarında tasarlanan distopik mekân algısı tavan üzerinden kurgulanmıştır.

Unutulan öyküsü, Atay’ın diğer kurmaca eserleri gibi *kafkaesk* unsurlar taşır.³⁴² Franz Kafka’ya ve anlatılarına atfedilen *kafkaesk* kavramı: anlatımda tekinsiz unsur ve kurguları, Kafka’nın eserlerindeki gerçeğe adapte edilen gerçeküstü, gotik anlatımları temsil eder. Yıldız Ecevit’e göre *kafkaesk*; “korku, güvensizlik, yabancılaşma, umarsızlık, umutsuzluk, yalnızlık, anlamsızlık, iletişimsizlik, terör, dehşet, suç, ceza, yargı gibi anlamların bileşkesidir.”³⁴³ Öykü, Kafka’nın büyülu gerçekçi *Dönüşüm* romanına da atıfta bulunulur. Romanda bir sabah odasında

³⁴⁰ Fatih Altuğ’un 50 Kuşağı öykülerinde sıklıkla kullanılan hayvan figürleri hakkındaki makale çalışması için bk.

Fatih Altuğ, “Anlam Pireleri: 1950lerin Modernist Öykülerinde Hayvan ve Varoluş”, *Metafor Dergisi*, S. 3, 2018.

³⁴¹ Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 34.

³⁴² Ecevit, *Ben Buradayım*, s. 476.

³⁴³ Ecevit, *Ben Buradayım*, s. 476.

hamamböceği olarak uyanan Gregor Samsa, *Unutulan*'da beyninden hamamböcekleri çıkan, tavan arasında unutulmuş sevgiliye dönüşür. Bu bağlamda öyküde postmodernizme mâl edilen metinlerarası ilişkiden de söz etmek mümkündür.

Hayâl ve Hakikat: Hakkâri'de Bir Mevsim/O (1977), Ferit Edgü

*Her kim ki seni gerçekten yaşamıştır bu inilti sürüp gider
yaşamında, düşünde.*³⁴⁴

Ferit Edgü öyküsünde gerçeklik algısının boyutları birden fazladır. Öykülerde bireyin deneyimlediklerinden hareketle mutlak gerçeklik yoktur. Oktay Yivli'ye göre bunun nedeni modern bireyin mevcut gerçeklikle sınırlandırılmayışı ile açıklanır. Bu durumda, varoluşçuluğun temellendirdiği kuşkunun payı vardır.³⁴⁵ Camus'ya göre insan için dünyayı idrak etmek onu insana indirgemekle mümkündür. Her düşüncenin kaynağı insan biçimseldir.³⁴⁶ Edgü'nün yarattığı dünya, sorgulayan insan zihninin farklı gerçekliklerini örnekler. Modernizm ile zihnine ve kendi gerçekliğine odaklanan birey, dış dünyayı iç dünyasıyla mukayese ederek sorgular. Bu sorgulamalarda iç içe geçen iki dünyanın gerçekliği, gerçeğin çok katmanlı kurgusu, bazı noktalarda kurgunun dümenini büyümlü gerçekliğe kırar.

Hakkâri'de Bir Mevsim şahıs kadrosunun, kullanılan mekân ve zaman unsurlarının genişliği ile roman ve anlatı arasında bir kurgu olarak tanımlanır. Fakat kullanılan biçimsel özellikler eseri şiirsellik yönüyle öyküye de yaklaştırır. Bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin de yoğun olarak kullanıldığı anlatıda gerçek, anlatıcının iç dünyasında ve dış dünyada yaşananların ortaklaşa ve karmaşık biçimde deneyimlenmesi ile muğlaklaşır. Anlatımın bütününe hâkim olan belirsiz dil, rüya unsurları ile gerçek tekinsizleştirilir. Edgü'nün anlatımlarında yoğun olarak görülen bu belirsizlikler içindelik büyümlü ya da gerçeküstü bir algı yaratır. Büyümlü gerçekçi, grotesk, fantastik anlatılarda ortaya çıkan olağan dışı unsurları bulundurma da anlatı rüya ve belirsiz gerçekliklerle büyümlü gerçekçi bir kurguyu meydana getirir.

4.3. Postmodernizm ve Öyküde Postmodern Teknikler

³⁴⁴ Ferit Edgü, *O, Hakkâri'de Bir Mevsim*, Ada Yayınları, İstanbul, 1990, s. 10.

³⁴⁵ Oktay Yivli, "Ferit Edgü'de Gerçeklik Sorunsalı", *Folklor Edebiyat Dergisi*, 17/66, 2011.

³⁴⁶ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 32.

*Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar.*³⁴⁷

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 20. yy. in son çeyreğinde³⁴⁸ ilk olarak mimaride ardından resim, edebiyat ve felsefede etkisini gösteren, Lyotard'ın 19. yy. dan beri bilim, edebiyat ve sanatta gerçekleşen dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü yeni hâli temsil ettiğini söylediği³⁴⁹ postmodernizm terim olarak ilk kez 1870'li yıllarda İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından resim eleştirisinde³⁵⁰ Irving Howe ve Harry Levin tarafından 1930'da Amerika'da edebiyat eleştirisinde kullanılmıştır.³⁵¹

Felsefe'de ilk olarak Lyotard tarafından kullanılan postmodernizm, 'post' (pre: ön karşıtı, sonra) ön eki ve modern kelimeleri ile Modernizm sonrası/ötesi, anlamına gelir.³⁵² Post ön ekinin modernle birlikte kullanılması; hem bir sonuç (Modernizmin sonu) hem de birliktelik anlamı yaratır. Postmodernizm, Modernizmi köklü değişime uğratan, şimdi geçerli olan, sonrada geçerli olacak/olabilecek olan anlamlarına gelir. Postmodernizmde; kopuş, sonuç, yoğunlaşma, gelişme ve devamlılık iç içedir. Kovulan ve reddedilen, kovan ve reddeden ile uyum içinde bir aradadır.³⁵³

Modernizmin arka planındaki gelişmeler Postmodernizme evrilen süreci tarihsel süreklilik içerisinde etkilemiştir. Postmodern felsefenin ortaya çıkmasında; sanayi sonrası toplumun değişmesi, modernizme karşı duyulan güvensizliğin artması, avangardın ortaya çıkışı, kültürün metaya dönüşümü, politik güçlerin değişmesi, toplum ve özne konusundaki belli klasik ideolojilerin çökmesi gibi sosyo-kültürel sebepler bulunur.³⁵⁴

Modernizm bir kopuşla yeniyi aramış, yeni ile ilgilenmiş Postmodernizm ise şeylerin temsilindeki değişimlerin peşine düşmüştür.³⁵⁵ Modernizmin getiri ve sonuçlarını da problem hâline getiren postmodern felsefe, 1960'lı yıllarda gelişmeye

³⁴⁷ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 68.

³⁴⁸ Hasan Yıldız, "Postmodernizm Nedir?", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 13, Aralık, 2005, s. 153.

³⁴⁹ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayınları, Ankara, 2014, s. 7.

³⁵⁰ Ülkü Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016, s. 50.

³⁵¹ Sema Sav, *Gelenek Dergisi*, S. 56, Şubat, 1998.

<https://gelenek.org/postmodernizm/> (15.02.2022)

³⁵² Postmodernizmin felsefede ve dünya edebiyatındaki önemli isimleri arasında; Umberto Eco, Vladimir Nabakov, Julio Cortázar, Patrick Süskind, Italo Calvino, Jorge Louis Borges, Milan Kundera, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Truman Capote, John Barth, John Fowles, Allan Robbe Grillet vb. isimler bulunur. Foucault, Deleuze, Derrida, Roland Barthes, Mihail Bahtin gibi isimler tartıştıkları, ortaya koydukları düşünceler ile Postmodernizmin edebiyattaki kuramsal arka planına ışık tutmuştur.

³⁵³ "Ülkü Eliuz, "Postmodernizm ve Postmodern Roman", ÇESA Youtube Kanalı:

https://www.youtube.com/watch?v=_8G6B-dqAN0 (15.02.2022)

³⁵⁴ Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 35.

³⁵⁵ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Nirengi Kitap, Ankara, 2008, s. 9.

başlamış, 1980’li yıllardan sonra bilimsel bir kimlik kazanmıştır.³⁵⁶ Akım 1960’lı yıllardan itibaren de Amerika, 1970’li yıllarda Avrupa edebiyatında etkili olmuştur.³⁵⁷ 1975 yılında bir gazetenin sanat sayfasında Modernizmin öldüğü ve yerine Postmodernizmin geldiğine dair görüşler yer alır. 1980’li yıllarda ise bu akımın geçici bir heves olmadığı anlaşılmıştır.³⁵⁸

Jean François Lyotard tarafından 1979 yılında yayınlanan, *Postmodern Durum*’da (*La Condition Postmoderne*) modernite ile ortaya çıkan yenilikler, bilgi ve sistemler sorgulanmıştır. “Anlatısal işlev işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor.”³⁵⁹ diyen Lyotard, *Postmodern Durum*’da büyük/üst anlatıların devrinin sona erdiği düşüncesine dikkat çeker.³⁶⁰ Mutlak doğruların, meta anlatıların sona erdirildiği bu yeni durumda pozitivist bilimler daha önce reddedilen alternatifleri (alternatif tıp/tıp, astroloji/astronomi vb.) ile bir arada bulunur. Tüm kesinlikler terkedilir. Çoğulculuk -tüm değerlerin ortaklaşa kullanılması ile- gerçekleştirilir. Bu durum edebiyatta da geleneksel ve modern, elitist ve popülist, kitsch* olan ve saygın olanın bir araya gelmesini sağlamıştır. Postmodernizmin çoğulcu yapıya müsaade etmesi *opportünist** sonuçlar da doğurmuştur.³⁶¹ Bu nedenle ortaya çıkan eserler, kullanılan teknikler yozlaşma, popülistlik ve değersizlik kavramları üzerinden eleştirilmiştir.³⁶²

Jameson’un Postmodernizm hakkında işaret ettikleri şunlardır.³⁶³

- Modernizm, dayatmacı bir rejimdir. Modernizm, tekbiçimli/benzer/ evrensel yasalar dayatır. Modernizmde özgünlük ve tercih imkânı kısıtlıdır.³⁶⁴ Postmodernizmde çoğulculuğa, özerkliğe, özgüllüğe imkân sağlayan tersi bir durum söz konusudur.
- Değişken bir hal alan kültüre ait kodlar, Postmodern olana/ Postmodernliğe ait kodları da verir. Postmodernizm kültürel değişimler

³⁵⁶ Kubilay Aktulum, “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1/1, 2008, s. 1.

³⁵⁷ Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 71.

³⁵⁸ Orhan Koçak, “Modernizm ve Postmodernizm”, *Defter Dergisi*, S. 18, 2012, s. 7.

³⁵⁹ Lyotard, *Postmodern Durum*, s. 8.

³⁶⁰ Lyotard, *Postmodern Durum*, s. 8.

* **Kitsch**: Asıl anlamıyla estetik değeri olmayan sanat eseri için kullanılan kavram; ucuz, bayağı, basit sanat anlamlarını da karşılar. Sanat eserinin yozlaşması, değersizleşmesi ve meta hâline gelmesidir.

Hikmet Şahin, “Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine” *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9/17, 2016, s. 4.

* **Opportünist**: Fırsatçılık, durumları kendi çıkarına uygun şekilde kullanma.

Türkçe Sözlük 2, s. 1689.

³⁶¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 58-59.

³⁶² Her iki sonuç, bazı edebî tekniklerin basite indirgenerek kullanılması, edebî eserlerin tüketime/popülariteye yönelik meta hâline getirilmesi ile edebiyat özelinde güncelleştirilebilir.

³⁶³ Orhan Koçak, Jameson’ın Postmodernizm’i daha çok çok uluslu kapitalizm ve medya kapitalizmi olarak ele aldığını belirtir.

Koçak, “Modernizm ve Postmodernizm”, s. 8.

³⁶⁴ Yves Boisvert’den aktaran: Aktulum, “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, s. 1.

üzerinden okunabilir.³⁶⁵

- Postmodernizmde kültür, bir ürün hâline gelmiştir. Postmodernizm metalaşmanın tüketimidir. Metalaşan unsurlar arasında edebî eserler ve edebî teknikler de bulunur.
- Postmodernizm kuramının çoğulcu yapısı ve tüm disiplinleri kapsayan yönü onu bir koalisyonun zemin kılar. Jameson'a göre dinsel canlanmalar, sinema festivalleri, yeni terapiler vb. konular kuramsal olarak Postmodernizmle ilişkilendirilmiş, ona dayatılmıştır.
- Postmodernizm kuramı, içinde yaşanan zamanı ölçme imkânı sunar, seçebilmeyi sağlayan diyalektiğe imkân tanır.³⁶⁶

Türk Edebiyatında “Postmodern Durum”

Yıldız Ecevit'in ifadesi ile herkesin kendi biçimini oluşturmasına, her türden yaratıcılığa müsaade eden Postmodernizm, Türk edebiyatında 1980'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkmış, 1990'lı yıllarda yaygınlık kazanmıştır. Türk edebiyatında ilk Postmodern eserlerdeki üstkurmaca vb. yeni teknikler ve yaratıcılık çabaları ile ortaya çıkan farklı metinler dönemin otoriteleri tarafından yozlaşma ve sanatçı sorumsuzluğu olarak değerlendirilmiştir.³⁶⁷ Çoğulculuk yönü, akıma dair olumsuz bir algıya sebep olsa da aksi yönde görüşler de bulunur. 1975-1980'lerin sonuna doğru geçici bir heves olarak düşünülen akım, etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir.³⁶⁸

Türk edebiyatında postmodern özellikler gösteren eserler, 1980 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılır. 1980 sonrası akımdan haberdar olmayan ya da haberdar olsa da bilinçli olarak teknikleri tercih etmeyen yazarlar da bulunur.³⁶⁹ Türk edebiyatında Postmodernizm ile özdeşleştirilen yazarlar arasında bilinçli/haberli ya da bilinçsiz/habersiz³⁷⁰ olarak postmodern teknikleri kullanan yazarlardan söz etmek mümkündür. Yıldız Ecevit, Türk edebiyatı özelinde 1980 öncesi postmodern tekniklerle yazan yazarları ve eserleri hangi kategoriye dâhil etmek gerektiğinin

³⁶⁵ Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, s. 10.

³⁶⁶ Jameson, Adorno'nun Kültür Endüstrisi'nin ve 1950 yıllarındaki reklamların, TV dizilerinin bu metalaşma ile yakından ilgili olduğunu belirtir.

Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, s. 10-11.

³⁶⁷ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 61-69.

³⁶⁸ Koçak, “Modernizm ve Postmodernizm”, s. 7.

³⁶⁹ Adalet Ağaoğlu (1929-2020), Bilge Karasu (1930-1995), Oğuz Atay (1934-1977), Hilmi Yavuz (1936), Güney Dal (1941), Mustafa Kutlu (1945), Nedim Gürsel (1951), Orhan Pamuk (1952), Latife Tekin (1957), Nazan Bekiroğlu (1957), Hasan Ali Toptaş (1958), İhsan Oktay Anar (1960), Ayfer Tunç (1964), Murat Gülsoy (1967), Metin Kaçan (1961), Cemal Şakar (1962), Özen Yula (1965), Müge İplikçi (1966), Güray Süngü (1976) vb. eserleri postmodern özellikler gösteren, postmodern teknikler kullanan isimlerdir. Postmodern eserler veren yazarlara dair bu ve benzeri isimler Bedia Koçakoğlu'nun çalışmasında da sıralanmıştır.

Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Palet Yayınları, Konya, 2018, s. 93.

³⁷⁰ 1995 yılında vefat eden Bilge Karasu, Türkiye'de Postmodernizmin henüz etkili olmadığı yıllarda postmodern özellikler taşıyan eserlerini yayımlamıştır. Adnan Özyalçın, Demir Özlü, Leyla Erbil vb. isimler içinde benzer durum söz konusudur. Mustafa Kutlu ise postmodern teknikleri özellikle kullanmadığını belirten yazarlardandır. Sağlık, “Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali”

zorluğuna dikkat çeker ve 1950’li yıllardan günümüze dek yayımlanmış eserleri “dört ayrı postmodern eğilimler kategorisi” ile incelenebileceğini belirtir. Eğilimlerden ilki avangart estetik arayışlar sonucu ortaya çıkan eserlerdir. Diğeri popüler eğilimlerle ortaya çıkan, avangardist/deneysel eğilimlerdir. nc eğilimde çeşitli ideolojiler (*Feminizm, New Age* vb.) söz konusudur. Dördüncü eğilimde popüler, edebî değeri olmayan tüketime, arz talebe göre ortaya çıkan bilimkurgu, fantastik vb. türdeki eserler ortaya çıkar.³⁷¹

şaban Sağlık, kuramların edebî eserde üç farklı Şekilde görüldüğünü belirtir. Birinci eğilimde, yazarlar bilinçli bir tercihle kurama özgü yöntemleri kullanır. İkinci eğilimde, yazarlar yaratıcılık gayesi ile teknik ve söylem arayışlarına girer, bu arayışlar ile ortaya çıkan teknikler kuramlara ait tekniklerle örtüşür. nc durumda ise geleneğe ait tarihsel metinlerde modern kuramlara uygun yöntemler bulunur.³⁷² Kuramların yazarlar tarafından üç farklı Şekilde kullanılışı 20. yy. da Postmodernizm gibi diğer edebî kuramlarda ve onlara özgü yöntemlerin kullanılmasında da benzer Şekilde gelişir.

Yazarların deneysel ya da avangart olarak değerlendirilen yenilik ve farklılık arayışları; yöntemleri keşfederek dnlemelerine, doğaçlama biçimde kendi denemeleri ile bu yöntemleri üretmelerine sebep olmuştur. Orhan Pamuk, Murat Gülsoy, Necip Tosun³⁷³ gibi kuramları yakından takip eden ve bu konularda okumalar yapan yazarlar yöntemleri bilinçli olarak kullanmayı seçerken, Mustafa Kutlu gibi doğaçlama biçimde ürettiği yöntemlerin kurama özgü/kuramla özdeşleşen yöntemlerle benzerlik gösterdiği yazarlar bulunur.³⁷⁴

Postmodernizmde türlerin ve tekniklerin çoğulculuğu söz konusudur. Ecevit’e göre Modernizm ve Postmodernizm gibi tüm sanatları yakından etkileyen akımların başlangıç ve bitiş noktalarını kesin tarihlerle işaretlemek, kuram ve akımları belirli ilkelerle sınırlamak, estetik çerçevede Modernizmin sona erme ve Postmodernizmin başlaması gibi bir kesinlikten söz etmek gttr. Çünkü estetik söz konusu olduğunda i içelik ve benzerlik, ortaklık, süreklilik ortaya çıkar.³⁷⁵

³⁷¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 69.

³⁷² Sağlık, “Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki  Hali”

³⁷³ Necip Tosun’un öykü hakkındaki kuramsal çalışmalarının yanında öyküleri de bulunur. Yazarın ykleri hakkındaki yüksek lisans tezi için bk.

İsa Kayhan, “Necip Tosun’un yklerinde Yapı ve Tema”, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya, 2017.

³⁷⁴ Yıldız Ecevit ve Sağlık’ın tespitleri Postmodernizmin Türk edebiyatındaki etkisine göre eserleri tasnif etme ya da kategorileştirmeye çözüm sunar.

³⁷⁵ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 70.

Bu durumlar postmodern, deneysel, avangart gibi kuramlar için de ortaktır. Postmodernizmin çoğulcu yapısı bu sınırlara müsaade etmez. Postmodern olanda geleneğe ait devşirme teknikler, yeni yaratılan özgün tekniklerle bir araya getirilebilir. Postmodern olanda eski ve yeninin, farklı türlerin ve çeşitli disiplinlerin biraradalığı söz konusudur. Postmodernizmde öncelik metnin kendisidir. Bu özellik kuramı evrenselliğe, tarihsel süreksizliğe* taşıyan noktadır.

Postmodern eserlerde öne çıkan kavramlar ve durumlar şunlardır: *Eklektik** yapı, çoğulculuk, oyunsuluk, boşlukluluk, belirsizlik/süreksizlik/kopukluk³⁷⁶, parçalanma, parçalı anlatım, yapı bozumu, bellek yitimi, tarihselsizlik, süreksizlik, çerçeve hikâyedeki zaman kullanımları/anakronik zaman kullanımı, mekânsızlık, yersiz yurtsuzluk/ötekilik, düzensizlik, düzensizliğin düzeni, kuralsızlığın kuralı, konu, izlek kavram sonsuzluğu, oyun³⁷⁷, türlerin birlikte kullanımı, anlatıcı çokluğu, anlatıcıyı figür olarak kullanma, tarihe yönelme ve fantastik unsurlara yer verme³⁷⁸,

Postmodern Teknikler: üstkurmaca, metinselleşme (her şeyin metin olabilirliliği), metinlerarasılık; ironi (gülünç dönüştürüm), parodi (yanılsama), pastiş (öykünme), karıştırma, anıştırma, şaşırtmaca, alegori, metafor, bilinç akışı, kolaj, parçalılık, mizah, alay teknikleridir.³⁷⁹

Postmodern metinlerin bazı özellikleri şunlardır:

1. Metinler çok katmanlı yapılar ile oluşturulur. Bu katmanlar metinlerarası imgelerden, kolaj ve montajlardan, göndermelerden ve göstergelerden oluşur.
2. İsim ve içerik arasında da ilişki bulunur. Kitap kapakları, metni meydana getiren tüm unsurlar; baskıya, mizanpaja dair unsurlar anlamlı bir ilişki içindedir.³⁸⁰
3. Olay örgüsüne riayet edilmeyen parçalı yapı ve anlatımlar söz konusudur. Neden sonuç ilişkisi aranmayabilir. Tamamlanmamışlık, belirsizlik ve boşluklar metinlerin karakteristik özelliklerindedir.

* **Tarihsel süreksizlik:** Michel Foucault'nun geliştirdiği kavram. Tarihi içerisinde barındırdığı benzerlik ve farklılıklarla ortaklaşa düşünme anlamına gelir. Foucault, bu kavramla birlikte tarihselliğin içindeki olayları ve kopuş kavramını farklı bir bakışla yorumlamıştır. Gülçin Ayıtu, "Foucault'nun Tarihteki Süreksizlik Arayışı", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 22, 2016, s. 144.

* **Eklektik:** Seçmeci. Farklı disiplinlere ait unsurları seçerek bir araya getirme/bir arada kullanma.

³⁷⁶ Aktulum, "Belirsizlik/Süreksizlik/Kopukluk"

³⁷⁷ Eliuz, "Postmodernizm ve Postmodern Roman"

³⁷⁸ Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, s. 101-112.

³⁷⁹ Bu teknikler; deneysel, avangart, büyümlü gerçekçi ve fantastik edebî eserlerde de görülür.

³⁸⁰ Eliuz, "Postmodernizm ve Postmodern Roman"

4. Okur ve yazarın rolleri tartışmalı ve değişken hale bürünür. (Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanı çoğul anlatıcı kullanımı ve okura yüklenen görev ile okur, yazar ve anlatıcının postmodern kurgudaki çok sesli/çoğulcu yansıtılışına örnektir.) Anlatıcılar bu kurgudaki gibi çoğul ve iç içe geçmiş şekilde karmaşık olabilir.
5. Mekân belirsiz bırakılabilir. Mekânsızlık söz konusu olabilir. (Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1995), *Bin Hüzünlü Haz* (1998) eserlerinde mekân bu özelliklerdedir.)
6. Yazma hakkındaki felsefi poetik arka planın kurmacaya üstkurmaca tekniği ile dâhil edilmesi, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırın ortadan kalkması bazı örnekler için söz konusudur. Falih Rıfkı Atay, *Roman* (1932), Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı* (1995) (*Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri* (1991), *Taormina* (1990), *Kuyu* (1994)
7. Disiplinlerarası etkiler; resim, müzik, mimari, tiyatro, sinema sanatına ait unsurların kurgulara teknik ya da tema özellikleri ile kurguya dâhil edilmesi söz konusudur: Bilge Karasu *Kısmet Büfesi*'nde resim, müzik gibi farklı disiplinler hakkındaki malzemeleri anlatım yöntemlerine dönüştürür.

Türk edebiyatında, bu tekniklerin eskicil/arkaik kullanımlarını 50 Kuşaklı öykücülerinde ve İkinci Yeni (1954-1964) şairlerinin şiirinde bulmak mümkündür.³⁸¹ Sağlık, Cumhuriyet Dönemi ve İkinci Yeni şairlerinin postmodernistlerin “dil”de yapmayı düşündüğü her şeyi yaptıklarını söyler.³⁸² 50 Kuşaklı öykücüler de bugün ortaya çıkan tekniklerin birçoğunu örneklemiştir. Nitekim bu yıllara ait birçok edebî eser Postmodern kurama özgü başlıklarla incelenir.

Türk edebiyatında Postmodernizm etkisi 1980'li yılların sonlarında ortaya çıkar. Ancak 1950 ve sonrası dönemdeki edebî ürünlerde, takip edilen felsefi kuramlar, sanat akımları ve Batı'dan çevrilen metinlerin etkisiyle yeni estetik arayışlar, geliştirilen edebî tekniklerde postmodernizmin izlerini bulmak mümkündür.

Edebi yöntemlerin kullanımı tarihsel olarak kuramların başlangıç tarihinden farklı bir seyir çizebilir. Bu durumda kuramdan daha eski bir tarihte ortaya koyulan

³⁸¹ Sağlık, *40 Soruda Postmodern Edebiyat*, s. 56.

³⁸² Sağlık, *40 Soruda Postmodern Edebiyat*, s. 56.

edebî metinleri anakronik* biçimde kuramsal incelemeye tabi tutmak gerekir. Yavuz Demir'in Ahmet Midhat'ın *Müşâhedat* romanını üstkurmaca tekniği üzerinden incelemesi³⁸³ Dursun Ali Tökel'in divan şiirlerini deneysel edebiyata özgü olarak bilinen yöntemlerle ilişki kurarak çözümlemesi tekniklerin eski edebî eserlerde tarihe, kurama bağlı kalmaksızın kullanılmış olduğunu gösterir.³⁸⁴

Türk edebiyatında 1960-1980'li yıllarda yayımlanan ve postmodern olarak nitelendirilen eserlerden bazıları şunlardır: Oğuz Atay; *Tutunamayanlar* (1972), Ferit Edgü; *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977), Tomris Uyar; *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* (1973), Yusuf Atılgan; *Anayurt Oteli* (1973), Bilge Karasu; *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979). Bu yazarlar, Sağlık tarafından (Türk edebiyatında üç farklı şekilde görüldüğü tarif edilen) Postmodernizme ait yöntemleri habersizce uygulayanlar, ya da yöntemleri gelenekten ödünçleyerek kullananlar kategorisine dâhil edilebilir.

4.3.1. Metinlerarasılık, Öyküde Yeniden Yazma ve Palimpsest Teknikleri

*Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmıştır.*³⁸⁵

Walter Benjamin

*Edebiyat bir yazılar diyaloguysa, koca bir tarihsel uzam edebî üretimin tarihçilerinin, sosyologlarının veya kuramcılarının aklından bile geçirmedığı yepyeni bir şekilde edebi dile geri döner.*³⁸⁶

*...ben çağırmasamda Proust gelip beni bulur.*³⁸⁷

Roland Barthes

4.3.1.1. Metinlerarasılık (*Intertextuality Method*)

Bazı disiplinlerin ortadan kalktığı, bilimlerde içindeki hiyerarşilerin değiştiği, bilimlerin sınırlarında birbirine geçişler yaşandığı, bu geçişler sonucu yeni alanlar meydana geldiği³⁸⁸ Postmodernizmde, metinlerin arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Postmodern metinlere atfedilen çoğulculuğun en açık tecellisi, metinlerarası

* **Anakronik:** Karmaşık zamanlama. Zamansal bakımdan farklı seyir çizen, sıralı gitmeyen.

Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 228.

³⁸³ Çalışma için bk.

Yavuz Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde Müşâhedât: Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

³⁸⁴ Çalışma için bk.

Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, İstanbul, 2010.

³⁸⁵ Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 51.

³⁸⁶ Roland Barthes, *Sesin Rengi, Söyleşiler*, çev. Ahmet Nüvit Bingöl, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s. 43.

³⁸⁷ Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 120.

³⁸⁸ Lyotard, *Postmodern Durum*, s. 76.

ilişkiler üzerinde gerçekleşme imkânı bulur. Yapısalcıların “kapalı bir dizge” olarak gördükleri yapıtlar, “açık yapıtlar”a dönüşür. Açık yapıtlar, kurulan ilişkilerin okur alımlaması ile çözümlenebildiği; düz bir çizgide ilerlemeyen, yoruma ve çoğul okumaya imkân sağlayan³⁸⁹ yapıt ile yorumcusu arasında diyalektiğe imkân tanıyan yapıtlar olarak tanımlanır.³⁹⁰

Julia Kristeva'nın, *Sèméiotikè recherches pour une sémanalyse* (1969) çalışmasında ortaya koyduğu, 20. yy. ın ikinci yarısında kullanılmaya başlanılan metinlerarasılık (intertextuality method) kavramı, aslen Bakhtin'in “söyleşimcilik kuramı”na dayanır.³⁹¹ Kristeva, bir metnin diğer metinlerle arasında kurduğu doğrudan ya da dolaylı ilişkileri metinlerarası ilişkiler olarak adlandırır. “Her metin bir alıntılar mozaigi biçiminde kurulur, her metin bir başka metnin dönüşümü ve özümsemesidir. Artık bireylerarasılık kavramı yerini metinlerarasılık kavramına bırakır.”³⁹²

Yazarın başka yazarlara ait olanı kendi metnine ortak ettiği teknikte, farklı malzemeler ortak bağlam içinde kaynaştırılır.³⁹³ İki ya da daha fazla metin arasında; diyalog, alışveriş ve söyleşme gerçekleştirilir.³⁹⁴ Kavram; Mihail Bakhtin, Gérard Genette, Roland Barthes, Michail Riffaterre, P. V. Zima, Umberto Eco ve Harold Bloom gibi isimler tarafından da tanımlanmış ve tartışılmıştır.³⁹⁵ Bu isimler arasında ortak görüşe sahip olanlar gibi olmayanlar da bulunur. Barthes'a göre metinlerarasılık, sona erdirilmemiş, oluşumunu devam ettiren bir ürün olarak metnin, başka metinlerle ve kodlarla bağlantılı olmasıdır.³⁹⁶ Vygotsky ise metinlerarasılığı “anlam ağı”³⁹⁷ olarak tanımlamıştır.

Metinlerarasılık, farklı biçimlerde kurguya dâhil edilir. Aktulum, metinlerarasılığı; -bu kullanım biçimlerinin tanımlamalarını da karşılayacak şekilde- ortak birliktelik, türev ve metinlerarası imgeler olarak üç başlıkta³⁹⁸ inceler.

³⁸⁹ Kubilay Aktulum, “Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği” *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 85, 2018, s. 236.

³⁹⁰ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992, s. 13.

³⁹¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 40-41.

³⁹² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 57.

³⁹³ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 17.

³⁹⁴ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, s. 119.

³⁹⁵ Cristiano Bedin, “Roland Barthes’ın Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/59, Ekim 2018, s. 73.

³⁹⁶ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 139.

³⁹⁷ Porter’dan aktaran: Ferhat Korkmaz, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, s. 73.

³⁹⁸ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*

Tablo 4.1. Metinlerarası İlişkiler

A. ORTAKBİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ				
1. Açık metinlerarası ilişkiler				
Alıntı		Gönderge		
2. Kapalı metinlerarası ilişkiler				
Gizli alıntı		Anıştırma		Aşırma
B. TÜREV İLİŞKİLERİ				
Yansılama/ Parodi		Alaycı dönüştürüm		Öykünme/Pastiş
C. METİNLERARASI İMGELER				
Palempsest		Yeniden yazma		Kolaj/Brikolaj

Doğrudan bir eseri hatırlatacak biçimde eserin bizzat ismini vererek gönderme yapma³⁹⁹ aynı hikâyeyi yeniden yazma, hikâyeden esinlenerek yeni bir kurgu yaratma ya da anlatının bir bölümünü kurguya dâhil etme gibi farklı kullanım şekilleri; metinlerarası ilişkileri meydana getirir. Kitap başında, bölüm başında ya da öykünün başlangıcındaki epigraf⁴⁰⁰ kullanımları da metnin bağlamıyla ilişki kurması sebebiyle metinlerarası ilişki örneğidir.⁴⁰¹ Bir kurgusal kahramanı farklı kurgular arasında yeniden kullanma da metinlerarası ilişkiye örnektir.

Türk edebiyatında metinlerarasılık, postmodernizm öncesi de sıklıkla başvurulan yöntemlerdendir. 50 Kuşağı ve İkinci Yeni şiirinde metinlerarası ilişkiler fazladır. Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1982), Tomris Uyar, *Şahmaran Hikâyesi* (1973), *Gecegezen Kızlar* (1983), *Manastırlı Hilmi Bey'e Beşinci Mektup*

³⁹⁹ Klasik edebiyatta; “iktibas, telmih/hatırlatma, irâd-ı mesel (atasözü, deyim vb. söz kullanma) ve tazmin” sanatları da metinlerarası ilişki kurmaya örnektir.

Korkmaz, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, s. 71.

⁴⁰⁰ **Epigraf:** Metinde yer alan fikirleri özet olarak önceden vermek üzere (metnin önünde ya da metin içinde) kullanılan alıntı metin parçaları, cümle ya da paragraflardır.

Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, s. 128.

⁴⁰¹ Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’da epigraf ve açık alıntılar ile metinlerarası ilişki kurmuştur.

ve *Yaza Yolculuk*'ta (1986) yer alan öykülerde metinlerarası ilişkiler kurar.

Haldun Taner, metinlerarası ilişkileri kendi yazdığı eserler üzerinden ya da şiir alıntıları gibi farklı kullanımlarla örnekler. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunda yeniden yazma yöntemini kullanır. Oyunda, Moliere'in *Georges Dandin* adlı oyunu üç kez yeniden yazılır. Bu yeniden yazmalar ile Türk tiyatrosunun farklı dönemlerine göndermeler yapılır. İlk yazım, Tanzimat'ın çeviri tiyatro anlayışını, ikinci yazım, geçiş dönemini, üçüncüsü geleneksel Türk tiyatrosuna yönelme hakkındadır.⁴⁰²

Sevim Burak, kurgularında da metinlerarası ilişki kullanımı yoğundur. Yazar, özellikle Tevrat'a sıkça göndermeler yapar. Tevrat'ta geçen anekdotlara yer verir ve Tevrat'ın dilini anlatım dili olarak taklit eder. "Ah Ya Rab Yehova" (1964) öyküsü Tevrat alıntısı ile başlar. Öykülerinde Kafka'ya ve Kafka'nın anlatım diline, Beckett'e ait izler bulunur.⁴⁰³ Burak'ın, "Pencere" öyküsü, Kafka'nın Milena'ya yazdığı mektupta bahsettiği kendi ölümünü düşlemesi sahnesine bir göndermedir.⁴⁰⁴ "Pencere" öyküsünde anlatıcı karşı terasta atlamak üzere günlerce bekleyen bir düşsel gerçeklik kurgular, kendi intihar tasarısını izler. Burak burada açık bir metinlerarasılıktan ziyade anıştırma⁴⁰⁵ ile tanımlanabilecek bir metinlerarası ilişki kurar. Ayrıca *Yanık Saraylar*'daki, "Pencere" öyküsünden bir önceki öykü, "Sedef Kakmalı Ev"de pencere önünde bekleyen Nurperi Hanım ile öykü kişileri arası bir ilişki kurulur. Nurperi Hanım da Ziya Bey'in ölümü sonrası, ölmek ve yaşamak arasında kararsızdır. Sütçü kadın, Nurperi Hanım'a atla işareti yapar. "Pencere" öyküsünde de atlamak üzere karşı terasta bekleyen kadını gözetleyen anlatıcı, bir türlü atlamayan kadının kararsızlığını dile getirir. Sevim Burak'ın öyküleri kendi yaşam öyküsünden alıntılardır. Yazar, öykülerindeki kişileri de gerçek yaşamındaki kişilerden seçer. Öykülerin ortak kişileri ve söylem özellikleri öyküler arasında genel bir metinlerarası ilişkiler ağı kurar. Bu örnekler yaşamöyküsel metinlerarasılık

⁴⁰² Metin Akyüz, "Haldun Taner Tiyatrosunda Metinlerarası Okuma", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDER)*, S. 2, 2015, s. 297.

⁴⁰³ Yazar, Kafka'nın fantastiği kurma biçimini de kendi öykülerinde kullanmıştır. Öykülerindeki büyülü gerçekçi ve gerçeküstücülüğün yorumu Kafka'nın soyutlamaları etkisiyledir.

Bedia Koçakoglu, "Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar", *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2007, S. 17, s. 47.

⁴⁰⁴ Burcu Şahin, "Sevim Burak'ın 'Pencere'sinde Sunpnoia Panta", *Ötekilere Yazmak*, haz. Özge Şahin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 106.

⁴⁰⁵ **Anıştırma:** Anıştırma metni doğrudan alıntılanak yerine ima edecek biçimde kullanma, gönderme yapmadır. Bu kullanımda, metnin kimliği açık edilmez, ismi geçirilmez. Bu metinlerarası ilişkiyi çözümlmek, ipuçlarını yakalamak çoğu zaman güçtür. Bu metinler, okurdan özel bir alımlama bekler. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 65.

özelliği taşır. Yazar, aynı zamanda metinlerinde yakın dostu ressam Sarkis'in soyut çalışmalarından da etkilenir.

Oğuz Atay, “Unutulan” öyküsünde Kafka'nın *Dönüşüm* romanına, hamamböceğine dönüşen Gregor Samsa'ya gönderme yapar.⁴⁰⁶ Varoluşçu felsefenin izlerini taşıyan Demir Özlü'nün *Bunaltı* (1958) öyküleri, Sartre'ın *Bulantı* (1938) romanı ile felsefi söylem biçimi bakımından diyalojik bir ilişki kurar.⁴⁰⁷ Leyla Erbil'in “Hallaç” öyküsü, Sait Faik'e bir göndermedir.⁴⁰⁸

Postmodernizmin Türk edebiyatında henüz kuramsal çerçevede tanınmadığı yıllarda Postmodernizmin başat yöntemlerinden biri olan metinlerarası ilişkiler kurma, 1950-1970 yılları arasındaki öykü ve romancıların sıkça başvurduğu anlatım tekniklerinden biridir.⁴⁰⁹ Dönem içinde gelişim gösteren İkinci Yeni şiirinde de metinlerarası ilişkiler yönünden zengin örnekler verilmiştir.⁴¹⁰

Metinlerarasılık tekniği üstkurmaca tekniği gibi postmodern ya da deneysel edebiyata mal edilse de tekniğin tarihsel kullanımları bu sanat akımlarından ya da edebî kuramlardan daha eskiye uzanır.

Modern Bir Varyant Öykü: “Şâhmaran Hikâyesi” (1972) *Ödeşmeler ve Şâhmaran Hikâyesi* (1973), Tomris Uyar

Tomris Uyar'ın Şâhmaran hikâyesi Kehf Suresi'nden alınan bir epigraf ile başlatılmıştır.⁴¹¹ Öykü, bir alıntılar mozağinden⁴¹² meydana gelmiş ve postmodern metinlere özgü parçalı bir anlatımla, kolaj biçiminde tasarlanmıştır. Halk edebiyatı incelemelerine ait varyant kavramı, bu öykü için de halk anlatısına modern bir yorumlama getirdiği için kullanılabilir. Uyar'ın *Şahmaran* öyküsü metinlerarası ilişkiler kuran modern varyant öyküdür.

⁴⁰⁶ Ecevit, *Ben Buradayım*, s. 476.

⁴⁰⁷ Musa Demir, “Açık Bir Etkileşim Örneği: Bulantı ve “Bunaltı” Adlı Eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefi Söylem Biçimi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 39, 2016, ss. 77-92.

⁴⁰⁸ Kitabın bir bölümü Sait Faik'e ithaf edilmiştir.

⁴⁰⁹ Atay'ın 1971 yılında yayımlanan *Tutunamayanlar* romanı ve öyküleri metinlerarasılığı ve Postmodernizme ait diğer tüm teknikleri örnekler.

⁴¹⁰ Bu konu hakkındaki çalışmalar için bk.

Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara, 2016.

Ulaş Bingöl, “İkinci Yeni Şiiri Postmodern Bir Hareket Mi?” *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2017.

Ulaş Bingöl, “İkinci Yeni Şiiri ve Postmodernizm” *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16, ss. 529-533.

⁴¹¹ Sinan yayımlarına ait ilk basımda öykünün öncesinde bir şahmaran görseli ve öykü aralarında da çeşitli görseller bulunur.

⁴¹² Kristeva'ya ait söylem: “Metin bir alıntılar mozağinden oluşur.”

Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 41.

Bakhtin, Kristeva ve Barthes'ın tanımlamalarından daha öncede kullanılan metinlerarasılık tekniği, klasik edebiyatta çeşitli biçimlerde görülür. Halk edebiyatına ait eserlerin farklı varyantları; destan, masal gibi türlerin coğrafi ve kültürel değişikliğe uğrayarak aktarılması, halk edebiyatındaki varyant/versiyon/eş metin⁴¹³ benzerlik ve farklılık gösteren yönleriyle birer yeniden yazma ve metinlerarasılık örneğidir.⁴¹⁴

Bölümlendirmelerle anlatılan *Şahmaran Hikâyesi* 'nde, hikâyeler dizisi/çerçeve hikâye *Binbir Gece Masalları*'na, canlı-cansız nesnelere konuşan Hz Süleyman'a, onun mührüne, cinlerine, hükmettiği rüzgâra, Hz. Musa'ya, Kehf Suresi'ne, Zülkarneyn'e, Köroğlu'nun da içtiğine inanılan bengisuya göndermeler yapılır. Farklı metinler kolaj biçiminde anlatım arasına eklenir. Bu metinler halk hikâyesi anlatılarındaki dil ve üslup özelliklerini taşır. *Şahmaran Hikâyesi*, edebî yapıtlarda sıkça kullanılan temaya dönüşmüştür. Aytaç, bu kullanımların Alman edebiyatındaki malzeme, hammadde anlamına gelen *stoff* terimine karşılık geldiğini belirtir. Stoff, yazarın edebiyat dışında hazır bulduğu ya da geleneği olan bir konuyu edebî eserde malzeme olarak kullanmasıdır.⁴¹⁵ *Şahmaran* hikâyesi, tıpkı Yunan mitolojisine ait anlatılar gibi *stoff* örneğidir. Bu efsane birçok şiir, öykü ve romanda malzeme olarak kullanılır.⁴¹⁶

“Şahmaran Hikâyesi” metinlerarasılığa ait yöntemlerden biri olan, yeniden yazma tekniğine de örnektir. Aynı adlı masaldan yalnızca alıntılama yapılmamış, hikâye modern bir uyarlama ile yeniden üretilmiştir. Metinlerarası ilişkilerde eklenen her farklı metin bir ayrışıklık (heterogeneite) özelliği gösterir. Kuramı tartışan isimlerin ortak görüşü de bu yöndedir.⁴¹⁷ Yazar, ilişkiyi kurarken ayrışıklık üzerinden bir anlam yaratmak ister. Yeniden yazılan hikâyenin amacı, dişil ve erilin modern ve geleneksel olandaki farkını ortaya koymaktır. Yazar, bu ayrımı orijinal olanla çelişecek biçimde tasarlar. Geleneksel anlatıdaki rolünden sıyrılarak modern

⁴¹³ Öcal Oğuz, “Türk Dünyası Folklorunda Yeni Yöntem Arayışları”. Milli Folklor Dergisi, S.33, 1997.

⁴¹⁴ Öcal Oğuz bu çalışmada; Metin Ekici, Alan Dundes ve Thompson çevirileri ile kavramın halk bilimdeki rolünü tartışır. Ayrıca, folklor ve metinlerarasılık hakkında ayrıntılı bilgi için bk.

Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2013.

Öcal Oğuz, “Türk Halkbilimi Çalışmalarında Eşmetin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu”, *Milli Folklor Dergisi*, S. 42, 1999, s. 3.

⁴¹⁵ Aytaç, *Edebiyat Yazıları I*, s.458.

⁴¹⁶ Şahmaran hikâyesinin Türk edebiyatındaki bazı yeniden yazma/yorumlama örnekleri şöyledir:

Murathan Mungan; *Şahmeran'ın Bacakları* (1993), Hilmi Yavuz; *Kuyu* (1994), Erhan Bener; *Şahmeran Öyküsü* (1998), *Şahmaran* (2000) ve Sennur Sezer; *Şahmaran* (2006).

Seyit Battal Uğurlu, “Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım” 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007, C. 4, s. 1691.

⁴¹⁷ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 18.

öykü kahramanına dönüşen (eril figürü temsil eden) Camsap geleneksel olanın modern olana dönüştürümünde önemli ayrışıklık (heterogeneite) simgesi hâline getirilir.⁴¹⁸

Yazarlara, Eserlerine ve Yaşamın Ucuna Yolculuk (1984)⁴¹⁹, Tezer Özlü

*Yan duvarda Pavese'nin kitaplarından çıkarıp büyük harflerle yazdığım alıntılar asılı. Onun intiharı da işte burada. Odamda.*⁴²⁰

*Yeniden Cesare Pavese'nin günlüğünü (Almanca) okuyorum. En sevdiğim yazar Pavese. Her cümlesinden olağanüstü zevk alıyorum.*⁴²¹

(Leyla Erbil'e Mektubundan, 27 Mart 1982)

Yolculuk teması üzerinden gelişen kurgu, Tezer Özlü'nün Pavese ile aynı gün doğduğunu öğrenmesi ile başlar.⁴²² Otobiyografik özelliklere sahip anlatı, Postmodern anlatılarda sıkça kullanılan yolculuk teması ile gelişen kurguları anımsatır. Anlatıda tema bakımından da bir metinlerarasılıktan söz edilebilir. Postmodernizmle özdeşleşen, yabancılaşma kavramının eyleme yansması yolculuk eylemi üzerinden gelişir.⁴²³

Özlü, Svevo, Kafka, Pavese'nin yaşayıp, acı çektikleri ve öldükleri yerleri görmek; kendi acılarını onlarınkiyle soğutmak, kendini avutmak üzere onların seslerinin dâhil olduğu bu kurguyu yaratır. Erbil'e göre Özlü'nün anlatının yazımı sırasında kullandığı metinlerarasılık tekniği dönemi içinde alışık olunan kullanımlardan farklıdır. Özlü, bu metni diğer yazarlar gibi "alıntı yaptıkları yazarları özümsemeden, yamyamlıkla, taklitle kendinin saymaya" çalışmamış; metinlerarası ilişkiyi, alıntıların sahiplerinin acılarıyla kendininkileri akraba kılarak, ortak duyguları içselleştirerek gerçekleştirmiştir.⁴²⁴

⁴¹⁸ Sinem Şahin Yeşil, "Tomris Uyar'ın "Şahmeran Hikâyesi" Adlı Öyküsüne Metinlerarası Bir Yaklaşım" Milli Folklor Dergisi, Milli Folklor, 2015, S. 106, s. 47-57.

⁴¹⁹ İlk olarak Almanya'da 1982 yılında *Auf der Spur eines Selbstmords (Bir İntiharın İzinde)* ismiyle basılmıştır. Türkiye'de ilk defa 1984 yılında Ada Yayınları tarafından basılmıştır.

⁴²⁰ Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 19.

⁴²¹ Leyla Erbil, *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s.28.

⁴²² Yayınevi tarafından da anlatı olarak tanımlanan eser, biyografik özellikler gösteren bir uzun öykü olarak tanımlanabilir. Anlatıcının değişmesi eseri öyküye yaklaştıran unsurlardan biridir. Zaman zaman birinci tekil şahıs ben anlatıcı sen diline döner. "Sen tüm kentten daha yalnızdın." Ancak, metinde şöyle bir nüans da geçer: "Yazarken, öykü anlatacak değilsin. Çevre öykü dolu. Her insanın her günü öykülerle dolu."

Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 8-12.

⁴²³ Eserde postmodernizme özgü birçok anlatım tekniği kullanılmıştır. İç içe geçen birinci tekil şahıs ben anlatıcı, yabancılaşma ile sen diline dönüşen ikinci bir anlatıcı ile (anlatıcı ikiliği) anlatıcı çoğulluğu örneklendirilmiştir. Üstkurmaca, bilinç akışı, mekân ve zamanda belirsizlik/iç içe geçmişlik, şiirsel ifade ve söylemler, epigraflar ve metin parçalarının anlatıma dâhil edilmesi ile metinlerarası yöntemlerden; gönderme, kolaj/montaj teknikleri kullanılmıştır.

⁴²⁴ Erbil, *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*, s. 17.

Jacobson'a göre alıntı bir metnin içinde kullanılan ileti/dış söz ya da kendimizden alıntıladığımız sözlerdir. Petit Robert'a göre başkalarından alıntılanan dış sözler ya da deneyimleri aktarmada kullandığımız alıntılar bir düşünceyi güçlendirmek, daha inandırıcı, etkileyici kılmak üzere başvurulan en temel ve açık metinlerarası ilişki örnekleridir.⁴²⁵ *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'da sık sık kullanılan bu açık alıntılar anlatıma ortak kılınmıştır. İç dünyası ile tek başına kalan anlatıcı, sevdiği yazarının alıntılarıyla söylemiş, çoğu zaman öz düşüncelerini bu alıntılarla karşılaştırarak haklı çıkarmıştır.

Metinde, kapalı/örtük göndermelerin yanı sıra açıkça, İtalyan şair Pavese'ye ait ifadeler epigraflar şeklinde alıntılanır. Anlatımdaki düşünceler bu epigraflar ve alıntılar ile bağlantılı şekilde gelişir, alıntılar ile ilişkilendirilir.⁴²⁶ Anlatıcı, çevreyi tanımlamaktan çok duygularla yaşamak gerektiğini söyleyen⁴²⁷ Pavese'yi bilinç akışı ve kendi ile giriştiği iç monologlar ile haklı çıkarır.⁴²⁸ Pavese'den alıntılanan ifadeler; bölümlerin başında, ortasında ya da sonunda yer alır.

“Bir gezinti tüm günü ısıtabilir. Ama geceler öldürüyor beni.” (C. Pavese)

“Hiçbir gece beni Zagreb gecesi kadar öldürmedi.”⁴²⁹ (T. Özlü)

Metin aralarında bazı şiir parçaları ve kitap isimleri ile farklı eserlere de göndermeler yapılır. Bunlar, anlatıcının o diye bahsettiği kendine hatırlatmalarıdır. Sıkça dünya edebiyatının ünlü yazarlarının ve eserlerinin bahsi geçer. Scott Fitzgerald'ın, *Geceler Güzeldir* romanının kahramanı, Dr. Driver'ın repliği birkaç defa anlatıcının iç dünyasında tekrarlanır.⁴³⁰ Mezarlıklar içinde gezen anlatıcı, Kafka'nın mezarındaki huzurunu onunla benzer acılar çekmiş olmasına yorar. Kafka'nın gerçek yaşam öyküsü de anlatıya konu edilir.

“Tüm sistemlere karşı haykırabilirim. Kafka'nın, tüm yazının derinlerinden haykırabilirim. *Taşrada Düğün Hazırlıkları*'ndan. *Taşra Doktoru*'ndan, *Dava*'dan, Amerika'dan, *Şato*'dan, *Felice'ye Mektuplar*'ından, *Milena'ya Mektuplar*'ından,

⁴²⁵ Roman Jacobson ve Petit Robert'dan aktaran: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 94.

⁴²⁶ Yapı Kredi Yayınları baskısında bu alıntılar italik (sağa eğik yazı) ile belirtilir. Kitapta bu italik kısımların Pavese'den yapılan alıntılar olduğuna dair bir ibare bulunur.

⁴²⁷ Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 12.

⁴²⁸ Erbil'e yazdığı mektuplarda da artık roman yazmak, karakterler çizmek istemediğini, iç dünyasını anlatmak istediğini söylemiştir.

Erbil, *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*, s. 25.

⁴²⁹ Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 53.

⁴³⁰ Franz Kafka, Italo Svevo diğer yazarlardır.

Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 49.

Günlükler'inden."⁴³¹ Anlatıcı ses araya karışan Pavese'nin ifade ettiği gibi düşüncelerinde yaşar. Diğerleri, (majörü; çoğunluğu, toplumu temsil edenler) gerçeklerle yaşayanlardır.

Anlatıcı, Pavese'den yaptığı çevirileri anımsadıkça alıntılar anlatıya dâhil edilir. Özlü, öyküsüne dâhil ettiği bu yazarlarla benzer hayat deneyimlerine sahiptir. Svevo'nun roman kahramanı, Pavese'nin kendisi intihar eğilimlidir.⁴³² İntihar, bu üç yazarın ortak noktası, yaşamöyküsel metinlerarasılığın kaynağıdır.

Yaşamın ucunda iki kişi; birisi yolculuğunu bitirmiş, diğeri tamamlamak üzere aynı yollardan aynı uca yürümek üzere anlatıdadır. Pavese, alıntılanan metinleri ile anlatıcının düşüncelerine ve yolculuğuna arkadaşı olur. Anlatıda, başka yazarların metinleriyle kurulan ilişkilerin yanı sıra bu yazarların tercih ettikleri temalar, yaşadıkları yerler, buldukları mekânlar ve eylemleri ile ilişkiler kurulur. Anlatıcının gezdiği, deneyimlediği mekânlar bahsi geçen yazarların yaşam mekânlarıdır. Anlatıcının zihnindeki intihar düşüncesi de Pavese'nin odasında gerçekleştirdiği intihara bir göndermedir. Svevo'nun bilinç akışı, Pavese'nin tespitleri etkisi ile şekillenen⁴³³ anlatım açık bir gönderme "Ve yaşam yalnız rüzgâr, yalnız gökyüzü, yalnız yapraklar ve yalnız hiç değil mi."⁴³⁴ alıntısı ile sona erdirilir.

4.3.1.2. Yeniden Yazma (*Rewriting*)

Kubilay Aktulum'un 'metinlerarası imgeler' başlığı altında yer verdiği "yeniden yazma" (İng. rewriting, Fr. la reécriture) tekniği, daha önce yazılan metinlerin, çeşitli eklemeler ya da çıkarımlar yapılarak yeniden üretilmesi, tasarlanmasıdır. Yeniden yazma farklı şekillerde gerçekleştirilebilir.⁴³⁵

- Yazarın kendi eski metnini yeniden düzenlemesi şeklinde yeniden yazma,
- Farklı yazarlara ait metinlerin çeşitli ekleme, çıkarma, kolaj, genişletme vb. unsurlar kullanılarak yeniden tasarlanması ile gerçekleştirilen yeniden yazma.⁴³⁶

⁴³¹ Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 38.

⁴³² Bülent Ayyıldız, "Cesare Pavese, Italo Svevo ve Tezer Özlü'de İntihar Kavramı", *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 69, 2015, ss. 22-40.

⁴³³ Ayyıldız, "Cesare Pavese, Italo Svevo ve Tezer Özlü'de İntihar Kavramı", s. 38.

⁴³⁴ Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, s. 125.

⁴³⁵ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 236.

⁴³⁶ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 117.

Bu teknik kullanılarak yaratılan metin, ‘yeni’ ve öncekinden ‘başka’ bir metindir. *Yeniden yazma tekniği*, postmodernizmin öne çıkan yöntemlerinden; metinlerarasılık, parodi, pastiş, anıştırma, alıntı, montaj teknikleri ile başka metinlerle ilişki kurma açısından benzerlik gösterir. Parodi ve pastişte de başka metinlere (Bu göndermeler çeşitli farklılıklar gösterir. Örneğin, parodi alaycı bir taklittir.) göndermeler yapılır. Pastişte alay değil öykünme ile birlikte övgü ya da beğeni içeren dil ve üslup taklidi görülür.⁴³⁷ Parodide başka şekilde yazma söz konudur. Postmodern metinlerin çok sesli, çoğulcu yapısı, kendinden başka metinlerle kurulan yoğun ilişkiyi doğurur. Bu nedenlerle yöntemler arasında da ilişki ve benzerlikler görülür. Yeniden yazma, postmodernizme özgü çoğulculukla başka metinlere ait ayırışık unsurları bir arada kullanarak tutarlı bir bütün hâline getirir. Parçaların birbiriyle kurduğu ilişki ile yeni bir metin yaratılır. Yeniden yazma aynı zamanda alıntı ve kolajdır.⁴³⁸

Postmodernizme ve postmodern tekniklere atfedilen ‘*yeniden yazma*’ yöntemi, Vareille’e göre; metnin kendinden önceki farklı metinlerle ya da daha önce yazılan orijinal hâli ile kurduğu ilişki olarak tarif edilir. Birden fazla metnin birbiri arasındaki bu iletişim ve alışveriş yeniden yazmadır.⁴³⁹ Yazarın kendi yazdığı metin üzerinde gerçekleştirdiği yeniden yazma eylemi kendi içinde bir metinlerarasılık özelliği gösterir.

Ayfer Tunç, *Evvelotel*’deki öyküleri, *Saklı*’yı yeniden yorumlamak üzere yazar. *Saklı*’da yer alan karakterler, *Evvel Otel*’de yeniden canlandırılır.⁴⁴⁰ Bu örnekte yazar, öykü kahramanları üzerinden bir yeniden yazma kurgulayarak tekniğe özgün bir boyut kazandırır. Benzer yöntemi Sevim Burak, *Yanık Saraylar*’da gerçekleştirir.⁴⁴¹ Necip Tosun, bu tekniği deneysel olarak değerlendirir. Ona göre Kafka ve Tanpınar’ın öykülerindeki yeniden yazma (ya da yazılana ekleme) örnekleri bu tekniğin eski örnekleridir.⁴⁴²

Yine, Rasim Özdenören, “stoff” özelliği gösteren *Yusuf Kıssası*’na gönderme

⁴³⁷ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 117.

⁴³⁸ Compagnon’dan aktaran: Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 236.

⁴³⁹ Jean Claude Vareille’den aktaran: Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 17.

⁴⁴⁰ Havva Özer Hafçı, “Ayfer Tunç’tan Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak Evvelotel”, *Monograf Dergisi*, S. 7, 2017, s. 181.

⁴⁴¹ Sevim Burak, *Yanık Saraylar*’da hikâyesini anlattığı daktilo kız, (öykülerini daktilo eden ablasının arkadaşı) Nebahat’e *Afrika Dansı*’nda yer alan “Bir Gece Yemeği” öyküsünde de yer verir. Zembul, Ziya Bey gibi karakterler, farklı öykülerin ortak kahramanlarıdır.

Sevim Burak, *Mach l’dan Mektuplar*, haz. Karaca Borar, Logos Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 193.

⁴⁴² Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 235.

yaptığı *Kuyu* (1999) adlı eserinde, yeniden yazma gerçekleştirir ve bu yeniden yazmayı şu ifadelerle açıklar:

Hz. Yusuf kıssası aynı kıssa olmaya devam etmekle birlikte iki ayrı öyküde bu kıssa iki ayrı okumaya konu oluşturuyor. Aynı kıssa üzerine bundan sonra da çeşitli öyküler kurulabilir. Bu, o kıssanın tüketilemezliği ile ilgili bir durumdur. Hz. Yusuf kıssasının, yazar indinde bir dış gerçeklik olarak kabul edildiğinin farkına varıldığı anda, bir yazarın niçin yazmak istediğinin cevabına da yaklaşmış oluruz sanıyorum. Aynı gerçeklik farklı yazarlara farklı şeyler söylediği ve söyleyebileceği gibi; gene aynı gerçeklikten aynı yazar çeşitli, birbirinden farklı algılamalara da ulaşabilir. Aslında, bir yazar, herhangi bir yazar, bütün söylediklerinin toplamı olarak hep aynı şeyi bir daha, bir daha söylemeye çalışmıyor mu? Bütün yaptığı, bir bakıma, olmadı, bir daha dene, demekten ibaret değil mi?⁴⁴³

Haldun Taner'in *Ayışığında* 'Çalışkur' (1954) adlı uzun hikâyesi yeniden yazma tekniğinin daha eski ve sıra dışı bir örneğidir. Öykü kurgusuna dâhil edilen okur, beğenmediği kurguyu yazara yeniden yazdırmıştır. Öyküde kurgusal yazar, kendi eseri üzerinden bir yeniden yazım gerçekleştirmiştir.

Okur Alımlaması ile Gerçekleşen İronik Bir Öz-Yeniden-Yazma Örneği: *Ayışığında* "Çalışkur" (1954), Haldun Taner

Haldun Taner'in *Ayışığında* "Çalışkur" (1954) adlı uzun öyküsünü deneysel⁴⁴⁴ öncü/avangart ya da postmodern olarak tanımlamaya neden olan yöntemlerden biri, öykünün okur beklentisi doğrultusunda yazar tarafından yeniden kaleme alınması ironisi ile kurgulanmasıdır. Parodi, ciddi bir eserin biçimini bozmadan yeni bir içerikle yeniden yazmadır. Taner, bu öykü ile bir ters parodi gerçekleştirir. Öte yandan öykü, kendi eserini yeniden yazma ile gerçekleştirilen öz-yeniden-yazma (auto-reecriture), öz-metinlerarasılık (auto-intertextualite)⁴⁴⁵ örneğidir.

Yazar, öyküsünü eleştiriler ve tavsiyeler üzerine yeniden kaleme alırken yaptığı değişiklikleri teşhir etmesi ile bir ironi, mizah gerçekleştirir. Öykünün sonu ile ortada mevcut hâli bozulan/değiştirilen ve yeniden üretilen bir kurgu metin bulunur. Yazar, kitabı orijinal hâliyle; *Ayışığında* "Çalışkur", "Eleştiriler" ve mektupların yer verildiği; "Tepkiler", kurguyu yeniden düzenleyerek kaleme aldığı "Sonuç" ve son bölüm olan "Sonucun Tepkileri" olarak beş farklı başlıkla

⁴⁴³ Özdenören, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, s. 83.

⁴⁴⁴ Eserin deneysellik bağlamında incelendiği çalışma için bk.

Nesrin Mengi, "Deneysel Biçimciliğin İlk Örneklerinden Biri: *Ayışığında* "Çalışkur", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/3, 2012.

Eserin üstkurmaca bağlamında incelendiği çalışma için bk.

Nilüfer İlhan, "Hikâyenin Hikâyesi Ya Da Bir Üst Kurmaca Düzleminde *Ayışığında Çalışkur*", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 8, 2012, ss. 63-72.

⁴⁴⁵ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 236.

tasarlamıştır.⁴⁴⁶

Kurgunun ana mesajını iletme görevi de üstlenen yeniden yazma tekniğinin gerçekleştirildiği bölüm, “Sonuç” bölümüdür. Burada yeniden yazılan kurgu, kâğıt üzerinde temel tipografik⁴⁴⁷ gösterimler ile okur alımlamasına sunulur. Değiştirilen ek, kelime ya da cümleler kalın yazı karakteri (bold) ile vurgulanarak okura gösterilir. Kitabın sağ sayfasında, metnin düzeltilmiş hâli sol sayfada ise orijinal hâli bulunur.

Bu öyküde okur alımlaması sonucu gerçekleştirilen yeniden yazma yöntemi Eco’nun şu cümleleriyle değerlendirilebilir:

Estetik nesnenin "tüketimi" sırasında olup bitenleri aydınlatılabilmek için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının "tamamlanmışlığı" ile "açılışından" söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de nitelik, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekâsı ve duyarlılığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. Ama öte yandan, her tüketici de uyarıcıların oluşturduğu burca karşı bir tepki göstererek, bunlar arasındaki bağıntıları görmeye çalışarak, kişisel bir duyarlık, diyeceğim belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar.⁴⁴⁸

Eco’nun bahsettiği ön yargılar açık yapıtların okurunun örnek ya da ampirik⁴⁴⁹ okur oluşu ile ilgilidir. *Ayışığında* “Çalışkur”un kurmacaya dâhil edilen kurgu okurları ise kurmacanın teknik yönünden ziyade farklı bir boyutuyla; ahlâki, sosyolojik tarafıyla ilgilenerak kurguyu bu yönden eleştirir. Ortaya çıkan öykü, okur isteği doğrultusunda gerçekleşen bir yeniden yazmadır. Eseri ve tekniği ironik kılan, tekniğin aynı öykünün aynı baskı içinde eski ve yeninin ortaklığı ile yeniden kurgulanışı, sunuluşudur.

4.3.1.3. Palimpsest

Kavram olarak palimpsest ilk defa Thomas De Quincey tarafından *Blackwood's Magazine*'de “The Palimpsest” (1845) adlı deneme yazısında tanıtılır.⁴⁵⁰ Daha önce metaforik kullanımları bulunsa da kavram, bu tarihten itibaren mecazi anlamına kavuşmuştur. Eski parşömen kâğıtları üzerindeki yazıların silinmesi

⁴⁴⁶ Haldun Taner, *Şişhane'ye Yağmur Yağmıyordu/Ayışığında “Çalışkur”*, Bütün Hikâyeleri 2, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1982.

⁴⁴⁷ Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde eseri tipografi ve öyküde somutluk göstergeleri bağlamında inceleyeceğiz.

⁴⁴⁸ Eco, *Açık Yapıt*, s. 13.

⁴⁴⁹ Eco, geliştirdiği örnek okur ve ampirik okur kavramlarını, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* kitabında açıklar. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s. 15.

⁴⁵⁰ Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 13.

kâğıdın yeniden yazılabilir hâle getirilerek yenden yazmanın gerçekleştirilmesi sonucu birbirine karışan eski ve yeni metin, palimpsesti meydana getirir. Palimpsest tekniği eski tarihlerde kullanılan yazılıp silinebilir parşömen kâğıtlara göndermedir. Genette eskinin, yeni olana işlev kazandıracak şekilde dâhil edilmesi ile oluşturulan bu metinlerarası ilişkiyi, “palimpsest” olarak tanımlamıştır.⁴⁵¹

Parşömen kâğıdın üzerine yazılan eski ve yeni metin arasında bağıntı olmayacağı gibi palimpsest tekniğiyle yazılan metin daha önce yazılan metinle ortak paydada olmak, benzerlik taşımak zorunda değildir. Palimpsest yaygın bilinenin aksine metinlerarasılık ile aynı anlamı karşılamaz. Metinlerarasılık, Kristeva'nın *Kapalı Metin*'deki (The Bounded Text) (1969) ifadesiyle bir alışveriş, değişim, iletişim ile gerçekleşen metin permütasyonudur. Palimpsest tek bir disipline indirgenemez.⁴⁵² Palimpsest özellik gösteren metinler, bünyesinde hem birliktelik veya yakınlık hem de ayrı olma özelliği gösterir. Bir araya gelen metinlerin özgüllüğü, ayrıksılığı korunurken metinlerin aralarında bir iletişim de sağlanır.⁴⁵³

Türk öyküsünde palimpsest tekniğine örnek olarak Ayfer Tunç'un *Evvel Otel*'i (2006), *Saklı*'nın (1989) yeni bir versiyonu olarak yazması gösterilebilir. Çünkü yazar, aynı öykü karakterleri ile kurguladığı kendi öykü metinlerini yeni bir işçiliğe tabi tutmuştur. Metinler aynı kâğıt üzerine yazılarak birbirine karıştırılmasa da yazma yöntemi olarak eskiyi yenileme özelliği ile palimpseste örnek olarak gösterilebilir.

Sevim Burak'ın öykülerinde de palimpsest olarak yorumlanabilecek detaylar bulunur. *Yanık Saraylar*'daki (1965) öykülerde aynı öykü karakterleri kitaptaki farklı öyküler arasında gezinir. Öykü kahramanları adeta defalarca yeniden yazılır ya da aynı karakterlere yeni öyküler yazılır. Okur çoğu zaman kendini farklı öykülerde ortaya çıkan aynı öykü kişilerinin hikâyeleri hakkında bağlantılar kurmaya çalışırken bulur.

4.3.1.4. Pastiş (Öykünme), Parodi (Yanılsama), İroni (Gülünç Dönüştürüm)

Postmodern edebiyatta parodi, pastiş ve ironi metinlerarasılık tekniğinin alt başlığı altına dâhil edilir. Pastiş, parodi ve ironi yeniden yazma biçimleri olarak

⁴⁵¹ Genette'den aktaran: Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 216.

⁴⁵² Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, s. 115-116.

⁴⁵³ Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, s. 15.

metinlerarasılık tekniğine dâhil edilir.

Kurguyu oluşturan yazar, farklı metinleri kullanarak yeni ve çok katmanlı bir eser meydana getirir. Postmodernizme atfedilen çoğulculuk ile anlatılar, masallar, şiirler, türküler, bilmeceler arası bir etkileşim/alışveriş farklı şekillerde gerçekleştirilir.

Pastiş: Farklı sanatçıların eserlerini taklit ederek yaratılan sanat eseridir.⁴⁵⁴ Bu yönteme, anlatının katmanlarını zenginleştirme, anlatıma; derinlik, edebîlik, inandırıcılık, etkileyicilik katma gibi çeşitli amaçlarla başvurulabilir. Taklit kelimesi ile açıklanan teknik, parodi ile ortak düşünülse de alaya alma özelliği nedeniyle parodiden ayrılır.

Parodi: Gülünç ve alaycı bir taklittir. Haldun Taner'in *Ayışığı*nda "Çalışkur" öyküsü, yeniden yazma ve yazarın kendi eseri üzerinden gerçekleştirdiği 'parodi' örneğidir. Yazar, yarattığı metni yeniden yazmış ve iki metnin farklılığıyla bir parodi ortaya çıkarmıştır. Parodide ciddi bir metnin yeniden komik bir taklitle yazılışı söz konusudur. Taner ise ciddi bir metni düzeltme unsurları ile yeniden yazarak bir humor* gerçekleştirmiştir.

İroni: "ironie/irony, Yunanca bilmezden gelerek sormak anlamına gelen ironi"⁴⁵⁵, Antik Yunan tiyatrosunda karakter olarak kullanılan 'eirōn' ve 'eironeia' kelimelerinden türemiştir. İlk defa Platon'un Devlet eserinde kullanılan kavram, sokratik diyaloglarda kullanılan bir yöntem olarak öne çıkmıştır.⁴⁵⁶ Söylenenin ve davranışın tam tersini kastetme anlamına gelen ironi/tersinme⁴⁵⁷ postmodern bir yöntem olarak ciddi bir eseri gülünç olacak biçimde dönüştürerek yeniden yazmaktır.⁴⁵⁸ Teknik; mizah, eleştiri ve humor kavramlarıyla da ilişkilidir.

Haldun Taner, tiyatro metinlerinde kullandığı ironiyi, *Ayışığı*nda "Çalışkur"da kendi yorumu ile özgün bir anlatım tekniği olarak yorumlamıştır. Taner'in öyküsü, yeniden yazılan bir tersine parodi örneğidir. Parodi, seçkin bir edebî eseri, biçimini

⁴⁵⁴ Bir eserin gülünç biçimde taklit edilmesidir.

Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 294.

* **Humor**: Mizah, nükte, gülen düşünce.

Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 158.

⁴⁵⁵ Grand Robert'dan aktaran: Gökhan Tunç, *Modern Türk Şiiri İncelemeleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2018, s. 47.

⁴⁵⁶ Canan Yurt, *Postmodernite ve İroni: Nietzsche ve Rorty Örneği*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2019, s. 39.

⁴⁵⁷ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 58.

⁴⁵⁸ Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, s. 98.

bozmadan konuda yapılan değişikler ile gülünç bir dönüştürüme uğratmadır.⁴⁵⁹ Parodideki yeniden yazım alaycı bir şekilde gerçekleştirilir.⁴⁶⁰ Ancak burada daha ciddi bir yazım gerçekleştirilmiş her iki metnin tezatlığından bir parodi oluşturulmuştur.

Aziz Nesin öykülerinde sıklıkla kullanılan ironi başlı başına eleştiri kaynaklıdır. Bu öyküde eleştiri yalnızca soyut düzlemde temada kalmamış, öykünün anlatım tekniklerine, biçem ve görünümüne de yansıtılmıştır. Yazar, *Yeşil Renkli Namus Gazı Operası* (1971) öyküsünde namus kavramını kendine özgü yorumuyla alegorik ve ironik biçimde işlemiştir. Bu öyküde parodi, yeniden yazma ve tersini ortaya koyma sanatı⁴⁶¹ olan ironi anlatım yöntemine dönüştürülmüştür. Öyküde, opera sanatı üzerinden de bir tür parodisi gerçekleştirilmiştir.

“Ağlama Duvarı”, *Made in Turkey* (1970), Hasan Hüseyin Korkmazgil

*Çorumlu gibi yaşayıp, Parisli bunalımlardan söz eden bir kişi... Bunalmışa bak!*⁴⁶²

Hasan Hüseyin Korkmazgil'in *Made in Turkey* (1970) öykü kitabındaki öyküler ironi ve mizah örnekleridir. Kitabın sıra dışı bir biçimde kurgulanmış olan son öyküsünde sırayla dönem yazarları konuşturulur. Konuşturulan yazarın ardından anlatıcının yorumu kalın yazı karakteri (bold) ile parantez içinde verilir ve konuşturulan yazarların görüşleri eşzamanlı eleştirilir.

Sanat: «En büyük sayıda insanı ortak acılar ve sevinçlerle coşturacak görüntüleri, biçimleri bulmak» olduğuna göre, «halkla buluşmayı» nasıl gerçekleştirebiliriz (Valla, bilmem, ki Başaran. Onu Demir Özlü'ye, Ece Ayhan'a, Feyyaz Kayacan'a, Nedret Gürcan'a filan sormalı. Bir de, barış gönüllüleri anlıyor o işten.)?⁴⁶³

Dipnot olarak şöyle bir not düşülmüştür: “Parantez içindeki bütün kılçıklar, Korkmazgil'e aittir. Öyle okuna!”⁴⁶⁴

Korkmazgil, öyküler toplamının ön sözünde bu öykü hakkında şunları söyler: “Ağlama Duvarı, elbette ki, alışılmış öykülerden değildir. Buna, ilk bakışta, öykü demek bile güçtür. Peki, ama öykü nedir?”⁴⁶⁵ Yazar, öykü olduğunu iddia ettiği bu

⁴⁵⁹ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 237.

⁴⁶⁰ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, s. 132.

⁴⁶¹ Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, s. 98.

⁴⁶² Hasan Hüseyin Korkmazgil, *Made in Turkey*, Tek Yayınları, Ankara, 1970, s. 205.

⁴⁶³ Yazarın imla kullanımını değiştirememiştir.

Korkmazgil, *Made in Turkey*, s. 207.

⁴⁶⁴ Korkmazgil, *Made in Turkey*, s. 206.

⁴⁶⁵ Korkmazgil, *Made in Turkey*, s. 6.

metinde, bir öykü (tür) ve dönem yazını eleştirisi gerçekleştirir. Öyküde gerçekleştirilen yazma yöntemi bir tür ve içerik parodisidir. Yazar, 50 Kuşağı'nın öykü içeriklerine göndermeler yapan bir metin kaleme alır, adına öykü der.

Alegorik ve İronik Bir Satir Öykü: *Yeşil Renkli Namus Gazı Operası* (1971), Aziz Nesin

Soyut kavramlara getirdiği yergiyle yazı anlayışını ironi ile şekillendiren Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1977) ile yaşamak kavramı üzerinden gerçekleştirdiği (bürokrasiye yönelik) eleştirel tavrını öykülerinde de sürdürür. Yazarın daha önce yayımlanan *Yeşil Renkli Namus Gazı Operası* (1971) öyküsü de bir sistem ve yozlaşan değerler eleştirisidir.

Öykünün kodları; ironi, alegori, metafor/mecaz, satir, hiciv/yergi, absürt/saçma komik kavramları üzerinden okumaya elverişlidir. Öyküye dair diğer özelliklerden biri de koro seslerinin şiir ve şarkılarla parçalı anlatıma dâhil olmasıdır. Öyküde türler arası etkileşimle bir parodi meydana getirilir. Ciddi bir opera sanatı imajına absürt bir mizah yorumu yapılır. Öykü kurgusuna dâhil edilen tüm ciddi toplumsal, sosyo-kültürel unsurlar tersi ciddiyette mizah malzemesine dönüştürülür.

Kitaba adını veren öyküde ahlaki bir değer olan namus kavramı, somutlaştırılarak değerli bir gaz ile sembolize edilmiştir. Öyküde Tabalahura adlı karakterin başına gelenler trajik ve komik bir biçimde, absürde varan bir söylemle aktarılır. Namus kavramını karşılayan tüm eylem ya da davranışlar bir ironi kavramı üzerinden yeniden kurgulanır. Gazete kupürleri, farklı kahramanların ağzından aktarılan anekdotlar ve gerçek haberler ile farklı sosyal tabakadan gelen insanlarla ironi gerçekleştirir. Öykünün sonunda bilimsel disiplinler (Kimya, Hukuk, İktisat vb.) ironiye ortak edilir.

Öyküde absürt bir metaya dönüşen '*namus gazı*' bilimsel çerçevede tartışılır ve ders olarak okutulur. Öyküdeki diğer absürtlüklerden bazıları şunlardır:

- Yirmi bir derecenin altında kaldığında bozulan en değerli madde namustur. Altın ve platin bile onun karşısında değersizdir.
- Anne babalardan kalabilecek en büyük miras namus gazıdır. Eğer bir kişiye miras olarak namus gazı kalmadıysa çalışılarak elde edilmesi mümkündür.

- Yeryüzünde sınırlı miktarda bulunan namus gazı şişelerle yarım, bir, iki litrelik standart boyutlarda satılır. Namus kavramı, alegorik bir ironi ve simgesellikle metaya dönüştürülür.
- Namus üzerinden cinayetler gerçekleşir. Eşlerden biri yirmi bir dereceden fazla ısıda tuttuğu için bozulan namus gazları nedeniyle evi terk etmiştir.⁴⁶⁶

Bakımsızlık nedeniyle hastalığı artan Tabalahura karyolasının altından çıkan gerçeküstü kahramanla diyaloga girer. Bu benim son aryam ölüyorum dediği adam aslında Tabalahura'nın ta kendisidir. Kıyafet ve davranışları birbirine benzemeyen bu iki kişi aslında Tabalahura'dır. Yeni Tabalahura hasta Tabalahura'ya; "sen enayi Tabalahura'nın, ben ise açıkgozlüyüm."⁴⁶⁷ diyerek kendini tanıtır. Tabalahura, Tüm meziyetlerini saymaya başlar. Bütün hayatı boyunca bir şişecik namusu olsun diye çalışmıştır. Namusla özdeşleştirilen değerlerin hepsi Tabalahura'da vardır. Ancak bir şişecik dahi namus gazı yoktur.⁴⁶⁸

Tabalahura'nın diyaloga girdiği ikinci Tabalahura aslında onun ahlaki değerlerden yoksun öteki benliğidir. İkinci Tabalahura ne olursa olsun geçmişte Tabalahura'yı namus gazı elde edecek eylemler yapmaya ikna edememiştir.

İkinci Tabalahura, Tabalahura'ya geçmişte ona namus şişelerini kazandırmayan hatalarını sıralar.⁴⁶⁹ Bu hatalar aslında ahlâklı ve namuslu bir bireyin yapması gerekenlerdir. Ancak bu durumda kazanılması gereken namus kavramı tam tersi kaybedilmiştir. Tabalahura rüşvet almamıştır. Evlenmemiş, çocuk sahibi olmamış evlendirecek kızı olmadığından başlık parası karşılığında namus gazı şişesi alamamıştır. Çalıştığı kurumlarda da şişelerin içindeki namus gazından biraz dahi olsun yürütememiştir.

Öyküde, operaya ait terimler, çene solosu, kuyruğu titretme aryası olarak ironik biçimde yeniden adlandırılmıştır. Bir sosyolojik tabakayı temsil eden koro, Tabalahura'ya "Boşuna çalıştın." der. Geertz'e göre sosyal çevre ve kültür bireye kendi dünyasını da içinde tanımlayacağı değerler, inançlar çerçevesi sunar.⁴⁷⁰ Ancak

⁴⁶⁶ Aziz Nesin, *Namus Gazı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1971, s. 68.

⁴⁶⁷ Nesin, *Namus Gazı*, s. 73.

⁴⁶⁸ Nesin, *Namus Gazı*, s. 74.

⁴⁶⁹ Nesin, *Namus Gazı*, s. 75.

⁴⁷⁰ Clifford Geertz'den aktaran: Serpil Altunbilek, "Benlik ve Kültür: Namus Kavramına Simgesel-Bilişsel Bir Yaklaşım", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25/2, 2008, s. 48.

soyut kavramlar olan değerler, inançlar çok sesli bir ortamla yargılayıcı, tahakküm kurucu somut bir sistem hâline dönüşebilir. Öyküde bir koro olarak yer alan toplumsal söylemler namus kavramı için yaratılan değer algısını olması gerekenden tersi yönde ironik biçimde temsil eder.

Bilginler Korusu

Öyküde bilim üzerinden de bir ironi yaratılır. Araya giren yeni koro, bilginlerden oluşur. Bilginler, Tabalahura'yı iyileştirir. Yoksul kulübesinden çıkan Tabalahura artık eskiden yapmadığı her şeyi yapar. Daha önce sahip olmadığı namus gazına ulaşır. Namus gazını arttırır. Köyün bütün namusunu toplar. Köyü namussuz bırakır. Tabalahura, etraf köylerin namusunu da ele geçirir. Kısa sürede tüm ilçenin ve ilin namus gazlarını namus depolarına doldurur. Artık ülkenin tüm namuslarını hatta diğer ülkelerin de namusları onun elindedir. Yalnızca köyün, ilçenin, ilin ve ülkenin değil tüm dünyanın en namuslu kişisi Tabalahuradır.

Namus Faciası

Öykünün sonuna yaklaşırken yeni Tabalahura tüm namus gazı ile birlikte kendini bir topluluğun ortasında yakar. Bütün dünya namussuz kalır. Bu namus felaketinin ardından uluslararası topluluklar dünyayı yeniden eski namuslu hâline çevirmek ister. Çalışan insanlar iş karşılığında namus almak ister, kimse namus olmaksızın/namussuz hiçbir şey yapmak istemez. Çözüm olarak tâbî namus gazı yerine suni namus gazı üretilir. Dünya yeniden suni de olsa namusa kavuşur. Ancak tanrı yapısı namus gazı ve kul yapısı namus gazı renk olarak dahi birbirinden farklıdır. Yıllar sonra namus kavramı okullarda Kimya, Tarih, İktisat Hukuk gibi branşlarda ders olarak okutulur.

Namus İktisadı

Şişeler içinde namus satmak zordur. Namus senetleri çıkarılmalıdır. Her yeni doğan çocuğa sosyal adalete uygun olarak namus tahlili verilir, kanunsuz davranışlar gösterirlerse bu tahliller ellerinden alınacaktır.

Namus Hukuku

Namus hukuku ikiye ayrılır: Devletlerarası ve sokaklararası. Suni namus gazı her yerde aynı özellikte olsa da her ülkenin namus gazı birbirinden farklıdır. Bazı ülkelerde namus gazı olmasa da namus hukuku vardır. Çünkü ülkeler birbirlerinden

namus gazı alabilirler.

Bütünüyle ters anlam yaratan ironi, okur alımlamasını da anlamlandırma faaliyetinin içine katan, bir öte anlam keşfidir. Anlatılandan başkasını sembolize eden metni çözümlmek akıl yürütme ve bağlantı kurması beklenen okurun aktif rolü ile gerçekleşir.

Sözler ve davranışlarla tersini ima etme anlamına gelen ironi⁴⁷¹ öyküde bir değer yargısı üzerinden gelişen gülünç terslikler ile tasarlanır. Postmodernizmde ironi bir yeniden yazma yöntemi olarak değerlendirilir. Bu yeniden yazım ciddi bir eseri gülünç dönüştürme uğratarak gerçekleştirilir. Nesin, ikinci bir metin üzerinden değil ciddi bir değer olan namus kavramı, opera sanatı, çeşitli bilimler ve sistemler üzerinden bir gülünç dönüştürüm gerçekleştirir.

4.3.2. Üstkurmaca, Meta Kurgu (*Meta Fiction*)

*Merhaba ey okuyucu! Şu kâğıt parçasını “Bir kitap alıyorum” diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sayfasını açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Giriş aramadılar mı? Ama inkâr etme! Mutlaka bir giriş aramışlardır. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız başlığını değil, anlamını da zihninde bulmaya başladın.*⁴⁷²

Karı Koca Masalı (1872)⁴⁷³

Postmodernizme özgü bir teknik olarak kullanılan üstkurmaca, yazarın anlatıma müdahale ederek gerçek ve kurgu arasındaki bağlantıyı açık etmesi/ortaya çıkarması ya da yazarın nasıl yazdığına dair ipuçlarını kurmacaya dâhil etmesine karşılık gelir. Bir kurgu metin, kendisinin nasıl kurgulandığı sorusu hakkında yanıtlar içeriyorsa orada üstkurmaca tekniğinden bahsetmek mümkündür.⁴⁷⁴

Edebi teknik olarak üstkurmaca; ‘roman içinde roman’ anlamında ve İngilizce “metafiction” kelimesinin tam çevirisiyle “metakurgu”⁴⁷⁵ olarak da kullanılır. Metafiksyonalist ise kurmaca ve gerçek arasındaki sınırı ortadan kaldıran ya da

⁴⁷¹ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 58.

⁴⁷² Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, çev. Aysel Yıldız, Vakıf k12, İstanbul, 2018, s. 1.

⁴⁷³ Eser hakkında üstkurmaca bağlamında çalışılan yüksek lisans tezi için bk.

Sırcan Abdullah, “Karı Koca Masalı ve Puslu Kıtalar Atlası: Bir Üstkurmaca İncelemesi”, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, 2013.

Diğer çalışmalar için bk.

Halim Kara, “Anlatıda Bir “Cevelan”: Karı Koca Masalı’nda İstitrâfi-Anlatı ve İşlevi”, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XLVII, 2014, ss. 105-126.

⁴⁷⁴ Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s. 67.

⁴⁷⁵ *Surfiction* da bir başka kullanımdır.

Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 70.

belirgin kılan kurmaca yazarıdır.⁴⁷⁶

Üstkurmaca, kuramsal çerçeveden bakıldığında roman teorisini roman kurgusu içinde okuyucuya iletmektir. Tekniğin kullanımı, edebiyat araştırmacılarına da roman teorisi hakkında fikir verir.⁴⁷⁷ Yavuz Demir'e göre üstkurmaca, kurmaca ve eleştiri arasında bir sınır söylemdir.⁴⁷⁸ Bu söylem özelliği tekniği salt bir kurgu unsuru, standart bir söylem olmaktan çıkarır. Üstkurmaca, edebiyatın kendini anlatır.⁴⁷⁹

Yazarın okura ve kurguya olan mesafesini daraltan, okuru yaratma serüvenine dâhil eden ya da okura yaratma serüveni hakkında fikir veren çeşitli üstkurmaca kullanımlarından bahsetmek mümkündür.⁴⁸⁰ Üstkurmaca kullanılan kurguların genel özellikleri şöyledir:

1. Anlatıcı anlatımda etkin kılınır.
2. Okurun gerçeklik algısı ile oynanır.
3. Metnin yazılış süreci, hikâye konusu hâline getirilir.
4. Metnin yazımı hakkında oyunsu bir yapı kurulur ve oyunsu bir söylem gerçekleştirilir.⁴⁸¹

Edebi tekniklerin kullanımında yazar sayısı kadar farklı yorumlamalarla karşılaşmak mümkündür. Roman ve öykünün yanı sıra şiirde de üstkurmaca tekniği ile karşılaşılır. Mehmet Akif'in *Safaat* şiirindeki; "Bana sor sevgili kaari, sana ben söyleyeyim, Ne hüviyyette şu karşında duran eş'ârım"* ifadesi şiirdeki üstkurmaca örneğidir.

Üstkurmaca tekniğinin tarihselliği⁴⁸² oldukça eskiye uzanır. Aristo'nun katarsis* kavramı ve tiyatrodaki Bertol Brecht tarafından ortaya atılan

⁴⁷⁶ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 105.

⁴⁷⁷ Patricia Waugh'dan aktaran: Yavuz Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002. s. 16.

⁴⁷⁸ Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât 'Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât'*, s. 17.

⁴⁷⁹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 71.

⁴⁸⁰ Bu konudaki çalışma için bk.

Tuncay Bolat, *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çanakkale, 2019.

⁴⁸¹ Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, s. 101-103.

* "Bana sor sevgili kâri", sana ben söyleyeyim / Ne hüviyyette şu karşında duran eşarım"

"Bana sor sevgili okur, sana ben söyleyeyim / Ne kimlikte şu karşında duran şiirlerim"

Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Bağcılar Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 5.

⁴⁸² Michel Foucault'un tarihsellik kavramından hareketle.

* **Katarsis:** İzlenen, görülen, maruz kalınan karşısında hissedilen duygular neticesinde arınma.

‘yabancılaştırma etmeni’ (Y-etmeni), ‘yabancılaştırma efekti’* felsefi karşılığı ile üstkurmaca tekniği ile benzerlik gösterir. Brecht, Rus Biçimciler’den etkilenecek geliştirdiği bu teknikte, seyircinin uyarılmasını amaçlarken, kurgu ve gerçeklik arasındaki çizgiyi somutlaştırır. Bu durum epik tiyatrodaki postmodern metinlerde görülen giriş, gelişme ve sonuç düzeninden uzak ‘epizodik teknik’* ile oluşturulur.⁴⁸³ Brecht’in uyguladığı sahneleme tekniğinde izleyici oyun ve dış dünya arasında bağlantı kurar. Seyirciye kendi iç gerçekliğine dönmesi için kasti bir fırsat tanınır. Kurgusal metindeki üstkurmaca da benzer amaca hizmet eder. Tiyatroda kullanılan ‘dördüncü duvarı yıkmak’* söylemi kurgu metinlerdeki üstkurmaca tekniği ile benzerlik gösterir. Dördüncü duvarı yıkmak, kurgusal olan ve gerçek dünya arasındaki sınırı ortadan kaldırmak, tiyatro sahnesinde gerçekleşen olayın bir kurgu olduğunu seyirciye hissettirmek, seyirciyi pasif konumdan aktif duruma geçirmektir.

Postmodern edebiyatın başat tekniklerinden biri olan üstkurmacanın daha 1870’li yıllarda Ahmet Midhat tarafından kullanıldığı görülür.⁴⁸⁴ Ahmet Midhat Efendi’nin *Müşâhedât* (1891) adlı eseri, Türk edebiyatında üstkurmaca tekniği kullanılan eserdir.⁴⁸⁵ “Kendimin de bu roman dâhilinde mevcudiyetimi tabiiiliğinin mediiir-i a'zamı addederim.”⁴⁸⁶ diyen yazar, kendi sesini müdâhil anlatıcı olarak kurguya dâhil eder ve *Karı Koca Masalı*’nda (1872) anlatılan hikâyeye gerçekliği ve somut gerçeklik arasındaki çizgiyi ifşa eder. “Kısacası, hikâyelerini anlatmaya başladığımız karı ile koca”⁴⁸⁷ “Ben hikâyemin şu satırlarını yazıp bitirdikten sonra bir itiraz taşına hedef olmayayım diye durdum.”⁴⁸⁸ ifadeleriyle okurla iletişim kurar.⁴⁸⁹ Ahmet Midhat Efendi’nin kullandığı bu teknik, Tanzimat Dönemi

* **Yabancılaştırma etmeni (Y-etmeni) / Yabancılaştırma efekti:** Brecht tarafından ortaya koyulan teknik. Bir olay, durum ya da karakteri alışık olunan doğallığından çıkararak seyircide şaşkınlık yaratacak biçimde sunma/ortaya çıkarma.

Epizodik teknik: Bölüm, bölüm/ayrı ayrı oluşturulan, parçalı aktarım.

Yavuz Çelik, “Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?”, *Sanat Dergisi*, S. 2, 2010, s. 118.

⁴⁸³ Çelik, “Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?”, s. 118.

* **Dördüncü duvarı yıkmak:** Gerçekçi tiyatroya ait dördüncü duvar tiyatrodaki seyirci ve sahne arasındaki hayali çizgidir. Seyirciyi aktif hale getirmek, kurgu ve gerçeklik arasında bağ kurmak üzere gerçekleştirilen eylemlerdir. Nazım Uğur Özüaydın, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

⁴⁸⁴ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s.38.

⁴⁸⁵ Demir, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*

⁴⁸⁶ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959)*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971, s.49.

⁴⁸⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, s.36.

⁴⁸⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, s.36.

⁴⁸⁹ Ahmet Midhat Efendi’nin *Hikâye, Tasvir ve Tahriri* (1873) yazısı, *Ahbar-ı Asara Ta’im-i Anzar* (1307-1890) adlı çalışması, mukaddimelerinde ve kurgu içlerinde dile getirdiği ifadeler yazarın, yazma kurgu ve yaratım konularında düşüncelerini içerir.

Ali Şükrü Çoruk, Halim Kara, “Yazar ve Okur: Ahmet Midhat’ı Yeniden Okumak”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XLVII.

eserlerinde müdâhil anlatıcı üslubu olarak sıklıkla kullanılır.

Şaban Sağlık, üstkurmacanın postmodernizm ile birlikte ortaya çıkmadığını bu anlatma yönteminin nasıl anlatmalı sorunu açısından eski bir tarihe sahip olduğunu belirtir. Klasik edebiyattaki mesnevilerin sebep-i telif bölümleri de üstkurmaca unsurlar barındırır.⁴⁹⁰ Şeyma Büyükkavas Kuran, eser oluşturma sebepleri bakımından incelediği mesnevilerin ‘sebeb-i telif’* bölümlerinde şairlerin eserlerini hangi amaç ve etkileşimlerle kaleme aldıklarını açıkladıklarını belirtir. Şairler, eserlerini kendilerinden önce yazılan bir eseri beğenmeme, bir hikâye ya da kitaptan etkilenme gibi sebepler ile yazdıklarını bu bölümde açıklar.⁴⁹¹ Bu çalışmaların da ortaya koyduğu gibi benzer amaç doğrultusunda kullanılan edebî teknikler, farklı şekillerde de olsa farklı zamanlarda yazılmış edebî metinlerde rastlamak mümkündür.

Benjamin, çömlekçinin parmak izlerinin çanağa yapışıp kalması gibi anlatıcının da hikâyesinde iz bıraktığını söyler.⁴⁹² Geleneksel müdâhil anlatıcı ve üstkurmaca tekniğine başvuran anlatıcı bunu çoğu zaman okur alımlamasına ihtiyaç duymaksızın açık biçimde gerçekleştirir.

“Öyle Bir Hikâye”, *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954)

Sait Faik, özellikle son dönem öykülerinde kendi iç sesini ve yazma hakkındaki poetik görüşlerini öykü kurguları içinde sunar. Hayâl, rüyâ ve gerçeğin birbirine karıştığı “Öyle Bir Hikâye”, anlatıcının gerçeküstü kahraman Hidayet ile sohbet ettiği sırada ifadeler; “Ötesini ben uydururum Hidayet”⁴⁹³, “Panco'ya hazırda hikâye.”⁴⁹⁴ gibi ifadeler ve cebinden çıkan kalem, hikâye müsveddesi kâğıt, anlatıcının bir hikâyeci olduğunu, hayal ve gerçeğin birbirine geçtiği hikâyeyi

Kadircan Dilber, Nilay Çağlayan, “Ahmet Midhat Efendi’nin Karı Koca Masalı’nda Anlatı Araçlarının Tespiti ve İncelenmesi”, *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5/1, 2010, ss.930-953.

Fazıl Gökçek, “Bir Postmodern Anlatı Örneği Olarak Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri’nin Karı Koca Masalı ile İlişkisi Üzerine”, *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi*, 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu, İstanbul 2008, ss. 266-275.

⁴⁹⁰ Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 68.

* **Sebeb-i telif:** “Müellif, nâzım veya şairin eserini yazma sebebini, kendisinin kimin/kimlerin, neyin/nelerin teşvik ettiğini açıkladığı bölümdür.”

Abdulkadir Özcan, “Osmanlı Kroniklerinde “Sebeb-i Telif”ler Üzerine”, *Tarih Dergisi – Turkish Journal of History*, S. 71, 2020, s. 146.

⁴⁹¹ Şeyma Büyükkavas Kuran, “Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar?”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1/2, 2006, s. 181.

⁴⁹² Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk, (Hikâye Anlatıcısı)*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.84.

⁴⁹³ Abasıyanık, *Alemdağ’da Var Bir Yılan-Az Şekerli*, s. 11.

⁴⁹⁴ Abasıyanık, *Alemdağ’da Var Bir Yılan-Az Şekerli*, s. 12.

kendisinin kurguladığını hissettirir.⁴⁹⁵ Öyküye seçilen isim de bir ön sezdiriş, göndermedir. Okuyucu öykü içinde bir alımlama ile keşfedebileceği kurmacanın gerçekliğini sorgulatan detaylara maruz kalır.

Yazarın kendi hayatından izler taşıyan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı son eserinde diğer öykülerin içinde de yazmak ve yazarlık hakkında poetik görüşleri bulunur. *Ne Yapayım* (1954) öyküsünde de anlatıcı bir öykü yazarıdır. Anlatıcı, "Yukardaki hikâyemin kahramanlarıyla dolu bin bir çarşıda, bin bir vurguncuyu yakalamak imkânsızdır." İfadesiyle kurmaca ve gerçek arasındaki sınırı açık etmektedir.

"Çarşıya İnemem", *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954)

*Nasıl yazı yazarım, onu incelemiyorum. Şu akşamımı didikliyorum.*⁴⁹⁶

Çarşıya İnemem öyküsünün anlatıcısı aylardan beri kalemi eline almadığını söyleyen bir yazardır. Anlatıcı-yazar, öyküye nasıl yazdığı hakkında konuşarak başlar. Genellikle telaşlı bir biçimde bir vapur beklerken ya da başka işlerle meşgulken yazmaya çalıştığını söyler. Bunları neden anlattığını ise iç monolog tekniği ile kendisine sorduğu soruyu cevaplayarak açıklar: "Sanki birisi sormuş. "Ne yazarsınız?" diye de konuşuyormuşum gibi hal aldığıma aldırmağın."⁴⁹⁷

Öykünün anlatımına hâkim olan teknikler; bilinç akışı, iç monolog ve üstkurmaca teknikleridir.⁴⁹⁸

***Bunaltı* (1958), Demir Özlü**

Demir Özlü'nün, *Bunaltı*'daki belirsiz anlatıcısının yazarın kendisi olduğu ya da anlatıcının hikâye kurgulayan bir yazar olduğu düşünüldüğünde bu öykünün de üstkurmaca tekniğini örneklediği söylenebilir. Anlatıcı, günlükler şeklinde kurguladığı öykü parçalarını bilinç akışı, iç monolog, anımsama (geriye dönüş) ve hayıflanmalar eşliğinde dile getirirken şu ifadeleri kullanır;

Her gün bu kâğıtların başında oturup yazıyorum.⁴⁹⁹
Hikâyeye nasıl başlayacağımı bilemiyorum, hikâyeye yazmak, bütün olup biteni anlatmakla hiçbir şeyi söylemiş olmam ki. Hem elimden gelmez bu. Çok başka

⁴⁹⁵ Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan-Az Şekerli*, s. 30.

⁴⁹⁶ Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan-Az Şekerli*, s. 86.

⁴⁹⁷ Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan-Az Şekerli*, s.86.

⁴⁹⁸ Öykü giriş, gelişme/serim, düğüm, çözüm öğelerine sahip değildir. Deneme türüne yaklaşan öykü, birinci tekil şahıs ben anlatıcı tarafından anlatılır.

⁴⁹⁹ Özlü, *Bunaltı*, s. 82.

çeşit anlatmalıyım, yaşamaya sabırsızlıkla atıldığım zamanla, her şeyi yitirip, bıktığım zaman arasındaki büyük farkı. Olayları birer birer sıralamak sıkıntı veriyor bana, hem olay da nedir ki? Önemli olan bizim iç yaşamımızdır, bu sürüp duran acıdır.⁵⁰⁰

Kendimi kurtarmak için hepsini anlatmalıyım.⁵⁰¹

Her şeyi bütün ayrıntılarına kadar anlatmalı mıyım?⁵⁰²

Geçmiş bir hikâyeye uydurmak, onu yıllar yılı saklayıp durmak. Bütün bu satırları yazmakla kendime en uygun olanı yapıyorum.⁵⁰³

Yazarsam anlarlar mı diye düşünüyorum. (Üf, ne delilik) Yazarsam anlarlar mı? Anlamıyorlar. Bütün bunları anlatmak için olaylar uydurmak, ne züğürtlük. Bunları yazmak bile gereksiz. Ama belki düzelirim.

...Her insan bunu duymuyor, ben duyuyorum, oturup yazıyorum.⁵⁰⁴

Bunaltı'da üstkurmaca tekniğinin kullanımı, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*⁵⁰⁵ (1938) adlı tiyatro metnindeki anlatıcının hikâyesini dile getirişi ile benzerlik gösterir.

Üstkurmaca, bir kurgunun nasıl yaratıldığı hakkında sırları açık etmek ya da anlatıya müdahale etmek olarak tanımlansa da örtük ve ironik olarak bunu çağrıştırmak, poetik görüşlere kurgu içinde yer vermek da bir çeşit üstkurmaca yöntemi olarak tanımlanabilir. Bu öyküde tarihlerle bölünen anlatım günlük biçiminde kurgulanmıştır. Günlük biçiminde yazma; bilinç akışı ve üstkurmaca tekniklerine peşinen müsaade eden bir tercih olmuştur.

Çocuktaki Bahçe (1982), Feyyaz Kayacan

Feyyaz Kayacan, ilk baskısı 1982 yılında yayımlanan *Çocuktaki Bahçe*'de, yazma serüvenini ve bu serüvende çocukluğunun yerini şöyle anlatır:

Her anlatı sonunda rahatlardım. İçim genişler, açılır, serin bir ıssızlıkla dolardı. Bahçenin zonklaması dururdu. Kurtuldum izlenimine kapılırdım. Ne gezer! Anlatı, aldatıyla sonuçlanıyordu. İçimden koparıp attığımı sandığım bahçe, yeni baştan ve daha derin ve kapsamlı bir güçle, daha yapışkan sarmaşıklarla, içimde kök kök, duvar duvar, ağaç ağaç birikmeye başlıyordu.⁵⁰⁶ “Sizin danışıklı şiirlerinizde, uydurma, yalancı ağaçlar, çocukluğun beşiğini bahçesini şingir mngir püsküllü mutluluklar içinde sallayadursun, içimde bana yer bırakmayan başka bir bahçenin dikenleri arasından Feyzi adında bir çocuk yosunlu gözlerini açıyor; gözleri kanıma, etime sesime karışıyor.⁵⁰⁷

Kendi çocukluğunu kaleme alan yazar, bunun nedenlerine kurgu içinde yer verir. Necip Tosun da Feyyaz Kayacan öyküsünde postmodern tekniklerin sıklıkla

⁵⁰⁰ Özlü, *Bunaltı*, s. 83-84.

⁵⁰¹ Özlü, *Bunaltı*, s. 84.

⁵⁰² Özlü, *Bunaltı*, s. 88.

⁵⁰³ Özlü, *Bunaltı*, s. 94.

⁵⁰⁴ Özlü, *Bunaltı*, s. 104.

⁵⁰⁵ *Bir Adam Yaratmak* (1938) uzun öykü ya da tiyatro metni; bir yazar kahramanın hayat öyküsü ve yazma yaratma sürecindeki psikolojik gerilimini konu edinir. Yazar kahraman, kurgu içinde içine düştüğü yazı buhranını üstkurmaca tekniği ile değerlendirilebilecek bir biçimde aktarır.

⁵⁰⁶ Feyyaz Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 9.

⁵⁰⁷ Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, s. 12.

kullanıldığını, Kayacan'ın kullandığı yöntemlerin 'anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma' amacı taşıdığını belirtir. Poetik, yazınsal ve kuramsal meseleleri işleyen⁵⁰⁸ Kayacan, eserlerinde üstkurmaca özelliği taşıyan (yazma niyetini açık etme) şu cümlelere yer verir.

Çok eskiden olsaydı oyalanabilirdim konu üzerinde, çevresinde ve durulabilecek her yerinde. Bir yaklaşır bir uzaklaşırdım. İşime gelmeyince, elimi eteğimi, dilimi çekerdim.⁵⁰⁹

Konu dışında oyalanıyorum bu kez.

Çok eskiden olsaydı, zaman bolluğu güncel bir kolaylık olarak kalsaydı yanımda, her istediğimde el atabildiğim, erteleme, geciktirme törenleriyle tatlı tatlı vakit geçirirdim. Konuyu, bahçeyi, kelepçe-bahçeyi ve içeriğini anlatmak sorumluluğunu üstlenmeme gerek kalmazdı daha bir süre.

Bir boşalım olsun diye, içimdeki bahçeyi silmek için yapıyordum ben bunları. Her anlah sonunda rahatlardım.⁵¹⁰

Üstkurmaca tekniği, yalnızca hikâye içinde hikâye etme değil, anlatıcı ya da yazarın kendi sesiyle yazma eylemi hakkında görüşlere yer vermesi ile de gerçekleşir. Böylece kurmaca gerçekliği ve dış dünyanın gerçekliği arasında bir bağlantı daha kurulur.

Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I (1978), Sezai Karakoç

Karakoç'un Yürüyüş öyküsü ilk bölümlerde, bir olay öyküsünden ziyade bilinç akışının hâkim olduğu durum anlatısı seyri çizer. "Kelimeler de şimdi bir civa akıntısı biçiminde özümün bir yerinde. Entertipten dökülür gibi dökülüyorlar avuçlarıma."⁵¹¹ Cümlesinde anlatıcının ben dili ile konuşan yazarın kendisi olduğu sezilir. Ayrıca, yazarın yazma sürecini tasvir ettiği cümleler ile öykü bir çeşit üstkurmaca örneği sergiler. Kurgunun içinde dile getirilen yazma eylemine dair açıklamalar, yazarın poetikası hakkında bir izlenim oluşturur.

Yazarın kendine özgü felsefesini dile getirmekten çekinmediği, özellikle diriliş felsefesini aktarmayı hedeflediği kurgusal metinlerin ortaya çıkarılış gayesi dahi kurmaca ötesi bir anlatım tekniği sunar. Üstkurmacanın gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı ortaya çıkararak yönü ile deneme, düşünce yazısı tarzına yaklaşan bu öykü örneklerini üstkurmaca ile ilişkilendirmek mümkündür.

"Gabuzzi" (1968), Eski Bahçe⁵¹² (1978), Tezer Özlü Kırıl

⁵⁰⁸ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 80.

⁵⁰⁹ Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, s. 7.

⁵¹⁰ Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, s. 8.

⁵¹¹ Karakoç, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, s. 18.

⁵¹² Kitapta yer alan öyküler yazarın yaşamını anlattığı için birbiri ile ilintilidir.

Özlü'nün eserleri kendi yaşamöyküsünden izler taşır. Bu nedenle öykü ve anlatılarında yazı poetikasına dair bilgilere de rastlanılır. Yazarın, şekil ve içerik bakımından sıra dışı özellikler gösteren *Gabuzzi* öyküsü, “öyküme gabuzzi adını veriyorum”⁵¹³ cümlesiyle başlar. Bu öykünün neden yazıldığı, “...her yıl aynı şeyi yazacağım yazacağım ve yayımlayacağım.”⁵¹⁴ Satırlarındaki gibi öykü içinde dile getirilir.

“Amerikalı Komşum Willy” (1968), *Eski Bahçe*, Tezer Özlü Kıral

...canımın sıkıldığını yazmayacağım ve yazmayacağım derken yazmış oluyorum⁵¹⁵

Eski Bahçe'de yer alan *Amerikalı Komşum Willy* öyküsü, anlatıcının anımsamalarıyla kurulur. *Gabuzzi* öyküsü ile benzer bir şekilde anlatıcının yazma eylemine ve yazma zorluğuna dair “...günlerce kendi kendime mırıldanıyorum yazamıyorum”, “...bir araya getirdiğim harfler beni anlatmaktan uzak”⁵¹⁶ gibi cümlelere yer verilir. Anlatıcının yazma süreci hakkında bilgiler içeren öykü, daha çok otobiyografik anı-öykü özelliği gösterir. Orada oturup hatırladıklarını, aklına gelenleri yazmaya çalıştığını söyleyen anlatıcı, artık eskisi gibi yazamadığını, kaleminin sürüklenmediğinden şikâyet eder.⁵¹⁷

Hakkâri'de Bir Mevsim (1977), Ferit Edgü

Hakkâri'de Bir Mevsim adlı uzun öykünün anlatıcısı, müdâhil bir tutumla birinci bölümden önce “...ey okuyucu”⁵¹⁸ nidasıyla okura seslenir. Birinci bölüm ise şöyle başlar:

“Bu senin yaşama nedenin bile olabilir.
Nokta.
Hadi, şimdi anlat bakalım öykünü
kırık kalem.”⁵¹⁹

Yaşadıklarını günlüğüne not eden ve kendine “hadi kalk yaz”⁵²⁰ diyen anlatıcı, zaman zaman okuruyla “Sen ne dersin, güzel sesli okuyucum?”⁵²¹, “Bağışlayın

⁵¹³ Tezer Özlü Kıral, *Eski Bahçe*, Ada Yayınları, İstanbul, 1978, s. 33.

⁵¹⁴ Bu küçük öykü şiir ve öykü arasında bir türdür. Kurmacaya dair unsurlar iç içe geçmiş karmaşıklaşmıştır. Zamanda gelgitler yaşanan, kahramanların hatırlama ile dâhil edildiği anlatımda bir öyküden ziyade öykü olmaya çalışan anımsamalar sıralanır. Anlatıcı öyküsüne koyduğu ismin, onda neyi çağrıştırdığına dair kullandığı ifadeler ile kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı açık etmiştir.

Özlü Kıral, *Eski Bahçe*, s. 34.

⁵¹⁵ Özlü Kıral, *Eski Bahçe*, s. 44.

⁵¹⁶ Özlü Kıral, *Eski Bahçe*, s. 39-40.

⁵¹⁷ Özlü Kıral, *Eski Bahçe*, s. 42.

⁵¹⁸ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 13.

⁵¹⁹ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 19.

çocuklar böyle bir sözcük verdiğim için sizlere. Sen de başla okuyucu.”⁵²² cümleleriyle iletişime geçen bir kurgu yazarına dönüşür. Edgü'nün bu eserinde kullanılan üstkurmaca tekniği ile Ahmet Midhat Efendi'nin kullandığı müdâhil anlatım tarzı benzerlik gösterir.

Kurmaca eserlerde açık biçimde kullanılan üstkurmaca iki türdür. Bunlar:

1.Kurgunun içinde yazma sürecinin ele alınması

2.Okunan roman ya da öykünün kurmaca olduğuna sistematik bir şekilde dikkat çekilmesidir.⁵²³

Edgü, üstkurmaca tekniğini iki yönüyle de kullanır. “Ama altı çizilmiş satırları çevirebilirim (senin için değil sevgili okuyucu, kendim için)”⁵²⁴ gibi ifadelerle okurla iletişime geçtiği gibi eseri nasıl yazdığını da kurmacaya dâhil eder.

Anlatıcı valiliğe yazdığı mektupta sekiz çocuğun öldüğünü yazar, dipnot olarak ise şöyle bir not düşer: “Üç tane de ben ekledim, sayıların önemli olabileceğini düşünerek.”⁵²⁵ Cümlesini ekler. Bu türden örtük kullanımlarla kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınır belirginleştirilir.

4.3.4. Leitmotiv

Almanca, leid: öncü ve motiv: motif, tekrar eden şey, desen kelimelerinin bir araya gelmesi ile isimlendirilen ve teknik edebiyata müzikten geçen bir tekniktir. Müzikte sistematik şekilde tekrar eden nakarata denk gelen kavram, edebiyatta da tekrar etme, sistemli bir hatırlatma, yineleme anlamlarına gelir. Bir edebî metnin okurun zihninde en iyi biçimde canlandırılabilmesi ya da anlamın en etkili hâliyle aktarılması, vurguyu sağlamak gibi amaçlarla farklı biçimlerde kullanılır. Edebiyatta leitmotiv unsurları, kişi ve nesnelere karakterize eden, hatırlatan anlamlı tekrarlardır.⁵²⁶

Teknik, sinemada ve tiyatrodada da benzer amaçlar ile anlamlı görüntü, ses tekrarları şeklinde kullanılır. Leitmotiv kullanımında, bilinçli bir eğilim ya da söylem alışkanlığı etkilidir. Tekniğin kullanımı, yazarların niyetine göre değişiklik ve

⁵²⁰ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 97.

⁵²¹ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 89.

⁵²² Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 103.

⁵²³ Bolat, *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*, s. 52.

⁵²⁴ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 156.

⁵²⁵ Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, s. 94.

⁵²⁶ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 231.

çeşitlilik gösterir.⁵²⁷ (Bir konuya dikkat çekmek, anlamı etkileyici kılmak, düşünceyi vurgulu hale getirmek, öyküyü etkileyici hale getirmek vb.) Daha çok romana özgü bir teknik olarak bilinen leitmotif yöntemi öykülerde de kullanılır.⁵²⁸ Bu çalışmada inceleme konusu olan öykülerdeki bazı leitmotiv kullanımları şöyledir:

- Kelime ya da ses/harf tekrarları: Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda (1984) sıklıkla; ç, k, t, p sert sessizlerini bazı kelimelerle birlikte tekrarlı olarak kullanılarak gecekondu mahallesini, mekânı isimde geçen sesler vasıtası ile ontolojik bir varlık olarak okura duyumsatılır.⁵²⁹ Sevim Burak'ta da ses tekrarları önemli bir yere sahiptir. Öykülerde/anlatımda çoğu zaman diyalog görülmez, anlatıcı diyaloga girdiğinde dahi muhatabı ile iletişim kurmaz havada kalan sözler seslere ve tekrarlara dönüşür. Anlamsal karşılığı olmayan sesler Erdem'e göre "estetik bir haz nesnesi" hâline gelir.⁵³⁰ Metindeki parçalılık bu anlamlı tekrarlar ile sürekliliğe kavuşur.
- Fiiller ve eklerdeki tekrarlar: Sevim Burak, *Everest My Lord*'da dil deneyine girişir. Eylemler tekrarlı olarak çekimlenir. Emir kipine ait söylemlerin sonuna getirilen ekler tekrarlı olarak kullanılır.
- Cümle, kalıp söylem/motif, kelime tekrarları: Sevim Burak, dış dünyaya ait sistem için "uğraş düzeni" ifadesini icat eder. Bu ifadeyi kendi iç dünyasının bu dış dünyadan farkını vurgulamak için öykülerinde tekrarlı olarak kullanır. Leyla Erbil Türkçe şey anlamına gelen Arapça "nen" kelimesini ve her şey anlamında kullandığı "hernen" kelimesini öykülerinde tekrarlı olarak kullanır.
- Temadaki bazı tekrarlar: Burak, sıklıkla Tevrat'tan sembolik tekrarlar kullanır, kutsal kitapta geçen özel sayılar, söylemler tekrar edilir.

⁵²⁷ Doğan Aksan, şiirde yinelemelerden bahsederken, bunların şiiri okuyan ya da dinleyen kişilerde belli bir algının yaratımını sağladığını, bu tekrarlı seslerin vurguyu ve ritmi meydana getirdiğini söyler. Bu yönüyle metinlerdeki tekrarlar, bir ses unsuru olarak şiirdeki uyağın göreviyle benzer bir görev üstlenirler.

Doğan Aksan, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, İstanbul, 2004, s. 48.

⁵²⁸ Klasik Türk şiirinde de leitmotif kullanılır. Bu kullanımlar tekrar/yineleme sanatı ile ahenk ögesi olarak kullanılır. Şiirde ön yineleme, ard yineleme, eklerin yinelenmesi tümcelerinin yinelenmesi, zıt koşut yineleme, kıvrımlı yineleme, tırmanma, ikizleme gibi yineleme/tekrar çeşitleri bulunur.

Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2001.

Ayrıca bazı ses olayları ile de tekrarlı kullanımlar yaratılır. Asonans: Sesli harflerin tekrarı, Aliterasyon: Sessiz harflerin tekrarı gibi kullanımlardır.

⁵²⁹ Şerefınur Atık, *Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2017, s. 31.

⁵³⁰ Aslan Erdem, "Raphael May Amech Zabi Almi", *Ötekilere Yazmak*, s. 119.

- Zaman, sevgi, kahramanlık, nefret, ölüm vb. soyut kavramların tekrarlı kullanımı: Sevim Burak, *Ölüm Saati* (1964) öyküsünde saat/zaman/tarih bir *leitmotiv* unsur olarak kullanılır. Öykü, “yalvarırım beyefendi saat kaç” sorusu ile başlar ve saatin ilerleyişi sürekli dile getirilir. Üçü çeyrek geçiyor, dört buçuk, dörde çeyrek var. Bir sonraki soru, “bugün ayın kaçındır” sorusudur. Ardından sıralanır. “Bugün ayın 9, 10, 11, 12.....20’sidir.”⁵³¹
- Özel isim, eşya, hayvan, sembol, simgesel tekrarlar (Onat Kutlar’ın, *İshak* (1959) ’taki öykülerinde hayvan isimlerine tekrar tekrar yer verir. 50 Kuşağı’nın birçok öyküsünde hayvansal figürlerin öykü konularına leitmotiv unsurlar olarak dâhil edildiği görülür.⁵³² Sevim Burak öykülerinde eşyalar tekrar unsurları olarak kullanılır. Odalar, köşeler, pencereler, çekmeceler, kâğıt, daktilo ve fincan gibi cansız nesnelere, öykülerde tekrar edilen unsurlardır. Eşyalar, Burak öykülerinde ontolojik bir özelliğe sahiptir.⁵³³ *Everest My Lord*’da eşyaların gerçekleştirdiği eylemler tekrar unsurları olarak sıralanır. “...merdiven/düşünür/merdivenaltı/düşünür/kömürlük/düşünür/kürek/düşünür/taşlık/düşünür/musluk/düşünür...”⁵³⁴ gibi.
- Noktalama işaretleri ile yapılan tekrarlar: Leyla Erbil *Hallaç*, Gecede ve *Üç Başlı Ejderha*’da (,,), (!), Hulki Aktunç, öykülerinde kendi oluşturduğu noktalama işaretlerini tekrarlı kullanır. (>), [.:) gibi.
- Olayların, durumların, eylemlerin tekrarlanması: *Tante Rosa*’da Rosa’nın başına gelenlerin bir talihsiz serüvenler dizisi biçiminde tekrar etmesi.
- Öykü kişileri ile ilgili tekrarlar.
- Mekân kullanımı ile ilgili anlamlı tekrarlar.

Edebiyatta ‘*anlamlı tekrar*’ olarak da tanınan leitmotiv yönteminin kullanımı, yazarın örtük ya da açık niyetini temsil eder. Özellikle masal ve halk hikâyelerinde

⁵³¹ Sevim Burak öyküsünde harf ve rakam sembolizasyonundan da bahsetmek mümkündür.

Burak, *Yanık Saraylar*, s. 92-93.

⁵³² *İshak*’ta özellikle kediler ile ilgili tekrarlı kullanımlar bulunur. Kitaptaki *Kediler* isimli öyküde de benzer tekrarlı kullanımlar görülür.

⁵³³ “...dışarı çıktı, içeri girdi/gardrobun gözlerinden geçti”

Burak, *Yanık Saraylar*, s. 42.

⁵³⁴ Sevim Burak, *Everest My Lord*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 33.

kullanılan *formel ifade* örnekleri; ‘*bir varmış bir yokmuş*’, ‘*evvel zaman içinde, kalbur saman içinde*’, ‘*gel zaman, git zaman*’, gibi ‘*başlayış formelleri*’ tekrarlı kullanımlara örnek teşkil eder. Hikâyeye karşı merak uyandırmak amaçları da taşıyan tekrarlı kullanımlar modern kurmacada; anlatı ve öykülerde dikkati canlı tutmaya imkân sağlar. Leitmotiv tekniği, zihin dilini aktaran ve psikolojik çözümleme içeren yapıtlarda da sıkça kullanılır.

Edebi eserde yer alan hayvan ve eşya gibi leitmotiv unsurlar sembolik işleve de sahiptir. Bu unsurlar bir durumu, anlamı temsil edebilirler. Hasan Çakır, bir öyküdeki sembolün kısa bir anı temsil eden bir imge ya da olayı tamamlayan bir parça olabileceğini belirtir ve öyküde sembol kullanmanın öyküyü farklı bir boyuta taşıdığını belirtir.⁵³⁵

Çakır’ın aktardığına göre kurmaca eserlerde leitmotiv olarak kullanılan unsurlar; köprü, vazo, kuş ve mevsimlerdir. Sait Faik’te anlatımda bu tarz kullanımlara başvurur.

Leitmotiv unsurlar, sembolik kullanımlar; yazarın kimliğini, üslubunu metin içinde gösterme biçimi olarak da tercih edilebilir. Sevim Burak öykülerinde eşya kullanımları bu tarz bir özelliğe sahiptir. Daktilo, vazo, fincan vb. eşyalar öykülerin birçoğunda kullanılır ve yazarın kimliğine dair işaret gösterir.

50 Kuşağı öykücülerinin birçoğunda sıklıkla eşya ve hayvanların öykü kurgusuna leitmotiv unsuru olarak dâhil edildiği görülür. Fatih Altuğ’un “maddilik ve simgesellik arasında konumlanmış figürler”⁵³⁶ dediği hayvanlar, öykülerde sıklıkla karşılaşılan unsurlardır. Sait Faik’te köpek, Leyla Erbil’de böcek, kuş, Bilge Karasu ve Cihat Burak’ta kedi, Onat Kutlar’da horoz, kedi gibi.

“Horozlar”, *İshak* (1959), Onat Kutlar

Onat Kutlar’ın *İshak* adlı öykü kitabında yer alan *Horozlar* öyküsünde İftar saatini bekleyen ve sayılarla uğraşan büyükannenin saydığı dakikalar, tekrar eden dakikalar eşliğinde saat vurgusu, kalan süreyi geriye doğru sayan çocuk kitapta yer alan öykülerin birçoğunda kurguya dâhil edilen hayvanlar tekrar eden unsurlardır. Oruç tutan kadının kaç dakika kaldığı sorusu; “yirmi dakikayı uzun bir yokuş gibi yürümek”, “şunun şurasında yirmi dakika kaldı”⁵³⁷ ifadeleri zamana ait tekrarlarla

⁵³⁵ Çakır, *Öykü Sanatı*, s. 255.

⁵³⁶ Fatih Altuğ, “Anlam Pireleri: 1950lerin Modernist Öykülerinde Hayvan ve Varoluş”, *Metafor Dergisi*, S. 3, 2018, s. 78.

⁵³⁷ Onat Kutlar, *İshak*, A Dergisi Yayınları, İstanbul, 1959, s. 6.

öyküyü bir bekleyişe tutturur.

Öyküde tekrar edilen sayma eylemi, bekleyişi temsil ederken, topun patlaması ve beklemenin sona ermesine rağmen yemek yemeye başlamayan büyükannenin sabrının ve sabredebilmiş olmaktan dolayı duyduğu kıvancın etkisi tekrarlar ile güçlendirilir. Tekrarlar sabır ve kıvanç duygusu arasındaki gerilimi yükseltir.

Öykünün diğer tekrar unsuru ise horozdur. Öyküde yirmi iki defa tekrar edilen -her sabah yenilenen gücü ve canlılığı temsil eden- öykünün sonunda uyanan horozlar, büyükannenin dirayetine ve yaşama tutunma isteğine başka bir göndermedir.

“Sedef Kakmalı Ev” (1961), Yanık Saraylar (1965), Sevim Burak

Yanık Saraylar'ın ilk öyküsü *Sedef Kakmalı Ev* ‘geldiler’ eylemi ile başlar. Öyküde, kelimenin tekrarlı kullanımlarıyla anlatıcı tarafından bir algı yaratılır. Belirli aralıklarla tekrarlanan eylem, dışarıdan içeriye gelmek isteyen ve yapıyı bozacak olan bir grubu, topluluğu temsil eder. Kelimenin tüm sesleri büyük harfle yazılarak eyleme ayrıca dikkat çekilir. Öykünün tüm kurgusu dışardan içeriye gelerek düzeni bozan gelme eylemi üzerinden şekil alır.

GELDİLER. ..
Çok yorgundular.
Sokağın başına dizildiler.⁵³⁸
...
GELDİLER. ..
Sekiz on kişiydiler,
Ellerinde ağız armonikaları vardı.⁵³⁹

Mekân olarak Üsküdar Çarşısı, Kısıklı Bağlarbaşı tramvayı, ev eşya olarak pencere, sedef kakmalı sehpa ve bazı kalıp sözler yeşil şapkalı adam, sekiz on kişi vardılar, düz, uzun, ince, sessizlik tekrar eden unsurlardır. Öykünün tekrar eden unsurları aynı mekânlar içerisinde hayatını idame ettiren bir kadının hayatına ait simgelerdir.

Aynı mekân ve objelere maruz kalan Nurperi Hanımın zihni aynı kelime, kelimelerin ve eylemlerin istilasını altındadır. Bir aynılığın içine hapsedilen kadın karakterin söylemleri, eşyaları, işittikleri, maruz kaldıkları aynılıkla sınanır. Zihninden geçen bazı düşünceler, isimler tekrar eder. Nurperi Hanımın ruh dünyası; metindeki tekrarlar gibi eşyalara, olaylara ve insanlara takılı kalır.

⁵³⁸ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 7.

⁵³⁹ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 10.

Tante Rosa (1968), Sevgi Soysal

Sevgi Soysal'ın varoluşçuluk bağlamında da değerlendirilebilecek öyküsünün kahramanı Tante Rosa birçok defa aynı eylemlerde bulunarak benzer sonuçları deneyimleyen bir kadın karakterdir. Kiedegard'ın kendi olma ya da olmama kaygısı olarak tanımladığı varoluş kaygısı Rosa'nın kendi olma pahasına yaşadığı kısır döngüyü karşılamaktadır. Rosa'nın bu kısır döngü hâline gelen talihsiz serüvenler dizisi yoğun tekrar kullanımları ile anlatımın tekniğinin kurgulanışında leitmotiv unsurları ile ironik biçimde canlandırılır. Özellikle kalıp ifadelerin öykünün çeşitli aşamalarında yinelenmesi anlatımı ilgi çekici kılar.

Tekrarlı hatalar, anlatıcının kullandığı tekrarlar gibi Tante'nin hayatı hakkındaki gülünç ve dramatize yanları oluşturan ironiyi destekler. Tekrarlarla Tante hakkında dile getirilen yargılar inandırıcı ve etkili kılınır. Anlatımın diline ve eylemlere, eylemlerin aktarılışına hâkim olan *humor*'u sağlayan en büyük unsur bu tekrarlardır.

Tante, sistematik hatalar kurbanı bir kadındır. Bu nedenle tekrar eden sorunları, hataları, şikâyetleri, istek ve arzuları da öykü boyunca tekrarlanarak hatırlatılır. Yalnızca kelimelerin değil, öykü boyunca cümlelerin, eylemlerin de çeşitli bölümlerde tekrarlandığı görülür. “Varoluşunu insanca gerçekleştiremiyen-gerçekleştiremiyen-gerçekleştiremiyen”⁵⁴⁰ Tante Rosa hakkında yapılan tanımlamalar öykünün seyri boyunca güncellenmekte bu da anlatıda bir tekrar unsuru oluşturmaktadır. “Tante Rosa; iş aramak demektir. Aşık ve koca aramak demektir. Aşık ve koca, aşık ve koca”⁵⁴¹

Sıklıkla yapılan hatalara rağmen ders almayan Rosa'nın saf bir karakter olduğu, şıpsediliği anlatımda ironiyi oluşturan absürt bir anlatım dili ile tekrarlı eylemler, tekrarlı tanımlamalarla aktarılır. Anlatıcıya ait tekrarlı yargılar, ebeveynin çocuğunun hatası karşısında öfkelenmesi sonucu söylenmelerini andırır.

Afrika Dansı (1982), Sevim Burak⁵⁴²

Hastanız Bn. Sevim Uluç'un akciğer radiogramının tetkikinde: Kalpte global bir genişleme mevcudiyeti

⁵⁴⁰ Soysal, *Tante Rosa*, s. 54.

⁵⁴¹ Soysal, *Tante Rosa*, s. 55.

⁵⁴² Sevim Burak edebiyatını; öykülerini, Postmodernizm ile ilişkilendirmek yazarın kullandığı anlatım yöntemleri nispetinde mümkündür. Akımın edebî izleri henüz Türk edebiyatında görülme de yazarın eserlerinde kullandığı yöntemler postmodern yöntemlerle eşleşir özelliktedir. Çoğul anlatıcılar, parçalılık; metinlerarası ilişkiler, kolaj, pastiş, leitmotiv, basıma dair unsurların anlatı ile ilişki içinde tasarlanması, erken dijital imkânlardan faydalanma bu sava kanıt niteliğinde eser/metin özellikleridir.

*müşahede edilmektedir. Apex cordis thorax cidan yakınına kadar yaklaşmıştır.*⁵⁴³

(Teşvikiye Sağlık Evi Hastanesi, 1980, *Mach I'dan Mektuplar*)

Sevim Burak öykülerinde tekrarlar anlatımın yoğunluğunu sağlayan unsurlardır. Yazar, tekrarları bir anlatım tekniğine dönüştürecek nitelikte özgün bir biçimde örnekler. Öykülerinde kullandığı Tevrat'a ait göndermeler, alıntılar örtük, simgesel tekrarlar vasıtası ile kurgu ile ilişkilendirilir.

Hemşirenin verdiği talimatların bir makine sesine benzetildiği *Afrika Dansı* öyküsünde kıpırdamayın, nefes almayın emir cümleleri ve soru ekleri, “ne molozlar, ne midyeler, ne yılanlar” gibi sıralanan abartma ifadeleri, “gelin, tutun, yapın” ifadeleriyle dile getirilen talimat/yönergelerin birden fazla tekrarı despot bir hemşirenin makine benzeri monotonlaşan, sistematik söylemlerini abartılı bir şekilde seslendirir. Tekrarlar çizilmek istenilen hemşire portresini betimlerken, anlatımda bir tını oluşturulur. “Gelin, gelin, gelin, ilerleyin, toplanın, top olun”⁵⁴⁴ söylemleri öyküde tek tonda bir okumayı zorunlu kılar.

Yazar, satırları alt alta kurguladığı için tekrarlar ön plana çıkar, kelime ve söylemler vurgulu bir sesletimle buluşur. Kelimeler arasında sağlanan mesafeye ek olarak tasarlanan son ekler ve kelimelerdeki tekrarlar, sert, öfkeli bir ses imajına dönüşür. Aslen bir müzik tekniği olan *leitmotiv* ile tekrarlar aynı zamanda ses tasarımına dönüştürülür.

4.3.5. Parçalılık

*Burjuvazi çağında, bilinç parçalanmamış olduğuna göre Biçim de parçalanamazdı ya da bir yazı çıkmazı vardır. Bu da toplumun kendi çıkmazıdır.*⁵⁴⁵

R. Barthes

Postmodern tekniklere atfedilen kurguda parçalılık, birden fazla katmandan meydana gelen edebî eserin, geleneksel hikâyenin; serim, düğüm, çözüm (giriş, gelişme, sonuç) düzenlerinin aksine anlatımının farklı yönlerde seyretmesidir. Modernizm sonrası öyküde değişen söylem dili ve yaratıcı kurgu arayışına gidilmesi ile modern bireyin yaşam öyküsünü aktarırken tekdüzelikten karmaşığa gidilmiş, anlatımın sistematigi değiştirilmiştir. Karmaşa ve kaotik olandan meydana gelen bu

⁵⁴³ Burak, *Mach I'dan Mektuplar*, s. 279.

⁵⁴⁴ Burak, *Afrika Dansı*, s. 10.

⁵⁴⁵ Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 8.

yeni metinler kolaj biçiminde tasarlanmıştır.⁵⁴⁶ Bu kolaja farklı metinler de dâhil edilir. Kolaj aslen resim sanatında kullanılan bir yöntemdir. Parçaların bir araya getirilmesi ile bir kompozisyon oluşturulur.⁵⁴⁷

Postmodern metinlerde parçalılık farklı şekillerde görülür. Kolaj özelliğindeki metinler geleneksel hikâye diziliminden anlamsal ve biçimsel yönden ayrılır. Parçalı anlatımda, klasik hikâyeyi oluşturan temel unsurlar farklı şekilde yorumlanır. Son da bu unsurlardan biridir. Son hakkında örnekler çeşitlidir. Kurgu hikâyenin sonucu başta verilebilir ya da hikâyenin ortasında da bir son okuru bekliyor olabilir. Parçalı anlatımla kurulu öykülerde sona yer verilmeyen örnekler de bulunur. Parçalılık örnekleri tahkiye ile başlayan hikâyenin ana dizilimi; serim, düğüm, çözüm; giriş, gelişme, sonuç için de birer eleştiri özelliğinde olabilir.

Şerif Aktaş, tamamlanmış her metin ve cümlelerin bir sistem olduğunu aynı şekilde cümlelerin her anlamlı unsuru; kelime, ses/harfinde bu sistemin bir parçası olduğunu ifade eder. Bütün bu unsurlar ortak şekilde mana yarattıkları gibi ayrı ayrı da bir anlamı meydana getirir ve birer ses hadiseleri biçiminde de var olabilir. Her unsurun metinde örtük ya da açık görevi bulunur.⁵⁴⁸ Aktaş, parçalamayı şu biçimlerde kategorize eder:

1. Yazarın kendi açtığı bölümlendirmeler, kısımlara ayırma, parçalama (Demir Özlü; *Bunaltı* (1958), Feyyaz Kayacan; *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969), Aziz Nesin, *Yeşil Renkli Namus Gazı Operası* (1971), Tomris Uyar, *Şahmaran Hikâyesi* bu şekilde yazılmıştır.)
2. Mekân, vaka, şahıs kadrosunda yenilik ve değişimler
3. Muhtevada değişiklikler⁵⁴⁹ (Parçalı anlatımlarda konular süreklilik göstermeyebilir. Özellikle bilinç akışının kullanıldığı anlatımlarda böyle bir durum söz konusudur.)

Bu parçalama somut, anlaşılır, klasik anlatım yöntemlerine daha yakın bir kullanımdır. Postmodernizm ile metinlerin daha karmaşık/kompleks parçalı halleriyle karşılaşmak mümkündür.

Şerefnur Atik parçalı metinlerin özelliklerini şöyle sıralar:

1. Bu anlatılarda metni oluşturan unsurların tamamı ya da bir kısmı parçalı

⁵⁴⁶ Nesrin Karaca, "Türk Edebiyatında Postmodernizm", *Türk Yurdu Dergisi*, S. 288, Ağustos, 2011. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1599> (Eylül, 2021)

⁵⁴⁷ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 229.

⁵⁴⁸ Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 22.

⁵⁴⁹ Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, s. 23.

olabilir.

2. Zaman unsuru anakronik bir seyir çizebilir.
3. Anlatımlar şiirsel özellik gösterebilir.
4. Metinler çoğunlukla kapalı ve karmaşıktır.⁵⁵⁰

Mehmet Rıfat, Proust'un yarım kalan bir roman denemesini anlatırken yazarın parça parça oluşturduğu ve daha sonradan bir araya getirmeyi amaçladığı taslaklardan ve metin parçalarından bahseder.⁵⁵¹ Bu taslaklar, yazarın yaşam öykülerinden ayrı ayrı kesitlerdir. Proust'un ölümünün ardından başka bir yapıtımdan hareketle parçalar bir araya getirilmiştir. Mehmet Rıfat, Proust'un bir kararsızlıkta kalarak bu eseri bir araya getirmediğini, yapıtı deneme ya da roman biçiminde aktarmak konusunda kararsız kaldığını belirtir. Ortaya çıkan sonuç aslında yazarın niyeti ile alakalıdır. Proust farklı bir biçim mi denemek istemiştir? Ya da neden deneme türünü tercih etmiştir?

Deneme, 'Bu nedir?' sorusuna, roman ise 'Bundan sonra ne, neler gelecek?' sorularına cevap verir.⁵⁵² Amaç, denemenin parçalı ve parça içinde anlam yaratma özelliğinin romanda kullanılıp kullanılmayacağını sınamaktır. Postmodern anlatılarda da 'parçalı aktarım' öykü ve roman tekniğini deneme ve düşünce yazısının parçalı bütünlüğüne yaklaştırır. Anlam yaratma, ilişki kurma zorunluluğu olmaksızın aktarım sağlanır. Bu imkân doğrultusunda yazar, yapıtımdı farklı işçiliklerle oluştururken parça bütün ilişkisini ve sıralamayı alışık olunmayan biçimlerde kurgular.

Parçalılığa dair bir başka özellik somut ve soyut olmak üzere iki çerçeveden değerlendirilebilir olmasıdır: kelime ve seslerden örülen bir metinde ilişiksiz duran ayrı grupların kompozisyon oluşturması ya da metnin bitirilmemiş, yarıda bırakılmış hissi bırakan hâliyle bir parçalılık. Kullanımlar yazarın üslubu ve tekniğine göre farklılık gösterir. Hasan Ali Toptaş'ın -çalışmada farklı başlıklar altında değindiğimiz- *Bin Hüzünlü Haz* anlatısındaki bitmemişlik, yarıda bırakma tipografi oyunlarıyla; eksik, yanlış yazılan harfler vasıtasıyla tasarlanır.

Şiirde de bu yöntemle kelime ve seslerin rastlantısal ya da bir ahengi ortaya çıkarmak amacıyla bir araya getirildiği yazma yöntemleri bulunur. Bunlar arasında

⁵⁵⁰ Atik, *Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine*, s. 44-45.

⁵⁵¹ Rıfat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, s. 67.

⁵⁵² Rıfat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, s. 68.

S+7 ya da N+7 gibi deneysel teknikler de yer alır.⁵⁵³ Bu kullanımlar da postmodernizme özgü parçalılık özelliği ile ilişkilendirilebilir.

“Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz” (1961), *Tutkulu Perçem* (1962), Sevgi Soysal

Sevgi Soysal, ilk öykü kitabı *Tutkulu Perçem*'den itibaren teknik arayışlara girer. Bazı öyküleri şiiri anımsatan söylemlerle başlar ve paragraflar arasında bağlantıların bulunmadığı bazı öykülerine parçalılık hâkimdir

Kurgu, biçim bakımından ve anlam süreksizliği bakımından şiirle benzerlik gösterir. Şiir dizeleri biçiminde tasarlanan öykü, geleneksel hikâyeye unsurlarından yoksunluğu ile tür olarak hikâyeye ve öykü arasında ayırım yapmaya imkân sunan özgünlük ve özerkliğindedir. Birinci tekil şahıs, ben anlatıcının dilinden aktarılan satırlarda ve anlatımda bütünlüğü seçmek güçtür.

Postmodern yazarlar, geleneksel anlatı imkânlarının kendilerine yeterli gelmediği için oyunsu anlatım biçimlerini arar. Türlerin bu öyküdeki gibi şiir, öykü geçirgenliği içinde kurgulanması süreksiz, parçalı ve kopuk metinleri ortaya çıkarır.⁵⁵⁴ Soysal'ın bunu 1961 yılında örneklemesi öyküyü ve kullanılan anlatım yöntemini ayrıca özgün kılar.

Susini-Anastopoulos'a göre eserde, modernite ile de özdeşleşen ‘*üçlü bir kriz*’ bulunur. Bunlar yeni metinlerdeki bitmişlik ve tamamlanmışlığın geçersiz hale dönüşmesi ile gerçekleşen yapıt krizi, bütünlük krizi ve türsellik krizidir.⁵⁵⁵ Soysal'ın öyküsündeki gibi modern anlatılar, klasik hikâyenin alışıldık düzen (giriş, gelişme, sonuç) ve hiyerarşisine sırt çevirir, kendi kuralları kendi dinamiği içinde geliştirir. Böylece yapıt ve tür krizi meydana gelir. Eksilteli anlatım ve şiirsel yapı parçalılıkla birlikte bir bütünlük krizi yaratır.

Modernizme ve daha çok postmodern metinlere atfedilen bu özellikler, Soysal'ın öyküsünün taşıdığı özelliklerdir. Öykünün başında dile getirilen “şeylerdeki şeyler” ifadesi öykünün anlatım tekniği ile temasının anlamsal ve biçimsel ilişkisini ortaya serer.

***Kısmet Büfesi* (1982), Bilge Karasu**

⁵⁵³ Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilen, Oulipo grubuna ait ‘N+7 tekniği’ bu tekniklerden biridir. Kolaj olarak tasarlanan metin parçalarının parodi, pastiş teknikleri ile bir araya getirilmesi ya da türler arası metinlerin anlatıya montajlanması parçalı anlatıma örnektir.

⁵⁵⁴ Aktulum, “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, s. 3.

⁵⁵⁵ Susini-Anastopoulos'dan aktaran: Aktulum, “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, s. 4.

Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi*'ndeki metinleri çoğul okumaya müsait parçalılık özelliği taşıyan metinlerdir.

Yazar, biçimdeki arayışlar ile şiirsel, parçalı ve özgün bir form yakalar. Postmodern metinlerde yazarın anlatmayı hedeflediği ile metnin gerçekleştirdiği anlam birbirinden farklıdır. Parçalı metinlerde anlamın yazardan bağımsız gerçekleşen özerk hâli daha belirgin ve şiddetlidir. Karasu'nun bu metinlerde uyguladığı farklı anlatım yöntemlerinin kullanımı parçalı anlatıma da denk düşer. Ya da başka bir ifade ile bu yöntemler parçalı anlatımı meydana getirir.

KISMETBÜFESİ

bir resim bakardı duvardan,
derinliği sınırlayan karşı du-
vara.
Aynaya bakılarak
yapılmış bir Turanresmiydi
bu.

Şimdi, duvarında asılı; iri gözleri
biraz bana, biraz da
eski dere yatağı caddenin karşı kı-
yasındaki, dere yıllarından kalma
kavaklara bakıyor.

Bir gülün gölgesi düşüyor yanağına.

Önünde bir gülden duruyor bu-
ğün, güldenün içinde bir gül duru-
yor.

Tükenmez gençli-
ğinde donmuş bir resim,
şimdi. Ama o zamanlar, bu
resimdeki yaştaydık; yağıt-
lık resmin gösterdiğiyle.

Subası usundan yak olmuş oda-
da, çalkının orta yerinde bir baş-
ka resim de olurdu hep. Arada bir
değişen bir resim. Üzerinde çalışı-
lan, bitti bitecek ya da ak astarı
yeni yeni benetlenen bir resim.
Çoktan yatmış imam efendi ailesi-
ni uykusundan tedirgin etmemek
için kısıla kısıla hisiltemiş ses-
lerimizle tükenmezi tüketemez.

Girtaklarmızın yorulmağa
başladığı saatlerde

rihtimde duran okullarımızın ar-
dındaki denizden doğru

çoktan başlamış bir günün
ilk solgun renginin belirme-

kimi zaman da

36

Şekil 4.3. *Afrika Dansı* (1982), Sevim Burak

Derrida, anlamın ses dışında bir biçimde oluşturulmaya çalışıldığında ondaki çizgiselliğin ortadan kalktığını söyler. Ona göre Freud dahi bu nedenle rüyaları görsellerle ilişkilendirir.⁵⁵⁶ Anlamı katmanlara ayıran ve ondaki çizgiselliği kurduğu parçalı yapılarla kıran Karasu, metinlerindeki parçalılığı birden fazla anlatım yöntemi ile tasarlar. Bunlardan biri yazının biçimi ile oluşturulan göstergelerdir. Farklı mizanpaj özelliklerine sahip metin tasarıları metni birden fazla parçaya böler. Kitaptaki *Çeşitlemeli Korku* adlı öykü mizanpaj ve tipografi unsurları kullanılarak oluşturulan parçalılığa örnektir. Tüm bu unsurlar farklı okumalara müsaade eder. Metinlerdeki parçalılığı sağlayan diğer yöntem görsel unsurların kullanımı ile gerçekleştirilir. Başka biri ise bu unsurlarla tasarlanan anlamla gerçekleştirilmez. Ya da anlatıcı veya farklı seslere ait söylem düzeyleri ile de parçalı anlatım oluşturulur. “Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin” öyküsünde, farklı

⁵⁵⁶ Jacques Derrida, *Yazı ve Fark*, çev. P. Burcu Yalım, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s. 292.

seslerin dâhil olduğu bir parçalı yapı tasarlanır. Anlamdaki parçalılık hem bu saydığımız unsurlarla hem de bu unsurlarla yorumlanmaya imkân bulan, belirsiz bırakılan söylemlerle meydana gelir.

4.4. Avangart Edebiyat

*Hepimiz kaderleri sanat istifçisi burjuvaların iki dudağı arasında olan dilenciler gibi değil miyiz?*⁵⁵⁷

Ludwig Meidner

*Her şeyden önce Dada ve Gerçeküstücülük avangart akımlardı.*⁵⁵⁸

Fransızca kökenli avangart (avant-garde) (öncü birlik/advance guard ya da öncü, keşif kolu/vanguard)⁵⁵⁹ kelimesi tarihte ilk olarak devrimci bir gazete tarafından atılan başlıkta kullanılır.⁵⁶⁰ *Avant*: önünde, *garde*: bekçi kelimelerinin bir araya gelmesi ile askeri bir terim olarak kullanılan avangart, “*ordunun öncü birliği*”⁵⁶¹ anlamına gelir.⁵⁶²

Avangardın felsefi arka planını temsil eden ilk öncüleri Fransa’da ortaya çıkmıştır. Fransız Devrimi’nin ardından toplum kuramcıları monarşist rejim ve mevcut hiyerarşinin yerine bireysel haklara daha saygılı bir düzen getirmeyi hedefler. Bu görüşü savunan Henri de Saint Simon (1760-1825) etrafında toplanan grup; sanatçı, sanayici ve bilim insanlarından oluşan -meslekler öncülüğünde- bir üçler erki ile yönetilecek devletçi-teknokratik sosyalizm modelini hazırlar.⁵⁶³

Saint Simon ve arkadaşları modernliğin fikir hayatını inşa ederlerken; insanlığın sanat kılavuzluğunda yeniliğe erişebileceğini, sanatın hem araç hem de amaç olarak bir toplumu tasarlayacak güçte olduğu fikrinden yola çıkarlar. Avangardın felsefi arka planına göre sanatçı ve sanat eseri toplumu dönüştürmelidir. Simon’un, 1930’larda bilim adamlarına ve sanayicilere, ‘...sizlerin avangartı biziz, insanlar arasında yeni bir fikir yaymak istediğimizde (bunu) sanatın gücü ile

⁵⁵⁷ Ali Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 110.

⁵⁵⁸ David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Dost Kitabevi, Ankara, 2020, s. 18.

⁵⁵⁹ Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, Küre Yayınları, İstanbul, 2013, s. 109.

⁵⁶⁰ David Cottington, *Avangard*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2019, s. 35.

⁵⁶¹ Ali Artun (sunuştan), Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 10.

⁵⁶² Kavram isim ve sıfat olarak kullanımı ile bir kavram karmaşası yaratır. Sıfat olarak avangart; “estetik özerkliğe sahip çıkmak veya yürürlükte olan değerlere meydan okumak için kendi döneminde yeni bir şey söylemek” ile bir yakıştırma, nitelemeye karşılık gelirken, isim olarak avangardizm ise bir gaye etrafında birleşen, radikal bir estetik tavır takınan sanatçıların etrafında toplandıkları akıma karşılık gelir.

Cottington, *Avangard*, s. 11.

⁵⁶³ Avangart terimini sosyal bilimlerde kullanan ilk isim: Henri de Saint Simon’dur.

Cottington, *Avangard*, s. 12.

yapabiliriz. [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.”⁵⁶⁴ seslenişi, sanat/sanat eseri ve sanatçının avangart düşüncesindeki rolünü tanımlar mahiyettedir.

İlk olarak siyasi ve askeri alanda kullanılan avangard terimini sanat alanına sunan kişi Saint Simon’un⁵⁶⁵ grubunun dağılmasının ardından Fourieristler 1832 yılında yayımladıkları dergi ile Dada’dan Sitüanizme, avangart sanat hareketlerinin başını çeker. Yeni avangart hareketler, sanatsal tutkuları estetik formlarla buluşturan Fourier’in izlerini taşır. Tarihsel avangardın ardından 1960’lı yılların avangardı için Neo-Avangard terimi kullanılır. Yeni avangardistler, 1960’lı yıllarda sanat anlayışında gerçekleşen niteliksel değişimlerin başlangıcında tarihsel avangarda ait manifestolardan etkilense de kendi dönemlerini temsil edecek yeni şekillerin yaratılması gerektiğini ileri sürer.⁵⁶⁶

4.4.1. Türk Edebiyatında Avangart

*Hangisi olursa olsun, her avangard tarihi romantizmle başlar.*⁵⁶⁷

Renato Poggioli

*Biçem, bir yazarın ‘öz’ü kendine ait kulma girişimidir.*⁵⁶⁸

Necip Tosun

*Biçim pahalıya mal olur.*⁵⁶⁹

Paul Valéry

Avangart sanat akımlarındaki gelişmelerden en çok etkilenen sanat dallarından biri edebiyattır. 19.yy. ın sonları ve 20. yy. ın başlarında edebiyattaki gelişmelerin arka planında Dada, Gerçeküstücülük ve Fütürizm akımlarının izleri görülür. Dada ve Gerçeküstücülük akımlarında başı çeken isimler; Tristan Tzara (1896-1963), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Hugo Ball (1886-1927) ve André Breton (1896-1966), Fütürist manifestonun yazarı, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) gibi şair ve yazarlardır.

Dada, 20. yy. da edebî metinler üzerinde en çok etkileri görülen avangart sanat akımlarından biridir. Sanatı şekilcilikten, şiiri vezin ve kafiyeden kurtarmayı,

⁵⁶⁴ Descartes felsefi, Jean-Jacques Rousseau, politik avangardizmin, Saint-Simon, ekonomik avangardizmin, Bouhours ve Dubos ise estetik avangardizmin ilk temsilcileridir.

Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 11.

⁵⁶⁵ Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 20.

⁵⁶⁶ Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 20.

⁵⁶⁷ Renato Poggioli’den aktaran: Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 25.

⁵⁶⁸ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 227.

⁵⁶⁹ Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, s. 56.

anlamsız kelime ve metin kolajlarını bir araya getirmeyi, kuralsızlığı kural olarak benimsemeyi öneren özellikleriyle edebiyatta yapı bozum gerçekleştirir. Somut-görsel şiir ve görsel unsurların dâhil edildiği modern edebî metinler bu akımla özdeşleşir. Kübist kolajın etkisi ile fotomontaj, kolaj, kes yapıştır gibi teknikler edebiyatta da kullanılır.⁵⁷⁰

Ecevit'e göre, 20. yy. avangardist sanatı, içeriğin değil kurgunun sanatıdır. Avangardist sanat, yalnızca biçim, kurgu ve yapı düzleminde arayış içindedir. İçerik/motif konusunda özgünlük arayışı yoktur. Sanatçı içerik ve motif ile yalnızca parodi, pastiş, ironi metinlerarasılık yöntemleri aracılığı ile oynar.⁵⁷¹ Metin anlamın taşıyıcısı değildir. Yazar anlamı doğrudan üretmez, öykünün anlamlı bütünlüklü bir yapısı yoktur. Yazar, kahraman ve okur üçgeninde, okur ön plandadır.⁵⁷²

Fovizm (1898-1908), Kübizm (1907-1912), avangart sanat manifestolarının öncüsü⁵⁷³ Fütürizm⁵⁷⁴ (1909-1920), Süprematizm (1913-1932), Dada⁵⁷⁵ (1916-1922), Sürrealizm⁵⁷⁶ (1920-1950), Stridentizm (1921-1932), Konstruktivizm (1917-1921) sanat akımları avangardın resim başta olmak üzere diğer sanatlardaki hareketlenmeleridir.

Resim ve mimari dışında sinemada ve edebiyatta da avgardın izleri tarihsel avangardın erken dönemlerinde görülür. Edebiyatta öncü, reformist yenilikler avangart, bu girişimlerde bulunan yazarlar, avangardist yazarlar olarak tanımlanır. Avangart, edebiyat özelinde de yeni olanı söylemek, geleneğe; mevcut estetiğe, tekniğe ve içeriğe başkaldırı olarak gelişim gösterir.⁵⁷⁷ Calinescu'ya göre radikal bir geçmiş eleştirisini önceleyen, değişimi ve geleceğin yeni değerlerini yaratmak isteyen avangardistler, kendilerine askeri bir kavram olarak avangardı, “kavgacı bir metaforla” isim olarak seçer. Militanlık duygusu, nonkonformizm övgüsü gibi yönlerin uyuşması, askeri terimin rastgele bir seçim olmadığını gösterir.⁵⁷⁸ Saint Simon'un tarifıyla, insanlığın geleceğini bizlere haber veren ve geçmişi geleceğe hayal gücü ile taşıyan⁵⁷⁹ sanatçılardan bir kısmı edebiyatçılardır. Radikal, reformist

⁵⁷⁰ Hopkins, *Dada ve Gerçeküstüçülük*, s. 20.

⁵⁷¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 76.

⁵⁷² Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 79.

⁵⁷³ Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 27.

⁵⁷⁴ Edebiyatta eserleri deneysel olarak nitelendirilen; Ezra Pound, Mayakovski, Nazım Hikmet, Fütürizm akımından etkilenen isimlerdir.

⁵⁷⁵ 1920'lerde etkisini kaybetmeye başlamış ve yerini Sürrealizm akımına bırakmıştır.

⁵⁷⁶ Sürrealizm akımı, edebiyatta otomatizm; kendiliğinden yazım, kendiliğinden şiir ve somut şiirden bahsedilen bölümde değinilen Guillaume Apollinaire tarafından geliştirilen kaligramın kaynağıdır.

⁵⁷⁷ Cottington, *Avangard*, s. 42.

⁵⁷⁸ Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, s. 109.

⁵⁷⁹ Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 19.

hareketlerle gelişen kökten değişiklik sıra dışı olanın ortaya çıkması ile sonuçlanır. Edebiyatta geleneğe sırt çeviren, sıra dışı estetik çaba ve girişimler avangart olarak nitelendirilir. Statükoya, normlara, kanonlara ve geleneksel kalıplara karşı çizgide gelişen avangart, sanat disiplinlerinde ortak amaçlara karşılık gelir.

Octavia Paz'a göre edebiyatta avangart, eserin yaratıcısını merkeze alan romantizm akımının devamıdır. Her iki akım arasında ortak noktalar bulunur. Paz'a göre iki akım da gençlerin akımıdır. İkisi de aklın değerlerine başkaldırır, tutku ve bedensel görüşleri merkeze alır. İki akımda da erotizm, rüya, esin ile gerçektekenden daha kapsamlı başka bir gerçeklik yaratmak için mevcut gerçeğin yıkılması amaçlanır.

İki büyük tarihsel gelişim, sırasıyla onları büyüler ve böler: Romantizm için, Fransız Devrimi, Jakoben Tedhiş ve Napolyon İmparatorluğu; avangart için, Rus Devrimi, "temizlik hareketi" ve Stalin'in despotik bürokrasisi. Romantizmde olduğu gibi avangartta da "ben" kendisini dünyadan korur ve öcünü ironide ya da humorda bulur; bunlar saldırılan olduğu kadar saldırılan da yok eden silahlardır. Modern çağ, iki akımda da kendini yadsıyıp kesinler.⁵⁸⁰

Avangardı dönemsele indirgemek ya da öncü eser ve yazarlara sıfat olarak bu kavramı yakıştırmak diğer akım ve kuramların '*tarihselleştirilme*'si gibi tartışmalı bir durumdur. Peter Bürger, kuram üzerinden tarihselci bakış açısını günümüze taşımayı, bir dönemin bütün fenomenlerini, dönemi ifade fenomenler olarak incelemeyi tartışır.⁵⁸¹ Bürger'e göre tarihselleştirme geçmişteki kuramları/olguları istenilen yöne çekme anlamına gelmemelidir. Bu tarz bir eğilimde daha önceki kuram, kendi bağlamından başka bir bağlama taşınır ve kendi gerçekliğini tam manasıyla yansıtamaz. Bir kuramı tarihselleştirmek bir bilim ya da disiplinin kategorileri arasındaki bağı anlamlandırma, zamanın ruhu ile bağlantı oluşturmaktır.⁵⁸²

Avangart; eseri, sanatı ve hayatı buluşturma amacı taşır ve sanat ile toplumu dönüştürmeyi hedefler.⁵⁸³ Bu felsefeden hareketle her dönemin kendine özgü paradigmaları içinde meydana çıkan avangart girişim ve eğilimler görülür denilebilir. Calinescu bu yargıya farklı bir açıdan bakar. Matei Calinescu, mantıksal olarak bakıldığında her edebî artistik biçimin kendi avant-garde'ı olması gerektiğini çünkü

⁵⁸⁰ Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 105.

⁵⁸¹ Alman eleştirmen, Peter Bürger'in 1974 yılında ortaya koyduğu Avant-Garde Teorisi avangardın kuramsal yönüne çeşitli açılardan ışık tutar. Bürger, bu çalışmada, avangardı eser kategorisi ve tarihsellik gibi açılardan inceler.

⁵⁸² Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 51-52.

⁵⁸³ Modernizm ve avangardın kutsandığı 1968'de alevlenen olaylardan sonra, sanatın kendisine inşa ettiği modernizm ve sanatın kendisine itiraz eden avangardın sona ermesinin ardından Bürger'in kuramı tartışmaların odağını oluşturmuştur.

Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 10.

avangart sanatçıların kendi zamanlarının ilerisinde kendinden sonra gelen sanatçılar için yeni biçimler hazırlayan kişiler olduğunu düşünmenin normal olduğunu söylerken öte yandan bu bakışın kültürel çerçevede avangardın tarihi ile uyuşmadığını belirtir. Çünkü Calinescu'ya göre avangart, herhangi bir biçimi önceden haber vermez. Doğası gereği biçimi karşıt biçimde yaratır.⁵⁸⁴ Sonradan edebiyata eklenecek biçimlerin neler olabileceği tarihsel avangart görüşü ile saptanamaz.

Avangart, edebiyatta 19. yy. in sonları ve 20. yy. in başlarında çeşitli sanat akımları çevresinde oluşum göstermeye başlasa da edebî eserlerde farklı dönemlerde görülen; tür, biçim, içeriksel dönüşüm ve kırılmalar avangart olarak değerlendirilir. Bürger'in ifade ettiği 'tarihsellik' anlayışı ile geçmiş zamanlara ait öncü metinleri, sanat eserlerini avangardın felsefî arka planı ile ilişkilendirmek mümkündür. Bürger'e göre bir kuramın tarihselliği, gelişmelerin birbiri ile bağlantılı olması ile açıklanabilir. Bağlantıları kurabilmek (reflexion) kuramı tarihselleştirir.⁵⁸⁵ Şiirde ve öyküde biçimsel ve içeriksel estetik değişiklikler; dönemsel fenomenler ve sanat akımları etkisiyle gerçekleşmiştir. Letrizm, Situationism, somut şiir (concrete poetry), Flarf Poetry⁵⁸⁶ Fütürizm, Sürrealizm, Dada akımları etkisiyle gelişen, avangart ve edebiyat arasındaki ilişkiyi örnekleyen oluşumlardır.

Martin Puchner'e göre avangart hareketin ortaya çıkmasından önce geleneksel olana karşı çıkma çabaları her zaman vardır. Avangart görüşü savunanlar daha önceki kuşaklara ait bu hareketleri kendi çabalarında yeniden ortaya çıkartmaya çalışmıştır.⁵⁸⁷ Bu çerçevede klasik Osmanlı şiirindeki örnekleri öncülük bağlamında avangart olarak değerlendirmek mümkündür.⁵⁸⁸

Ali İhsan Kolcu, avangardı; '*gelenekle yolları ayırma teşebbüsü*' olarak

⁵⁸⁴ Calinescu, avangardın Amerikan eleştirisinde de kendi bağlamının dışında kullanıldığını belirtir. Amerikan eleştirisinde avangart modernizmin eş anlamlısı olarak kullanılır. İspanya'da ise "vanguardia" "modernismo" kavramına karşıt olarak kullanılır. Guillermo Del Torre varoluşçuluğu, avant-garde'cılığın II. Dünya Savaşı sonrası biçimlerinden biri olarak düşünmüştür.

Matei Calinescu, "Modernite'den Avant-Garde'a" Dosya: Deneysel Edebiyat, S.60, *Kitaplık Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 54-55.

Habermas, Avangard'ı modernliğin bir varyantı olarak görmüştür.

Gülce Sorguç, "Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 24, 2017, s. 38.

Bürger avangart kuramı çalışmasında avangart ve modern arasında net bir sınır çizmiştir.

⁵⁸⁵ Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 52.

⁵⁸⁶ 21. yy. başlarında ortaya çıkan avangart şiir hareketidir. Şair Gary Sullivan tarafından başlatılmıştır.

⁵⁸⁷ Martin Puchner, *Marx ve Avangart Manifestoları: Devrimin Şiiri*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2012, s. 6.

⁵⁸⁸ Ali İhsan Kolcu, 1870-1940 yılları arasında verdiği eserlerde diplomat kimliği ile çeşitli Doğu ve Avrupa edebiyatından tema ve şekilleri Türk edebiyatına taşıyan Abdülhak Hâmid Tarhan'ın (1852-1937) Nâ-kâfi şiirini Avangart kuramı ile ilişkilendirerek incelemiştir.

Ali İhsan Kolcu, *Edebiyat Kuramları*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara, 2008, s. 165.

tanımlar ve Türk Edebiyatı'nın ilk avangardistleri olarak Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa isimlerini örnek gösterir. Kolcu'ya göre, Tanzimat Devri gazetecileri de avangardisttir. Çünkü bu dönemde çıkarılan gazeteler, öncü teşebbüslerin taşıyıcısı ve yayıcısıdır.⁵⁸⁹

Nazım Hikmet'in 1929 yılında *Resimli Ay Mecmuası*'nda başlattığı 'Putları Yıkıyoruz' başlıklı yazı serisi içeriğin yanında -Dada etkisi ile- dergide kullanılan fotoğraflar ve baskıda uygulanan sıra dışı tekniklerle avangart bir hareket olarak görülür. Nazım Hikmet'in içinde bulunduğu yüzyılda ortaya çıkan; Dadaizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Endüstriyalizmin etkileri Türk edebiyatına da yansımıştır. Yenidünya düzenine hizmet eden, yeni sanatın edebiyata etkisi geleneksele başkaldırı şeklinde gerçekleşmiştir. "Putları Yıkıyoruz", yazı dizisi avangart sanat manifestolarını andıran bir başkaldırı manifestosudur.⁵⁹⁰



⁵⁸⁹ *Tercüman-ı Ahval, Tasvir-i Efkâr, İbret, Sirac, Hürriyet, Meşveret* vb. gazetelerin faaliyetleri de avangart çerçevede değerlendirilebilir.

Kolcu, *Edebiyat Kuramları*, s. 157.

⁵⁹⁰ Farklı biçimde yayımlanan dergi sayıları eleştiriye en güçlü biçimde yansıtılmak üzere fotoğraf, grafik, yazınsal ve baskı unsurlarının alışılmış dışı kullanımlarına zemin olmuştur. Yalnızca baskıya dair unsurlar değil içerikte de öncü bir tavır benimsenmiştir. Derginin bu özel sayısında dönemin ünlü şair ve yazarları put olarak tanımlanmış, fotoğrafları ters basılmış, üstlerine kırmızı çarpı işaretleri koyulmuş ve çeşitli eleştiri metinleri ile dönemin kanonları yargılanmıştır. Abdülhak Hamit Tarhan, Refik Halid Karatay'ın bir ve iki nolu putlar olarak adlandırıldığı, 1929 yılında başlatılan bu kampanya Zekeriya Sertel'in 'Baş Muharririmiz Diyor Ki' başlıklı yazısı ile başlamıştır. Ardından çıkan 'Putlar Etrafında Kopan Gürültü' başlıklı yazılarda sağ ve sola hizalı baş aşağı bakan iki ayrı fotoğrafın birinde Hamdullah Suphi Tanrıöver diğerinde, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ortadan ikiye kesilmiş bir görüntü ile sunulmuştur. Fotoğrafların altına; 'mini mini bir putçuk; Yakup Kadri Bey', 'mini mini sahte putçuk; Hamdullah Suphi Bey' notları düşülmüştür. Derginin sol üst köşesinde kırmızı mürekkeple; "Geçen nüshamızda başladığımız mücadeleye devam ediyoruz. Maksadımız layık olmadıkları halde, kendimize put yapıp taptığımız kimseler üzerindeki mukaddes örtüyü kaldırmaktır." sağ üst köşede, kırmızı renkte; "Mehmet Emin Beyin şairliği bile bir galatı rüyetken, milli şairliği cehlin galatından başka bir şey değildir." yazılmıştır. Bu mizanpaj, *Resimli Ay Mecmuası*'nın tarihinde de Türk edebiyat tarihinde de alışık olunmayan yeniliktedir.

Kemal Sülker, *Nazım Hikmet'in Polemikleri*, Ant Yayınları, İstanbul, 1968, s. 17-18.

Şekil 4.4. Resimli Ay Mecmuası⁵⁹¹ (1929)

Bu hareket, yazılı basını Dada etkisiyle tasarım ve edebî bakımdan değiştiren ilk örneklerdendir.⁵⁹² Bürger'e göre avangart, sanatın kurumsallaşmasına başkaldırıdır. *Resimli Ay Mecmuası*'nda da yer alan put ifadesi ile dönemin şiiri ve şairleri üzerinden gelişen kanonlara itiraz edilir.

Nazım Hikmet ve Ercüment Behzat Lav'ın şiirde gerçekleştirdikleri yenilikler de dönemleri içinde avangart olarak değerlendirilir. Yalçın Armağan, 1920'li yıllarda şiirde görülen bu çıkışların avangart olarak değerlendirilmesinin en önemli nedenlerini; Nazım Hikmet'in Rus Fütürizmi'nden, Ercüment Behzad Lav'ın Gerçeküstücülük ve Alman Dışavurumculuğu'ndan, Mümtaz Zeki Taşkın'ın Dadaizm'den etkiler taşıması ile açıklar. Armağan'a göre bu etkilenimler avangart değildir. Avangart, sanat kurumuna karşı, sanat kurumunu ortadan kaldırmaya yönelik hareketlerdir. Türkiye'deki bu girişimler ise edebiyat kurumuna karşı bir savaşa girişmekten ziyade döneminin Batılı avangard hareketlerinin izdüşümü olarak kalır.⁵⁹³

Orhan Veli'nin, *Garip Akımı* (1940-1950) ile başlattığı hareket de Türk edebiyatında avangart hareketlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Hakan Sazyek'e göre *Yeni Lisan*, Türk edebiyatının ilk avangart hareketlerinden biridir.⁵⁹⁴ Necip Tosun, 50 Kuşağı öykücülerinin dilde ve biçimde benimsedikleri tutumun da avangardist olduğunu belirtir.⁵⁹⁵ İkinci Yeni'nin "Dadaizmin ve Gerçeküstücülerin anlatım tekniklerinden etkilenmesi, akli devreden çıkararak bilinçdışı ve düşü şiirsel alan olarak keşfetmesi, alışılmış dil, biçim ve imgelemden kopan bir sanat anlayışını ortaya çıkarması şiirde, geleneksel istiare ve teşbih anlayışına karşı yeni bir 'imge' anlayışını tercih etmesi"⁵⁹⁶ 50 Kuşağı'nın dilde ve biçimde gerçekleştirdiği özgün, özerk estetik arayışlar, Dada ve Sürrealizm etkileri ile avangart olarak değerlendirilir.⁵⁹⁷

Tosun'a göre avangartta, türün dar sınırları dışına taşan, çeşitleme ve

⁵⁹¹ <https://www.naziminhikâyesi.com/3-putlari-yikiyoruz/putlari-yikiyoruz> (15.02.2022)

⁵⁹² <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/09/08/iz-birakan-siir-dergileri-1> (15.02.2022)

⁵⁹³ Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm*, s. 92.

⁵⁹⁴ Hakan Sazyek, Türk Edebiyatının İlk Avangart Hareketi: "Yeni Lisan", *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 24, 2012, s. 113-136.

⁵⁹⁵ Tosun, *Modern Edebiyat Kuramı*, s. 47.

⁵⁹⁶ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 84.

⁵⁹⁷ Ramazan Kaplan, İkinci Yeni şiiri hakkında Dadaizm, Sürrealizm ve Letrizm akımlarının etkilerinin görüldüğünü belirtir.

Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1981, s. 11.

şaşırtmayı meydana getiren, şemalar ve teknikler geliştirilmelidir.⁵⁹⁸ Bu bağlamda, edebiyatta avangart olarak değerlendirilebilecek ilklerden biri Cervantes'in *Don Kişot* (1605-1615), Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy* (1759) romanı, *anti roman* (*anti novel*) (1957), yeni roman (*nouveau roman*), hareketleri ile verilen eserlerdir. Çünkü romanın alışık olunan biçim ve teknik yapısının dışına çıkmayı önceleyen bu girişimler mevcut standardı yıkmaya edimi ile gerçekleştirilir.

Avangart sanat, sanatçı ve sanat yapıtının özellikleri şunlardır:

- Avangart sanatçılar ve sanat eserleri öncü olmalıdır. Raymond Williams'a göre "Avangart, egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsillerinden oluşur."⁵⁹⁹
- Avangartta tüm normlar yıkılır.⁶⁰⁰
- Avangart, sanatın kurumsallaşmasına ve burjuva vasıtasıyla yönetilmesine karşıdır.
- Sanat, içinde bulunduğu sanat kurumundan sıyrılarak hayata karıştığında gerçekleşebilir. Bu nedenle sanat, hayatın içinde olmalıdır. Hayattan kopuk sanat yerine hayata eklemlenen sanat işlevseldir. Bürger, bunu 'yaşam praksişi' olarak adlandırır.⁶⁰¹
- Estetik haz nesnelere dönüşen formlarla birlikte yaratımda ve sanatta özerkleşme terk edilmelidir.⁶⁰² Estetik normların sarsılması nihayetinde öncü sanat eserlerini meydana getirecektir.
- Avangardist eserde, parçalar bağımsız görünsede eser bütününde birlik içindedir. Ancak bu birlik, çelişki biçimindedir. Avangart eser, aynı türden parçaların çelişkili ilişkisinden meydana gelir.⁶⁰³
- İlk kez kübizmle ortaya çıkan montaj, avangart eserde; gerçeğin fragmanlarla bölünen hâlini ve eserin oluşturulma evresini temsil eder.⁶⁰⁴ Sanat eserinde kullanılan montajın provakatif özelliği bulunur. Bu nedenle gerçeklik fragmanları, estetik bir kompozisyon içinde

⁵⁹⁸ Tosun, *Modern Edebiyat Kuramı*, s. 47.

⁵⁹⁹ Artun, *Avangard Kuramı*, s. 15.

⁶⁰⁰ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 39.

⁶⁰¹ Hopkins, *Dada ve Gerçeküstüçülük*, s. 19.

⁶⁰² Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 21.

⁶⁰³ Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 144.

⁶⁰⁴ Bürger, montajı, 'gerçeklik fragmanları' olarak tanımlar. Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 132.

(hacim, renk vb. unsurlarla) bir denge ile verilir. Avangardın tekniğinde rastlantısallığın aksine ölçü söz konusudur.⁶⁰⁵

- Estetik bir nesne yaratmak amaçtır. Ancak bu estetik geleneksel kurallarla yargılamaya kapalıdır.⁶⁰⁶
- Sanatçı, yaratıcı yetilerini kullanarak hem uzak bir alan açar, hem de eleştirel değerler geliştirir.⁶⁰⁷
- Sanatçının görevi, estetik hazzın ötesine geçerek, insanların yaşam deneyimlerini etkilemek onların nesnelere olan ilişkisini değiştirmektir.⁶⁰⁸
- Anlam ve dil reddedilir. Performanslar ile izleyiciler provake edilir.⁶⁰⁹
- Dada'da sanatın kısıtlılığına dair güvensizlik söz konusudur. Farklı, 'hazır yapım' nesnelere⁶¹⁰ sanat eserine dönüştürülebilir. Bir metin, fotoğraf ya da herhangi bir form, eşya Dada ve Gerçeküstücülüğe fikir vermek için sanat eserine dâhil edilebilir.⁶¹¹

4.4.2. Avangart, Deneysel ve Postmodern Edebiyat Arasındaki İlişki

Biçem ya da söylem düzeyiyle yenilikçi bir tavrı örnekleyen metinler; avangart, deneysel ve postmodern olarak nitelendirilir. Craig Dworkin, yakın tarihte halen deneysel, avangart ve yenilikçi kelimelerinin kafa karıştırıcı olduğuna dikkat çeker.⁶¹² Necip Tosun da avangart, deneysel ve yeni hakkındaki kavram karmaşasına dikkat çekerken her üç durumda ortak olarak kastedilenin mevcut estetiğe ve kurallara başkaldıran bir yazınsal tavır olduğunu belirtir.⁶¹³ Ancak üç kavram, bu ortaklık tanımlaması yapan tespitler dışında taşıdıkları farklı özelliklerle birbirlerinden ayrılırlar.

Güven Turan, avangardın modern dünya görüşüne eklemli ve onunla ilişkili

⁶⁰⁵ Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 135.

⁶⁰⁶ Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 135.

⁶⁰⁷ Cottington, *Avangard*, s. 42.

⁶⁰⁸ Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, s. 19.

⁶⁰⁹ Necip Tosun, "Avangard, Yeni ve Deneysel", Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik, S. 141, *Hece Dergisi*, Ekim, 2018, s. 98.

⁶¹⁰ Marcel Duchamp, Çeşme olarak isimlendirdiği pisuarı imzalayarak 1917'de Bağımsız Sanatçılar Derneği sergisine gönderir. Bu eylemler, sanatın ve sanat eserinin rolünü sorgulamak ve izleyenlerde provakatif bir etki yaratmak üzere gerçekleştirilmiştir.

⁶¹¹ Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, s. 21.

⁶¹² Joe Bray vd. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, s. 10.

⁶¹³ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 291.

kılınmasına karşılık deneyselliğin tarihsel birçok metine yakıştırılabilen bir kavram olduğunu söyleyerek deneyselliği daha öte bir geçmişe ait kılar. Turan'a göre kavram, bilimsel gelişmelerin yaşandığı Modernizmle ilişkilendirilmelidir. Çünkü deneysel edebiyat hem kavram hem de eleştirel bir ölçüt olarak bu yıllarda özgürlük alanı kazanır. Özellikle Amerika ve İngiliz edebiyatındaki gelişmeler deneyselliği modernizmle bağdaştırmayı mümkün kılar. Turan, bu bağlamda Shakespeare'in eserleri, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* de deneysel edebiyat bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir.⁶¹⁴ Necip Tosun da ilk modernist eserler veren Laurence Sterne (1713-1768), Samuel Beckett (1906-1989), Julio Cortazar (1914-1984), Peter Handke (1942) ve John Barth'ı (1930) deneysel buluşçular olarak değerlendirir.⁶¹⁵

Öncü sanat ürünleri; deneysel, avangart ya da postmodern olarak nitelendirilirken, deneysel edebiyat ve postmodern edebiyatın yöntemleri arasındaki benzerlik ya da ortaklık da isimlendirme ve tasnif etme konusunda karmaşaya sebep olur.⁶¹⁶ Calinescu'ya göre benzer bir karmaşa İngiliz-Amerikan eleştirisinde modernizm ve avangart hakkındadır.⁶¹⁷

Somut şiire özgü girişimler, baskı ve görsel unsurların dâhil edildiği dijital yenilikçi metinler de aynı eğilimle Dada ve Sürrealizmle ilişkilendirilerek avangart, sıra dışı teknikleri farklı bağlamlarda -alışık olunmayan şekillerde- kullanılması ve deneysel, çoğulcu ve oyunsu özellikler taşıması sebebiyle postmodern olarak nitelendirilir.

Sanat ve edebiyat kuramlarının birçoğunda öncülük bağlamında avangart olarak tanımlanabilecek yöntem ve yönelimler bulunur. Öncü özellikler gösteren teknikleri bir araya toparlayan Postmodernizm'in doğası da avangart özellik taşır. Bir teknik olarak kullanılan oyun kavramı ile zıtlıkların bir arada verilip geleneğin; kuralcı, kısıtlı sanat anlayışına yapılan eleştiri, avangart felsefesi ile bağdaştırılabilir. Üstkurmaca tekniği ile yazarın kurgunun büyüsünü bozacak biçimde anlatıma dâhil olması, alışılacağı kurgu düzenini bozması avangart özellik taşır. Avangart terimi; yaratıcı yazım teknikleri ve öncü yaratıcılık faaliyetlerini nitelendirmek üzere de kullanılır. Bu bağlamda Postmodernizm ve Deneysel Edebiyat çeşitli bakımlardan

⁶¹⁴ Turan, "Olanla Yetinmeyenler", s. 50.

⁶¹⁵ Tosun, *Modern Edebiyat Kuramı*, s. 294.

⁶¹⁶ Tosun, "Avangard, Yeni ve Deneysel", s. 98.

⁶¹⁷ Calinescu, "Moderniteden Avant-Garde'a", s. 60.

avangard olarak değerlendirilir.

Yıldız Ecevit, avangardist edebiyatta modern metinlerin, montaj ve kolaj teknikleri ile ‘patch-work’e dönüştüğünü söyler.⁶¹⁸ Bu biçimsel özellikler Dada, Sürrealizm gibi sanat akımlarının etkisiyle postmodern ve deneysel metinlerde de görülür.⁶¹⁹ Avangart ve deneysellik hakkında bazı farklılıklar ise şunlardır:

- Avangart eser, yıkım edimi ile yeniyi meydana getirir, deneysel edebiyat, mevcutta var olmayan bir yaratım gerçekleştirme gayretiyle girişilen yaratıcılık çabasının neticesidir. Deneyselin gelenekle büyük bir çatışma içinde olduğu söylenemez.
- Deneyselin Oulipo ile kuramsal ve müstakil çerçevede değerlendirilebilen yaratıcı yönü, biçimde gerçekleştirilen oyunla ilişkilidir. Deneyselin oyunsu tarafına nazaran avangardın ciddi, devrimci, yıkıcı yönü bulunur.
- Her iki akımla ortaya çıkan sanat eseri, öncü özellikte olması noktasında kesişir. Amaç bağlamında ayrışır. Deneysel edebiyat; klişe, kalıp ve tekrarlara⁶²⁰, Avangart edebiyat sanat kurumuna ve bu kurumun özerkleşmesine bir itirazdır.
- Avangard yaşam karşısında bir tutum geliştirmeyi sağlama amacıyla yola çıkar.⁶²¹ Avangartta bir toplum mühendisliği anlayışı bulunur. Deneysel edebiyatın amacı edebiyatın imkânlarına genişletmektir.
- Deneysel edebiyatın Oulipo Grubundaki temsilcileri kısıtlamalarla yola çıkar. Ancak yazarların “keyiflerine göre kullanabilecekleri yeni biçim ve yöntemler”⁶²² araştırılır, grup toplantılarında diğer üyelere sunulur.⁶²³ Onlara göre sanatsal yaratıcılık sınırlandırmalarla geliştirilir.⁶²⁴ Avangartta ise sınırlandırmanın aksine bozma, yıkma, provake etme, yapıbozumla gelen bir yaratıcılık söz konusudur.

⁶¹⁸ Ecevit, “Deneysel estetiğin avangardist biçim dokusunun kıvrımları...” tanımlamasıyla avangardı deneyselin önüne koyar.

Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 29.

⁶¹⁹ Sanat akımları kümülatif ilerler. Edebiyattaki teknik imkânlar bu birikimin içinden seçmeci bir tavırla kendi üslubunu oluşturacak biçimde yeni sanat akımlarına, edebî oluşumlara dâhil edilir.

⁶²⁰ Tosun, “Avangard, Yeni ve Deneysel”, s. 99.

⁶²¹ Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, s. 21.

⁶²² İhsan, “Oulipo: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihani” s. 29.

⁶²³ Şentürk, “Madde Madde Oulipo”, *Kitap-lık Dergisi*, Dosya: Deneysel Edebiyat, S.60, İstanbul, 2003, s. 61.

⁶²⁴ Gökdemir İhsan, “Oulipo: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihani” *Kırtipil Dergisi*, İstanbul, S. 1, 2012.

- Deney ile ortaya çıkan deneysellikte sonuç müphemdir. Ortaya çıkan şeyde aranılan ve ulaşılan bir yenilik söz konusudur. Bu özelliği ile de deneysel avangart olandan ayrılır.⁶²⁵

4.5. Deneysel Edebiyat ve Türk Öyküsünde Deneysellik

4.5.1. Deneysel Edebiyatın Tarihsel Gelişimi ve Kuramsal⁶²⁶ Çerçevesi

Önceki günün bilimi dün reddedildiyse ve dünün bilimi bugün bizlerce kabul edilmiyorsa, bugün bilim dediğimiz şeyin yarın geçersiz olması mümkün değil mi? En cesurları da 'Mümkündür.' diye yanıt verir soruya.⁶²⁷

Wassily Kandinsky

Bağımlı, güdümlü⁶²⁸ edebiyat olarak da nitelendirilen deneysel edebiyata adını veren deneysel/ampirik kelimesi, sözlükteki tanımlamalara göre: “Deneye dayanan, deney yoluyla olan, deneyle ilgili, tecrübî.”⁶²⁹ Deneylemeli, deneyli.⁶³⁰ anlamlarına gelir.

Necip Tosun’a göre edebiyatta deneysellik klişelere, tekrarlara, ezberlere ve kalıplara yazınsal bir itirazdır. Bu itiraz kopuş, arayış ve kırılmayı doğurur, cesarete ihtiyaç duyar aynı zamanda risk taşır. Deneysel biçimciler, anlama sırt döner ya da anlamı yeni biçimlerle ortaya koymak üzere yerleşik estetik beğenilere başkaldırarak buluşlar gerçekleştirir.⁶³¹

Nezihe Altuğ, deneysel edebiyatı; “eski bir estetiğin yepyeni zamansal bir sunumu ya da anlamı yeni bir biçimle izah ediş, buluş”⁶³² olarak tanımlar. Biçimle ya da anlamla yaratılan sıra dışı oyunlarla anlatının alışılan sisteminin dışına çıkan bu örnekler⁶³³ yaratıcılık ile bağdaştırılır.

⁶²⁵ Akaş, “Yazınsal Bilgi”yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, s. 50.

⁶²⁶ Deneysel edebiyatın kuramsal çerçevesi, Fransa’da ortaya çıkan Oulipo grubunun ortaya koyduğu eserler ve bu eserlerde kullanılan yöntemler çerçevesinde çizilir. Oulipo’nun ortaya koyduğu teknikler, tutarlı uygulamalar ile gerçekleştirilen üretimler ve bu üretimlerin felsefi/ideolojik arka planı deneysel edebiyata kuramsal bir çerçeve kazandırır.

⁶²⁷ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2010, s. 32.

⁶²⁸ Deneysel edebiyatı güdümlü olarak tanımlayan taraf, Oulipo yazarlarının kurallı bir sınırlandırma ile yazmaları, belirli ön kurallar ile yönlendirilen belirli ideolojiye uygun yapıtlar üretmeleridir.

Enis Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi”, (Dosya: Deneysel Edebiyat), *Kitap-lık Dergisi*, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 47.

⁶²⁹ *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük 1*, s. 554.

⁶³⁰ Ali Püsküllüoğlu, *Öz Türkçe Sözlük*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971, s. 118.

⁶³¹ Tosun, *Modern Edebiyat Kuramı*, s. 292.

⁶³² Nezihe Altuğ, “Edebiyat Deneysellik, Deneysel Edebiyat Araştırmaları, Kara Kitap-Orhan Pamuk”, *Deliler Teknesi Dergisi*, (Dosya: Edebiyat ve Deneysellik), S. 54, 2015, s. 20.

⁶³³ Matematik formülleri, geometrik şekiller, gramer kuralları ile oynama, anlatıcı ve zaman kullanımı, biçem, söylem farklılıkları vb.

Deneyisel metinlerle geleneksel formlar yapı bozuma uğrar. Raşel Rakella Asal, alışıldık formların dışına çıkan deneyisel metinleri, “geleneksel edebiyatla bağlarını koparmış metinler”⁶³⁴ olarak tanımlar. Mustafa Albayrak’a göre de deneyisel üretimi seçen yazarlar, yarattıkları oyunsu metinlerle, bir yandan mevcut öykü geleneğine eklenmek isterken öte yandan ayrıksı olmayı deneyimler.⁶³⁵

Edebiyatta deneysellik kavramı bilimsellikten ziyade deneysel -daha çok- girişimde bulunma, sınama, deneme anlamlarını karşılar. Güven Turan’a göre arayışa giren, girişimde bulunan bu yazarlar buluşçulardır. Kendisi de deneyci/buluşçu bir yazar olan Ezra Pound, *ABC of Reading* adlı kitabında buluşçu yazarları yeni bir izlek yol bulanlar ya da günümüze dek gelen eserler hakkında yeni bir yol açan ve ilk örneği veren kişiler olarak tanımlar.⁶³⁶ Necip Tosun’a göre buluşçular, yaratma cesareti ile tarihsel ve dönemsel ayırım olmaksızın deneye girişirler.⁶³⁷

Buluşçuların girdiği deneylerle ortaya çıkan deneyisel ürünlerin öznel ve özerk estetik biçimlerle hayata geçirilmesi ve denemek eylemlerinin, riski ve rastlantısallığı taşınması, deneyisel edebiyatı tartışmalı kılar. Cem Akaş, yazının teknik, ontolojik ve fenomenolojik bir bilgi alanı olduğunu ve bu bilgi alanının deney ve arayışlarla geliştirilebileceğini belirtir.⁶³⁸ Güven Turan, Akaş’ın tespitinden farklı bir noktaya, deneyselliğin sonucu bilinmeyen deneme eylemi ile ilgili yönüne dikkat çeker ve Necip Tosun’un tespitinde işaret ettiği gibi bu eylemlerin rastlantı ya da risk taşıdığını belirtir.⁶³⁹ Akaş’ın belirttiği gibi edebiyatın bilimsel yönü deneyisel girişimlere müsaade eder. Ancak bu girişimler çeşitli ölçütler çerçevesinde ve bilimsel temellendirmelerle gerçekleştirilmelidir.

Edebiyatın bilimsel yönü henüz tartışmalı konumda olan deneyisel edebiyatı yakından ilgilendirir. Yakın dönemde deneyisel edebiyatla ilgili sıkça dile getirilen eleştirilerden biri bu edebiyata ait çalışmaların bir kuram, ideolojik, felsefi arka planla temellendirilip temellendirilmediği, mevcut çalışmaların tutarlılığı ya da

⁶³⁴ Raşel Rakella Asal, “Geleneksel Edebiyatla Bağlarını Koparmış Metinler”, *Deliler Teknesi Dergisi*, (Dosya: Edebiyat ve Deneysellik), S. 54, 2015, s. 13.

⁶³⁵ Mustafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik Farklı Metinler ve Öyküler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2010, s. 15.

⁶³⁶ Ezra Pound’dan aktaran: Güven Turan, “Olanla Yetinmeyenler” *Kitaplık Dergisi*, (Dosya: Deneysel Edebiyat), S. 60, İstanbul, 2006, s. 49.

⁶³⁷ Tosun, *Modern Edebiyat Kuramı*, s. 292.

⁶³⁸ Cem Akaş, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, *Kitaplık Dergisi*, (Dosya: Deneysel Edebiyat), S. 60, İstanbul, 2006, s. 43.

⁶³⁹ Turan, “Olanla Yetinmeyenler” s. 50.

tutarsızlığı hakkındadır.⁶⁴⁰

Deneyselliği edebiyat ve bilimsellikte bağdaştıran erken örnekler roman türünde yenilik denemeleri hakkındadır. Emile Zola'nın *Deneysel Roman* (1880) çalışması -deneysel edebiyatın bugünkü kuramsalına karşılık gelmesinden dolayı- romanın deneyselliğini tıbbın deneyselliği ile ilişkilendirmesi, romanın gelişimine bilimsel imkânlarla bakması açısından dikkate değerdir. İyi bir roman nasıl olmalı sorusuna yönelen çalışmada, deneysel ve bilimsel dair tespitlerde deneysel edebiyatın bilimselliğine, kuramsalına, ampirik ya da dogmatikliğine dair cevaplar bulmak mümkündür.

Claude Bernard'ın '*Deneysel Tıp Çalışmaları*' kitabını edebiyat bilimine uyarlayan, kendi deyimiyle, doktorun yerine romancıyı koyan, deneysel yöntemin fiziksel hayatın idrakini sağlaması gibi, zihinsel ve hissi hayatın idrakini de sağlaması gerektiğini kanıtlamaya çalışacağını⁶⁴¹ söyleyen Zola'nın, deneysel ve deneye dair tespitlerinin bazıları şunlardır:

1. "Deneyci doğanın sorgu yargıcısıdır." (Claude Bernard'dan aktarıyor.)
2. "Deneyim fikri beraberinde değişim fikrini de taşır."
3. "Yıkılmaz temelimiz olan gerçek olgulardan yola çıkarız; ancak olguların işleyişini göstermek için onları yaratmalı ve yönlendirmeliyiz; işte bizim yaratıcılık alanımız, yapıttaki dehamız burada yatmaktadır."⁶⁴²
4. "Deneysel tezlerin hepsi şüphe üzerine inşa edilmiştir."⁶⁴³
5. "Deneysel fikir ne sadece keyfidir ne de kurgusal; o gözlemlenmiş gerçeklikte, yani doğada daima bir dayanak noktasına sahip olmak durumundadır."⁶⁴⁴
6. "Gözlem ortaya koyar, deney ise bilgi sahibi yapar."⁶⁴⁵

Zola'nın romanda kalıplaşan sistematiği farklı bir boyuta taşıma niyetiyle giriştiği eylem, kurmacanın deneyselliği ya da yaratıcılığının sınırlarını sorgulama, sorgulatma amacını da taşır. Bu girişim, edebiyatta imkânları geliştirmek üzere yola çıkan buluşçuların giriştiği eylemi temsil eden, 'deneysel' kelimesini roman türü ile buluşturması açısından arketip özelliğindedir.⁶⁴⁶

Anlatımda yenilik ve biçimsellik ile ilgili çabalar modernizmle temellendirilir.

20. yy. dan sonra girilen yenilik arayışları ile biçim anlamının önüne geçer. Biçime,

⁶⁴⁰ Bu konuya ilerleyen bölümde "Türk edebiyatında deneysellik edebiyat hakkında soru ve sorunlar" başlıkları altında değinilmiştir.

⁶⁴¹ Emile Zola, *Deneysel Roman*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 6.

⁶⁴² Zola, *Deneysel Roman*, s. 17.

⁶⁴³ Zola, *Deneysel Roman*, s. 7.

⁶⁴⁴ Zola, *Deneysel Roman*, s. 18.

⁶⁴⁵ Zola, *Deneysel Roman*, s. 17-18.

⁶⁴⁶ *Deneysel Roman*, roman özelinde kurmacanın tekniğine yeni imkânlar araması ya da sunması açısından avangart / öncü bir çalışmadır.

anlama etki eden yeni bir özerklik tanımlanır.

Deneysel edebiyat, yalnızca edebiyat tarihi değil sanat tarihinin de ortak katkıları ile ortaya çıkar. Deneysel metinler, 25 Kasım 1960 tarihinde faaliyetlerine başlayan Oulipo dışında, tarihsel avangart, neo avangart ve öncü sanat akımları; Fütürizm (1909), Rus Fütürizmi (1912), Konstrüktivizm (1913), Dada (1916), Sürrealizm/Gerçeküstücülük (1920), Letrizm (1946) ve şiirde görülen yenilikçi biçem arayışlarını hayata geçiren edebî ekoller: Zaum⁶⁴⁷ (1913), somut-görsel şiir⁶⁴⁸ (concrete poetry) (1952), Flarf, asemik/görsel yazı (asemic writing) ve Yeni Roman (Nouveau roman) (1957) gibi sanat akımları etkileşimleri ile gelişir. Deneysel edebiyatın arka planı, bahsi geçen sanat akımları, Emile Zola'nın roman türü hakkındaki çalışması gibi örneklerle ya da Fatih Tepebaşı'nın *Deneysel Edebiyat Bilimi* başlıklı makale çalışmasında değindiği *NIKOL Grubu, Kökten Kurmacılık*⁶⁴⁹ gibi edebî gelişmelerin ışığında aydınlatılabilir.⁶⁵⁰

Tepebaşı, Deneysel Edebiyat Bilimi makalesinde edebiyatın bilimsellik bağlamındaki deneysel yönünü NIKOL grubu üzerinden değerlendirir. Almanya'da Bielefeld ve Siegen Üniversitelerinde 1970'li yıllarda kendilerine kısaca "NIKOL" grubu (Nicht Konservativer Literaturwissenschaft- Gelenekselci Olmayan Edebiyat Bilimi) adını veren Schmidt ve arkadaşları, ortak bir proje hâlinde Germanistik eğitime karşı bir eleştiri olarak "Deneysel Edebiyat Bilimi" (Empirische Literaturwissenschaft) anlayışını geliştirir. "Deneysel Edebiyat Bilimi", Kökten Kurmacılığın sistemlerin, dış müdahale olmaksızın kendi kendini yürütmesi ve her sistemin kendine özgü bir düzene sahip olması, dışarıdan bir kontrol mekânizmasının olmaması, yapılardan ziyade süreçlerin öncelikli olması kabullerini benimser. Bu amaç doğrultusunda Kökten Kurmacılık kuramındaki sistem, toplum, insan ve bilim anlayışını edebiyat bilimine taşımak hedeflenir.⁶⁵¹ "Deneysel Edebiyat Bilimi",

⁶⁴⁷ Rus Fütürizmi'nin temsilcilerinden Velimir Khlebnikov ile birlikte, Rus şair, sanatçı ve kuramcısı Aleksey Kruchenykh, anlamsız kelimeler kullanan bir şiir tarzı olan Zaum'un mucidi olarak kabul edilir.

⁶⁴⁸ Rus Fütüristler tarafından 1900'li yılların başında ses şiir olarak doğmuş, daha sonra somut şiire evrilmiştir. Marinetti'nin *Zang Tumb Tumb* (1912-1914) eserinde yer alan şiirleri somut şiir örnekleridir.

⁶⁴⁹ Fatih Tepebaşı'nın "*Deneysel Edebiyat Bilimi*" makalesi edebiyata bilimsel bir disiplin olarak bakarken konuya Avrupa kökenli kuramcılardan örneklerle açıklama getirir. Tepebaşı, kendisinin *Deneysel Edebiyat Bilimi* olarak adlandırdığı kuramı, Gürsel Aytaç'ın *Edebiyat Bilimi* çalışmasında; "*Empirische Literaturwissenschaft*" *Ampirik Edebiyat Bilimi* olarak çevirdiğini, Aytaç'ın zaman zaman ampirik ya da deneyci ifadelerini kullandığını, kendisinin ise *Deneysel Sosyoloji* gibi bilimsel adlandırmalarda olduğu gibi "*Deneysel Edebiyat Bilimi*" ifadesini kullanmayı tercih ettiğini belirtir.

Fatih Tepebaşı, "Deneysel Edebiyat Bilimi", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 13, 1999, s. 83.

⁶⁵⁰ Tarihsel arka plandaki bu akımlar bugünkü deneysel edebiyatı kümülatif şekilde meydana getirdiği gibi bu düşünüyü eski tarihli metinleri deneysel edebiyat ya da Oulipo çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılar.

⁶⁵¹ Tepebaşı, "Deneysel Edebiyat Bilimi", s. 84.

“Kökten Kurmacılık” disiplininden aldığı yeni kavramlarla geliştirilmeye çalışılır.

Karşı çıkılan Germanistik eğitime eleştiriler şunlardır:

1. “Edebiyat bilimi, bilimsel yöntemlerle yürütülmemektedir.”
2. “Edebiyatın bilimsel çerçevede araştırılması, edebiyat ve edebiyat biliminin birbirinden ayrılması gerekir.”
3. “Bilimsel temelleri tanımlanmayan edebiyat bilimi sonuçsuz kalır. Edebiyat biliminin bir kuramı ve çalışma yöntemleriyle ilgili alt kuramları olmalıdır.”⁶⁵²

Edebiyata bilimsel çerçeve kazandırma girişimlerini deneysel edebiyat çerçevesinde düşünmek bu grubun problem hâline getirdiği hususları deneysel edebiyatın yöntem ve kuram sorunlarıyla ortak düşünmek, Germanistik eğitime yöneltilen eleştirileri, deneysel edebiyatın bilimselliği hakkında yorumlamak mümkün görünür.

Edebiyatta konu kadar yöntem de önem teşkil eder. Edebiyat bilimi diğer bilimsel disiplinlerde olduğu gibi kuramsal temellere dayandırılmalı, edebiyat ürünleri bu bilimsel yöntemlerle değerlendirilmelidir.⁶⁵³ Bilimler ölçütleri üzerinden ilerler, edebiyatın da bilimsel ölçütleri olmalıdır. İsminde deneysel dahi olsa bir metne deneysel diyebilmenin ölçütleri belirlenmelidir. Ancak bu şekilde bilimsel bir disiplin ve özel inceleme alanından bahsetmek mümkün olur. Aksi durumda yapılan çalışmalar temelsiz ve gelişigüzel yorumlamalara açık ve öznel düzeyde kalır.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *İnsanın Boyutları* (1979) kitabının *Yaratma* başlıklı bölümünde; yaratma ürünlerinin kavramlara karşılık getirilmesi gerektiğini belirtir. Bulunan neticeler diğer dillere aktarılmalı ve deney yapanların bulduğu neticelerden deneye katılmayanlar da faydalanabilmelidir.⁶⁵⁴ Deneysel edebiyatta geliştirilen yöntemler sistematize edildiğinde, tanımlandığında yaratılan eski ya da yeni ürünler kavramla, kuramla buluşturulmuş olur.

4.5.2. Oulipo Grubu (1960)

⁶⁵² Tepebaşılı, “Deneysel Edebiyat Bilimi”, s. 85.

⁶⁵³ Tepebaşılı'nın bir bilim olarak edebiyatın kistaslarını açıkladığı çalışma deneysel edebiyatın ürünlerini değerlendirme noktasında faydalanılabilecek tespitler sunar. Edebiyata bilimsellik kazandıran ölçütler, deneysel edebiyata da bilimsellik kazandıran kuramsal bir çerçeve çizmesini sağlayan ölçütler olarak yorumlanabilir.

Tepebaşılı, “Deneysel Edebiyat Bilimi”, s. 85.

⁶⁵⁴ İsmet Zeki Eyüboğlu, *İnsanın Boyutları*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 62.

...“deneysel edebiyat” tamlamasını yadırgıyorum; “littérature potentielle” tamlamasını da. Öte yandan, yazı’nın deneysel boyutunun yumuşak açılımlar getirdiğini düşünüyorum. Genellikle bir “humour” payına da rastlanıyor bu girişimlerde, ki her zaman ciddiyetten ölmenin yararlı olmadığını da anımsatabiliyor okura.⁶⁵⁵

Deneysel edebiyata kuramsal çerçeve kazandıran, kısa adıyla: OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle) “Potansiyel Edebiyat İşçiliği”, Fransızca kelimelerin baş harflerinin ilk ikisinin bir araya getirilmesi sonucu *akronim* ile oluşturulur. 24 Kasım 1960 tarihinde koyulan ilk isim: “Léminaire de Littérature Expérimentale” (Deneysel Edebiyat Semineri) bugün kullanılan Oulipo ile değiştirilir.⁶⁵⁶ Oulipo, Raymond Queneau ve arkadaşları tarafından edebiyatı matematiğin ve farklı disiplinlerin imkânlarıyla buluşturmak üzere yola çıkan ve deneysel edebiyata kuramsal çerçeve kazandıran bir edebî ekoldür.⁶⁵⁷

Antik çağda, Platon -ilhamla yazdığı gerekçesi ile- şairleri ideal devletinde istemez. Chris Andrew’e göre Oulipo yazarları da Platon’un eleştirisi ile ortak bir fikirle yola çıkar ve edebiyatın potansiyelini artırmak üzere ilhamın yerine –sınırlandırmayla şekillendirilen- biçimselleştirmeyi koyar. Andrew’e göre Oulipo, edebiyatın ilhamla geliştirilen yönüne karşılık, mantıkla geliştirmeyi önererek anlatım imkânlarını geleneksel normların dışına çıkarır.⁶⁵⁸

Gençlik yıllarında kısa süre sürrealizmle ilgilenen ve Andrea Breton ile yaşadığı görüş ayrılıkları sebebiyle bu gruptan ayrılan Raymond Queneau (1903-1976), 1950 yılında The Collège de ‘Pataphysique’ye katılır. Aynı yıl, *Cent Mille Millions de Poemes*’i (Yüz Bin Milyar Tane Şiir) yazmaya başlayan yazar, çalışma hakkında karşılaştığı zorlukları, arkadaşı kimya mühendisi ve matematikçi François Le Lionnais ile paylaşır. Bu sırada Lionnais da ona kendisinin potansiyel edebiyat atölyesi fikrinden bahseder.⁶⁵⁹ Birkaç kişinin daha dâhil olduğu grup fikri, Raymond Queneau ve François Le Lionnais öncülüğünde 25 Kasım 1960 yılında Fransa, Paris’de Cerisy La Selle adlı bir mekânda ayda bir toplanarak hayata geçirilir.⁶⁶⁰

Edebi ekolün diğer üyeleri arasında Georges Perec, Italo Calvino, Jean Lescure, şair Oskar Pastior, şair ve matematikçi Jacques Roubaud gibi farklı

⁶⁵⁵ Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşi”, s. 49.

⁶⁵⁶ Tandoğan, *Italo Calvino Eserlerinde Oulipo Etkisi*, s. 25.

⁶⁵⁷ J. A. Cuddon, *The Penguin A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Reference Library, 2013, s. 502.

⁶⁵⁸ Chris Andrews, “Inspiration and the Oulipo”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1/29, 2005.

⁶⁵⁹ Merve Şen, “Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk”, *Kırtipil Dergisi*, S.1, İstanbul, 2012. s. 17.

⁶⁶⁰ Şen, “Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk”, s. 17.

disiplinlerden isimler⁶⁶¹ bulunur.⁶⁶²



Şekil 4.5. Oulipo Grubu üyeleri bir arada.⁶⁶³

Potansiyel edebiyat yazarları matematiğin imkânlarını edebiyata dâhil ederek çalışmaya başlar. Toplanmalar sırasında grup üyeleri tarafından sunulan birçok sınırlayıcı yeni yöntem icat edilir. Oulipo yazarları, sıra dışı dil oyunlarında uzmanlaşır.⁶⁶⁴

Edebi ekolün tanınmasında, Perec'in içinde hiç "e" harfi kullanmadan, lipogram yöntemi ile yazdığı; *Kayboluş (La Disparition)* (1969) romanının payı büyüktür. Grubun uluslararası edebî kültürde tanınmasında rolü olan diğer eserler; Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları* (1947) ve *Zazi Dans La Metro* (1959) isimli çalışmalardır.

Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları*, Oulipiyen tekniklerin birçoğunu aynı çalışma içinde örnekleme açısından önem taşır. Kitapta kullanılan teknikler iki ayrı kategoride değerlendirilir. Bu tekniklerin bir kısmı Oulipo üyelerinin geliştirdiği orijinal teknikler, bir kısmı ise geleneksel edebî anlatım teknikleridir.⁶⁶⁵ Queneau, bu çalışmada ses, biçim, gramer kullanımları, edebî sanatlar ve çeşitli anlam olayları ile farklı denemelere girişir.

Çalışmadaki sınırlandırma ile kalmayan sıra dışı, yaratıcı, deneysel yöntem denemeleri Türk edebiyatındaki ilk deneysel ürünlerde kullanılan yaratıcı/sıra dışı

⁶⁶¹ Grubun günümüz temsilcilerinden bazı isimler: Hervé Le Tellier, Paul Fournel ve Marcel Bénabou'dur. http://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=5013&cid=29 (15.02.2022)

⁶⁶² Çiğdem Tandoğan, *Italo Calvino Eserlerinde Oulipo Etkisi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s. 21.

⁶⁶³ <https://www.telerama.fr/sortir/l-oulipo-joue-toujours-avec-les-mots,120688.php> (15.02.2022)

⁶⁶⁴ Cuddon, *The Penguin A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 502.

⁶⁶⁵ Ayşe Işık Akdağ, "Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları", *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, 2/3, Aralık, 2011, s. 1232.

anlatım yöntemleri ile benzerlik gösterir.

4.5.3. Oulipo Grubunun Kullandığı Teknikler

*Ben yazmaya başladığımda, Fransız dilinde “yazı” sözcüğü yoktu. Romancılar vardı ama yazı yoktu. Yazı sorunu dile getirilmiyordu. Dile getirilen içerik sorunuydu, ideolojik bir sorun, güdümlü edebiyat denmiş olan, denen şeyden geçilmiyordu.*⁶⁶⁶

Georges Perec

Gelenekselden moderne uzanan tarihi seyirde kurmaca yaratımında kullanılan anlatım yöntemlerinin büyük bir kısmı ortaktır. Modernizm sonrası ortaya çıkan akımlar çerçevesinde kullanımı farklılaştırılrsa da tekniklerin birçoğu geleneksel edebî ürünlerde de kullanılan tekniklerdir.⁶⁶⁷

Oulipo yazarları bu algıyı değiştirecek bir girişimde bulunur. Ancak, bu girişim geleneksel yöntemlerin kullanılmadığı anlamına gelmez. Perec, kendisinin yazmaya başladığı dönemlerde güdümlü edebiyatın yalnızca içerikle ilgilendiğini, biçime ve tekniğe dair arayışın olmadığını ifade eder. Oulipo yazarları benzer fikirle edebî eserde biçimi matematiğin ve farklı disiplinlerin imkânları ile buluşturmak üzere yola çıkar ve kendi orijinal yöntemlerini geliştirir. Levent Şentürk⁶⁶⁸ Oulipo’ya özgü teknikleri eserlerinde ve *Kitap-lık Dergisi* deneysel edebiyat özel sayısında madde madde tanımlamıştır. Tanımlarıyla, Oulipiye tekniklerden⁶⁶⁹ bazıları⁶⁷⁰ şunlardır:

Aforizma: Jean Jaurès tarafından, Francis Bacon’un özdeyişinden esinlenilerek bulunan formülde metindeki sözdizimsel yapı korunur, fakat aynı kelimelerle yeni kısa cümleler kurulur.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Perec’in işaret ettiği biçim sorunu ortak yıllarda Türk edebiyatı yazarlarının da meselesidir.

Georges Perec, “Günümüz Fransız Yazarlarının Güçleri ve Sınırları”, *Kitap-lık Dergisi*, Dosya: Deneysel Edebiyat, S. 60, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2003, s. 68.

⁶⁶⁷ Lipogram tekniği Yunan Mitolojisi kahramanları için yazılan M.Ö yüzyıllara ait bir şiirde denenmiştir. Fransız bir din adamı İncil’in özetinin yazımı sırasında, tekniği kullanmış, 18. yy. Alman şairlerinden Gottlob Burmann sevmediği için ‘r’ sesi bulunmayan şiirler yazmıştır. Güvenç’in lipogram ve şiir üzerine yapılan çalışmasında da görüleceği üzere lipogram tekniği üzerinden arkaik ve arketip/ilk örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Ahmet Özgür Güvenç, “Lipogram ve Aşık Şiiri” *Milli Folklor Dergisi*, 2014, s. 30-31.

Tezimizin bu bölüme kadarki kısmında yöntemlerin sınırlı bir tarihe ya da edebî kurama bağlı kalmaksızın geçmiş tarihlerde de kullanıldığını örnekledik.

⁶⁶⁸ Levent Şentürk, *Kış Dönencesi* adlı eserinde de Oulipiye teknikleri sıralamıştır. Yazar, aynı zamanda teknikleri kendi metinlerinde uygulayarak örneklendirmiştir.

Levent Şentürk, *Kış Dönencesi*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2011.

⁶⁶⁹ Oulipo’nun resmi sitesindeki Oulipiye tekniklere dair tanımlar ve örneklendirmeler hakkında ayrıca bk.

<https://oulipo.net/fr/a-catalogue-of-procedures-un-repertoire-de-procedures> (15.02.2022)

Dursun Ali Tökel de bu yöntemleri *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* (2010) çalışmasında tanımlamış, örneklemiş ve tekniklerin klasik Türk şiirindeki karşılıklarına dair yöntem isimlerine de bu çalışmada yer vermiştir.

⁶⁷⁰ Şentürk, “Madde Madde OuLiPo”, s. 58.

⁶⁷¹ <https://oulipo.net/fr/a-catalogue-of-procedures-un-repertoire-de-procedures> (15.02.2022)

Anagram: Bir kelimeye ait harflerin yerleri değiştirilerek yeni kelimeler üretme tekniğidir. Klasik şiirde; kalb, cinas, maklub, cinas-ı kalb gibi isimlerle⁶⁷² farklı örnekleri bulunan kullanımı oldukça eskiye uzanan yöntemlerdendir. Yöntem, Türkçe ismiyle bozuntu olarak adlandırılmıştır.⁶⁷³ Sevim Burak, bu yöntemi, *Afrika Dansı* öyküsünde “ÖLÜ MİVES KARUB GELİYOR MU OLACAĞIM”⁶⁷⁴ cümlesinde kendi adını tersten yazarak kullanır.

Anterime: Kafiye metnin başında kullanma.⁶⁷⁵

Bananagram: Anlamsızlık anagramı.⁶⁷⁶ Anlamsız sözcükler ya da metinler üretme.⁶⁷⁷ Hulki Aktunç’un bazı öyküleri bu bağlamda değerlendirilebilir.

Canada dry: Belli bir kısıtlamayı uygular görünen ancak yazımı sırasında hiçbir kısıtlama ya da yönetime riayet edilmeyen Oulipiyen metinlere verilen addır.

Cento: Oulipo’dan eski kullanımları da bulunan teknik, mozaik ya da patchwork şiir olarak da adlandırılır. Şiirlerden alınan alıntılarla yeni bir şiir oluşturulur.⁶⁷⁸ Parodi ya da pastiş teknikleri ile ilişkilendirilebilir. Bir çeşit kolaj metindir. Dadaist metinler de bu şekilde üretilir.

Chimera (ejderha) yöntemi: Bir metnin isim, fiil ve sıfatları atılır. Daha sonra farklı bir metindeki isimler ilk metindeki boşluklara yerleştirilir. Metinler arasında sıfat ve fiiller değiştirilir. Ejderha tekniği şu şekillerde kullanılabilir:

- Metnin bir bölümünü değiş tokuş etmek.
- Kaynak metni aynı yazarın başka metinleri ile değiş tokuş etmek.
- Aynı metinde yer değiştirme işlemleri uygulamak.⁶⁷⁹

Edges poems of emptiness: Verili bir kelime etrafında oluşturulan kısa metinler. Kelimenin kendisi ya da ilgisiz kelimeler metinde kullanılmaz. Kullanılan kelimeler, kullanılmayan kelimeyi çağrıştıran kelimelerdir. Bu teknikle bilmeceli bir metin yaratılır.

⁶⁷² Tökel, *DeneySEL Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, s. 63.

⁶⁷³ Tökel, *DeneySEL Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, s. 64.

⁶⁷⁴ Burak, *Afrika Dansı*, s. 13.

⁶⁷⁵ <https://oulipo.net/fr/a-catalogue-of-procedures-un-repertoire-de-procedes> (15.02.2022)

⁶⁷⁶ Levent Şentürk, “Yirmi Beş Derste Oulipo”, *Kitap-lık Dergisi*, S. 56, Kasım-Aralık, 2002, s. 77

⁶⁷⁷ Şentürk, *Kış Dönencesi*, s. 133.

⁶⁷⁸ Şentürk’e göre bu teknik Oulipiyen tekniklerin birçoğunu çağrıştıracak özelliكتedir.

Şentürk, “Madde Madde OuLiPo” s. 59.

⁶⁷⁹ Şentürk, “Yirmi Beş Derste Oulipo”, s. 77.

Göz uyağı (eye rhyme): Kulaktan ziyade göz için kullanılan uyaktır. Sevim Burak, bu yöntemi *Everest My Lord*'da (1984) aynı metin düzlemleri üzerindeki orantılı kelime ve ses tekrarları ile gerçekleştirir:

“Merdiven/düşünür/merdivenaltı/düşünür/kömürlük/düşünür/kürek/düşünür/taşlık/düşünür/musluk/düşünür”⁶⁸⁰ “Afrika Dansı” (1982) öyküsündeki benzer kullanım şöyledir:

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) ⁶⁸¹

Inclusion (kapsama): Mevcut metnin bazı harflerinin altına çizgi çekilir. Bu harflerin yerine farklı harfler yerleştirilerek farklı anlam kazanan yeni metinler geliştirilir.

Eriyen kartopu yöntemi (rhopalism): İlk dizedeki kelime mümkün olduğu kadar uzundur. Daha sonraki dizeler kısalarak devam eder. Kısalma her dizede bir harf eksiltme şeklindedir.⁶⁸² Tam tersi biçimde de kullanılabilir: Düşey olarak her satır arttırılarak yazılabilir. Bu tekniğin adı ise **çığ (avalanche)** tekniğidir.⁶⁸³

Haiku yöntemi: Toplam on yedi heceli (5-7-5 şeklinde bölünmüş) Japon şiiridir. Oulipo yazarları bu şiiri kısaltma tekniği olarak uyarlamıştır.

Hayvan dilleri: Hayvanlar için yalnızca onların anlayabileceği ya da onlar arasında geçebilecek konuşmaları içeren şiirlerdir.

Lipogram: Belirli bir harfin ya da harflerin metin boyunca hiç kullanılmamasıdır. (Enis Batur'un Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu* adlı eserine öykünerek yazdığı *Perec Kullanım Kılavuzu*'ndaki *Bahri Muhit Rüzgârı* (1993) şiirinde lipogram tekniğini kullanılır. Bu kitabın yazımında da *Kayboluş* romanındaki gibi “e” harfi kullanılmamıştır.)

Liponimi (liponymie): Belli bir kelimenin ya da kelimelerin (isimler, sıfatlar

⁶⁸⁰ Burak, *Everest My Lord*, s. 33.

⁶⁸¹ Burak, *Afrika Dansı*, s. 33.

⁶⁸² Recep Seyhan, benzer yöntemi deneysel edebiyattan henüz haberdar değilken *Karartı* (2011) öyküsünde kullandığını söyler. 3. Uluslararası Zeytinburnu Öykü Festivali "Deneysel Edebiyata Ne Oldu?" panel kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=4WQEM5WWQIQ> (15.02.2022)

⁶⁸³ Şentürk, *Kış Dönencesi*, s. 133.

ya da fiiller) metinden çıkarılmasıdır.

Lipolexe: Metinden ad, sıfat ve fiillerin çıkarılmasıdır.⁶⁸⁴ 50 Kuşağı öykücülere ve bağlacı yerine virgül kullanmayı tercih etmiştir.⁶⁸⁵

Liposible: Metinden bazı harflerin çıkarılarak kelimelerin eksik bırakılmasıdır.

Mahkûm kısıtlaması (macao constraint/prisoners constraint): Kâğıt bulma sıkıntısı yaşayan bir mahkûmun metin üretebilmesi fikrinden yola çıkılarak bulunan teknik lipogram benzeri harf kısıtlamaları ile yazma yöntemidir.⁶⁸⁶

Manifesto: Bir hareket ya da girişim hakkındaki duyuru sıralaması manifesto benzeri metin üretimi.⁶⁸⁷

Mathews algoritması (Mathew's algorithm): Harry Mathews tarafından geliştirilen dijital metin üretme tekniğidir. Olası metin potansiyelleri ortaya çıkaran yöntemde, manipülasyonlarla yeni metin kombinasyonları oluşturulur.⁶⁸⁸

Möbius şeridi: Tek bir yüzeyi olan üç boyutlu topolojik nesneyi üç farklı teknik kullanarak şiire uyarlamadır.

One letter poem: Tek harfli şiirdir.

Palindrom: Ters olarak okunduğunda da aynı olan metindir. Bu işlem harf, hece ve kelime için uygulanabilir.

Pangram: Alfabede bulunan tüm harfleri kullanarak yazma.

Silindir yöntemi: Birden çok başlangıcı olabilen metin türleridir. Metin istenilen herhangi bir noktadan okunabilir. Metin, harf düzeyinden kelime ve paragraf düzeyine kadar tüm unsurlarıyla farklı şekilde tasarlanarak okunabilir.

Several tens of ten: Sıralama ve herhangi bir gruplama olmaksızın istenilen biçimde okunacak şekilde yazma yöntemidir. Queneau'nun *Yüz Milyon Şiir*'i ile bağlantılı bir yöntemdir. Yazar, bu yöntemle istenilen biçimde okumaya imkân sunan on dizelik şiir yazmıştır. Several tens of ten ve silindir yöntemi ile yazılan metinlerin birden çok başlangıcı olması ve istenilen noktadan okunabilmesi ile benzer

⁶⁸⁴ 50 Kuşağı öykücülere ise ve bağlacını kullanmaz. Bu bağlacı yerine virgül ve erken noktalar, kısa tutulan cümle yapıları ya da söz toplamları kullanılır.

⁶⁸⁵ Murat Yalçın (haz.), *50 Soruda Edebiyatımızda 50 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019, s. 25.

⁶⁸⁶ <https://ouliposting.wordpress.com/2014/04/16/oulipost-15-prisoners-constraint/> (15.02.2022)

⁶⁸⁷ Vüs'at O. Bener'in *Dost* (1952) adlı öykü kitabındaki dilekçe benzeri ve maddelerle yazılan *Bakanlık Makamına* öyküsü bu teknikle yazılan metinlerle benzerlik gösterir. 2000'li yıllardan bir örnek olarak Levent Şentürk ise bu tekniği, *Yer Değiştirmeler Seçkisi*'nde (2004) kullanarak deneysel bir metin üretmiştir.

⁶⁸⁸ <https://markwolff.name/wp/research/mathewss-algorithm/> (15.02.2022)

tekniklerdir. Bilge Karasu ve Sevim Burak öykülerinde kullanılır. Postmodernizmle ve Varoluşçuluk ile de özdeşleştirilen edebî metindeki parçalılık tekniği, kolaj tekniği de bu iki teknikle ilişkilendirilebilir.

Stil: Bir önceki cümle ya da cümlenin son kelimesine göndermede bulunacak şekilde yazmaya devam etme. Klasik edebiyattaki leff-ü neşr (toplama yayma/açma ve yayma/sıralı açıklama) sanatı ile ortak düşünülebilir.

Şiirsel fazlalık: Yazılan bir metinde bazı kısımların daha sonra çıkarılarak kısaltmaya gidilmesidir. Queneau, Mallerme’in bir şiirini bu şekilde kısaltmıştır. Yöntem, ‘tanka’ ve ‘haiku yöntemi’ ile kısalık, kısaltma noktalarında benzerlik gösterir. Yöntem, aynı zamanda klasik edebiyattaki nazirenin farklı bir yorumudur. Nazirede başka bir yazarın eserine kısaltma şeklinde müdahale edilir.⁶⁸⁹

Tautogram: Bu yöntemle tüm kelimeleri, aynı harfle başlayan metinler yaratılır. Sevim Burak’ın *Ümmü Gülsüm* (1982) isimli küçürek öyküsü bu teknik ile bağdaştırılabilir.

“Ya ya ya yaaa yaaayayayaaa
Ya ya yaaamin ya eee
Yaeee yaae yae yaemin”⁶⁹⁰

Zaman kazanma ya da uzatma tekniği: Şentürk, buna “Şehrazat tekniği” diyor. Bu yöntem başka bir isimlendirmeye istitrad ya da anlatımda geciktirme yöntemidir.⁶⁹¹ Laurence Sterne’ün *Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri* (1759) ve Ahmed Midhat Efendi’nin, *Karı Koca Masalı* (1875) bu tekniğin kullanıldığı iki önemli eserdir. Ters olarak kullanılan; önseme (*foreshadowing*) tekniği de deneysel anlatım yöntemi olarak değerlendirilebilir.

N+7 tekniği: En az lipogram kadar kuramla özdeşleşen bir başka tekniktir. Rastgeleleştirme olarak generatif sanatla⁶⁹² da özdeşleştirilen teknik, Raymond

⁶⁸⁹ Vüs’at O. Bener, Orhan Duru ve Ferit Edgü’nün öykülerindeki eksilteli cümle yapıları, kelime, söz toplamları, şiirsel söylemler, Sevim Burak, Tezer Özlü, Leyla Erbil ve Sevgi Soysal öykülerinde de kullanılan şiirsel kısalığa ulaşan eksik tümceli anlatımlar; şiirsel fazlalık, haiku gramer yapıları ile oynama yöntemleri ile ilişkilendirilebilir. Orhan Duru, *Denge Uzmanı*’nda (1962), Sevim Burak ve Leyla Erbil, Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener ve Ferit Edgü neredeyse tüm öykülerinde gramer yapıları ile oynar. Söz dizim kurallarına riayet etmez. Tümceleri kelimeler toplamı olarak yarım, eksik bırakır. Sevim Burak ve Leyla Erbil bunu aynı kurguda iki farklı kullanım ile tezat biçimde kurgular. Metnin bir kısmı kurallı dil kullanımı ile bir kısmı dilde gerçekleştirilen yapıbozumlarla tasarlanır. Her iki yazar da dilde öteki olma durumu hakkında metafor yaratmak üzere böyle bir anlatım yöntemine başvurur.

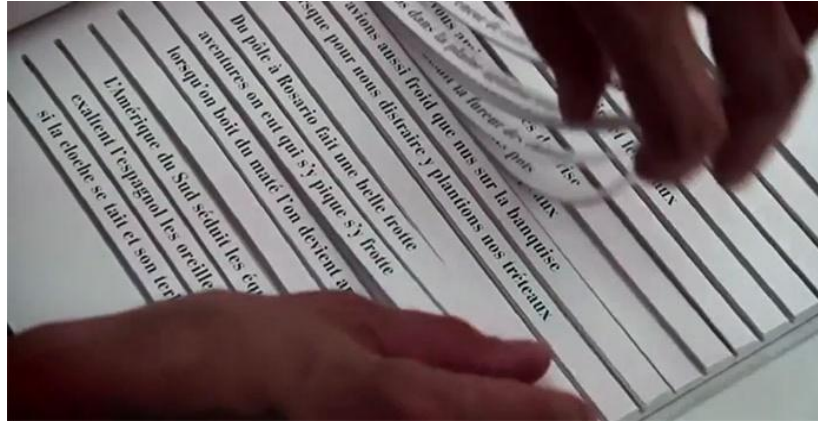
⁶⁹⁰ Burak, *Afrika Dansı*, s. 76.

⁶⁹¹ Şentürk, “Yirmi Beş Derste Oulipo”, s. 79.

⁶⁹² Burçin Al, “Generatif Sanat Kavramı ve Görsel Sanatlarda Sayısal Yaratıcılık”, *Tasarım Enformatiği*, 1/2, Eylül, 2019, s. 81.

Quneau'nun *Yüz Bin Milyon Şiir*'inde (*Hundred Thousand Billion Poems*) (1961) kullanılır. Bu teknikte şiir kitabının her sayfası on dört şeritten oluşur ve bu şeritler okuyucu tarafından istenilen şekilde değiştirilir. Farklı kurgulama ve birleştirmeler ile yeni anlamlar yaratılır.

Bu teknikler dışında birçok teknik daha (kare şiir (carré lescurien), alfabetik portre vb.) grup üyeleri tarafından kullanılmıştır. Grubun adında yer alan potansiyel kelimesi yazarlar tarafından icat edilecek olan yeni tekniklerin, sınırlandırma ve kalıpların tartışılarak hayata geçirilmesi fikrini temsil eder.



Şekil 4.6. Quneau'nun '*Yüz Bin Milyon Şiir*' Kitap Görselfi⁶⁹³

Deneyisel edebiyatın ürünlerinde Alımlama Estetiği kuramında Iser'in tanımladığı gibi okurdan etkin, aktif rol oynaması beklenir.⁶⁹⁴ Queneau, *yaratılmış* ve *yaratan eserler* olarak iki ayrı metin tanımlaması yapar. Yaratan eserler, okurun anlama katkı sunabildiği, okurun okuma ve alımlama çabaları ile şekil alan eserlerdir.⁶⁹⁵ *Biçem Alıştırmaları*'nda kullanılan teknikler, başlık ile okura bildirilir, okurun anlatılan hikâye yanında metindeki bilmeceye de hâkim olması ve metni sınaması sağlanır. Akdağ'ın ifadesi ile "Başlıklar tekniğin habercisi, metin ise hem tekniğin sınandığı hem de başlığın doğrulandığı alandır."⁶⁹⁶ Akdağ, aynı olayın doksandokuz farklı biçimde anlatıldığı⁶⁹⁷ *Biçem Alıştırmaları*'nda (1947) kullanılan

⁶⁹³ Raymond Quneau'nun "Yüz Bin Milyon Şiir" Görselfi:

<https://www.ceviriblog.com/2017/10/16/edebiyatin-ve-cevirimenin-sinirlarini-zorlayan-akim-Oulipo/>, (15.02.2022)

⁶⁹⁴ Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, 2013, s. 12.

⁶⁹⁵ Ayşe Işık Akdağ, *Oulipo Teknikleri Çerçevesinde Bir Çeviri Çalışmasına Kültürel, Biçemsel ve Söylemsel Yaklaşım*, İstanbul Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s. 35.

⁶⁹⁶ Akdağ, "Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları" s. 1232.

⁶⁹⁷ Türk edebiyatında; Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi* (1980), Gökdemir İhsan, *Kurmaca Alıştırmaları* (2010) ile benzer yöntemle eser vermiştir.

Akdağ, "Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları", s. 1232.

teknikleri anlamsal ve biçimsel yönleriyle kategorize eder. Kitapta kullanılan teknikler⁶⁹⁸ şunlardır:

Tablo 4.2. *Biçem Alıştırmaları*'nda Kullanılan Tekniklerin Sınıflandırılması

1. Terim kullanılanlar
2. Matematiksel temele dayananlar
3. Ses oyunları
4. Şiir teknikleri
5. Dilbilgisel kullanım içerenler
6. Yabancı dile öykünenler
7. Söylem düzeyiyle oynananlar
8. Duyularla ilgili olanlar
9. Yazı türleri
10. Sözcük oyunları
11. Söz sanatları
12. Anlatı teknikleri içerenler
13. Durum ve tutum bildiren söylemler
14. Oulipo teknikleri kullanılanlar (Lipogramme, Translation, Définitionnel, Logo-rallye, En partie double, Composition de mots, Antonymique, Noms Propres)
15. Düzyazı biçimde yazılanlar
16. Biçem Alıştırmaları anagramme (değiştirim)
17. Permütasyon (çevrikleme)
18. Metatez (göçüşme)
19. Lipogram
20. Logo-rallye
21. Eşsesli alfabe
22. Eşsesli çeviri, 23.S+7, LSD, tanka

Kullanılan yöntemler, *Biçem Alıştırmaları*'nın Armağan Ekici tarafından çevrilen Türkçe basımında, Türkçedeki makul karşılıkları ile başlık olarak verilir. Kitaptaki bu başlıklar ve kullanılan yöntemlere dair tanımlamalar, Oulipo'nun sıra dışı yöntemlerinin bir kısmına derli toplu olarak bakmak ve Türk edebiyatındaki yaratıcı, deneysel ya da sıra dışı olarak tanımlanan yöntemlerle bu yöntemler arasında ilişki kurmak açısından önem teşkil eder.

Ekici'nin çevirisiyle *Biçem Alıştırmaları*'nda kullanılan başlıklar ve

⁶⁹⁸ Akdağ, kitapta kullanılan teknikleri madde madde belirlemiştir. Tabloda verilen sınıflandırma, Akdağ'ın çalışmasından edinilmiştir.

Akdağ, "Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Değiş Kaydırmaları", ss. 1232-1233.

deneysel/oyunsu teknikler⁶⁹⁹ şunlardır:

1. Notasyon, 2. Çifte dikiş, geriye dönüş, 3. Litotes, 4. Şaşkınlıklar, rüya, kehanet, ısrar, bilmezden gelme, sorgu, ünlemler olumsuzluklar beceriksizce, takmadan, taraf tutarak, yanındakine fısıldayarak, 5. Gökkuşağı, 6. İkiriklenme, mecazi olarak, tam tamına, boşuna, cümle içinde kullanma, devrik cümle, 7. Öznel bakış açısı, başka bir öznel bakış açısı, şahsen, 8. Anlatı, 9. Animizm, 10. Anagramlar, 11. Distinguo, 12. Homeoteuton, 13. Kitap arkası yazısı, 14. Onomatopeia, 15. Mantıksal çözümleme, 16. Alexandrine'ler, 17. Polypoton, 18. Aphaeresis, 19. Apocope, 20. Senkop, 21. Anadın mı, 22. Komedi felsefi, 23. Parechesis, 24. Hayalet raporu, 25. Apostrof, 26. Duyularla ilgili, 27. Telgraf, resmi mektup, şarkı, sone, 28. Artan sayıda harf öbekleriyle ve sözcük öbekleriyle permütasyonlar, 29. Uydur uydur söyle, olasılıksal, betimleme, 30. Matematik, 31. Tanka, haiku, 32. Özgür koşuk, 33. Çeviri, 34. Lipogram, 35. Ottübaaziçi, 36. Prosthesis, 37. Epenthesis, 38. Paragoge, 39. Cümlelerin öğeleri, özel İsimler, eşsesli, sözcük türetme, 40. Metathesis, 41. Arkalı önlü, 42. Antonimler, 43. Azerice, dil ile ilgili yazımlar, 44. Zamanla ilgili dil oyunları, di'li geçmiş, geniş zaman, miş'li geçmiş, edilgen çatı, 45. Hacıgöz ile Kravat, 46. Tıbbi, gastronomik, zoolojik, botanik, 47. Nevzuhur, 48. Şive argo, kuş dili, nida, tumturaklı, beklenmedik, gerici, hakaretimiz, şaşaalı, kaba, tanımsal, kadınsı, 49. $y'' + \text{TCRP}(x) y' + S = 84 / 140$, geometrik, (matematik imkânlarla)

Hedefleri edebiyatın imkânlarını anlam ve biçim yönlü genişletmek olan yazarların kullandığı teknikler şu özelliklerdedir:

1. Mantık ve matematik kuralları ile geliştirilen teknikler.
2. Grup üyelerinin fikirleri ile ortaya çıkan absürde varan teknikler: köpekler için yazılan şiirler vb.
3. Geometrik bir forma uygun biçimde yazmak.
4. Gramer yapıları ile oynayarak geliştirilen teknikler. Sözdiziminde gerçekleştirilen yapıbozumlar.
5. Oksimoron gibi karşıtlık/zıtlık eşanlamlılık üzerinden anlamsal oyunlarla geliştirilen teknikler.
6. Bulmaca, bilmece tarzı oynusu forma sahip teknikler.
7. Dijital imkânlarla geliştirilen teknikler. (Mathews algoritması gibi.)
8. Mimari kurgu, şema, plan, çizim ya da mimari mekân ve unsurları (oda, salon, kapı, merdiven, apartman vb.) anlatım yöntemi olarak kullanmak. Georges Perec, *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (1978), *Mekân Feşmekân* (1974), Türk edebiyatında ise benzer kullanımlar mimar yazar, Levent Şentürk'ün, *Yer Değiştirmeler Seçkisi*'nde ve *Kış Dönencesi* (1996-2010), *İşaretname ve İntermezzo* (1998) eserlerinde görülür.

⁶⁹⁹ Raymond Queneau, *Biçem Alıştırmaları*, çev. Armağan Ekici, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.

9. İç içe geçen hikâye ve anlatımlar.
10. İç içe geçen söylem biçimleri.
11. Dilde eğip bükme, dilde deformasyon, argo, şive taklidi gibi farklı konuşma üsluplarını edebî eserde kullanma.⁷⁰⁰
12. Metinlerarası ilişkilerle ilgili teknikler: Harry Mathews, Shakespeare'ın *Hamlet* adlı eserinden bir metni otuz beş farklı şekilde yazmıştır.⁷⁰¹ Quenau, *Biçem Alıştırmaları* ve Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* ile bizzat kendi metinleri üzerinden bu yöntemi gerçekleştirir.
13. Anlatıcı çoğulluğu, bakış açısı, iç içe geçen, değişken okur, yazar ve anlatıcı kullanımlarında yaratıcılık.
14. Üstkurmaca gibi geleneksel anlatım yöntemlerini parodi, ironi ve pastiş yöntemleriyle zaman zaman absürd biçimlerde yorumlayan teknik kullanımlar görülür.

Biçem Alıştırmaları içinde yer alan “Yabancı Dile Öyküenler” ve “Söylem Düzeyiyle Oynanılanlar” başlıklı teknikler, Türk edebiyatında eserleri deneysel olarak nitelendirilen; Sevim Burak (1931-1983) ve *Yanık Saraylar* (1965), *Afrika Dansı* (1982), *Everest My Lord* (1984), *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* (1984), *Palyaço Ruşen* (1993)⁷⁰² eserlerinde de görülen kullanımlardır.

Oulipo'ya özgü; ‘several tens of ten’, ‘liponimi’, ‘silindir’, ‘liposible’, ‘edges poems of emptiness’ N+7 gibi teknikler de Sevim Burak'ın öykülerinde yarattığı anlatım teknikleri ile benzerlik gösterir. (*Yanık Saraylar*'daki “Bir Akşam Yemeği” ve *Afrika Dansı*'ndaki “Foto Febüs” öykülerinde farklı anlatım düzeyleri noktalama işaretleri ve büyük-küçük harf kullanımları ile birbirinden ayrılır. Öyküyü meydana getiren farklı metinler ortak ya da ayrı ayrı okunabilir.) Bu satırlar, farklı okumalara imkân tanıyan anlatım düzlemlerinden oluşur. Aşağıda verilen *Biçem Alıştırmaları*'ndaki şarkı biçiminde yazma yöntemi, Sevim Burak, Vüs'at O. Bener ve Hulki Aktunç'un öykülerindeki -Letrizmle de ilişkilendirilebilecek- kelime ve ses

⁷⁰⁰Raymond Queneau, *Biçem Alıştırmaları*'nın (*Exercices de Style*) doksan dokuz farklı şekilde yazılan kurgusunda bir bölümü argo konuşma üslubu ile yazmıştır. Türk edebiyatında Hulki Aktunç, öykülerinde benzer şekilde argo üslubunu söylem oyununa dönüştürür.

⁷⁰¹ <https://hyperallergic.com/206802/rats-build-their-labyrinth-oulipe-in-the-21st-century/> (15.02.2022)

⁷⁰² Bu eserleri deneysellikte bağdaştıran çalışmalar için bk.

Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

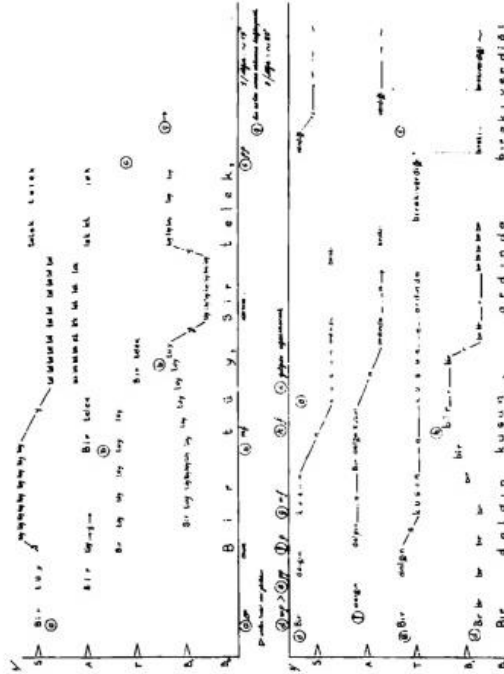
Mustafa Albayrak, *Türk öykücülüğünde Deneysellik Farklı Metinler ve Öyküler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2010.

oyunları ile benzerlik gösterir.

“...
bir kodu mu
otortoron
cevabını
yapıştıron
otobüste
otobüson
koca bebe
deve boyon
çenesini
hemen kapon
otobüs es
otobüsson”⁷⁰³

Sevim Burak’ın *Everest My Lord*’da uyguladığı fiil çekimleri, Quenau’nun *Şarkı* başlıklı metinde kullanılan yöntem ve fiil zaman çekimlerini anlatım tekniği olarak kullanması ile ilişkilendirilebilecek deneysel yazma yöntemleridir.

Biçem Alıştırmaları’nın “Şarkı” başlıklı metninde kullanılan notalar gibi Bilge Karasu’nun, “Çeşitlemeli Korku” öyküsünde, öykünün seslendirilme metni görsel unsur olarak kitaba dâhil edilir.⁷⁰⁴



Şekil 4.7. “Çeşitlemeli Korku” öyküsünün seslendirme metni⁷⁰⁵

⁷⁰³ Queneau, *Biçem Alıştırmaları*, s. 84.

⁷⁰⁴ Queneau, *Biçem Alıştırmaları*, s. 83.

⁷⁰⁵ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 139.

Haiku, tanka ve “şiiresel fazlalık” gibi teknikler Aysu Erden’in deneysellik kategorisine dâhil ettiği⁷⁰⁶ küçürek öykü, kısa öykü yazarlarının çalışmaları ile benzer özelliklerdedir. Şiirselleştirme, şiiresel kısalığa dönüştürme gibi kullanımlar, Ferit Edgü, Sevim Burak, Necati Tosuner, Refik Algan, Hulki Aktunç, Vüs’at O. Bener, Tezer Özlü, Leyla Erbil, Murat Yalçın, İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın şiir-öykü, öyküye yaklaşan şiir ya da başka bir isimlendirmeye küçürek öykü metinleri ile ilişkilendirilebilir. Jale Özata Dirlikyapan, 50 Kuşağı öykücülerini, Orhan Duru ve Feyyaz Kayacan’ın da başvurduğu anlatım yöntemlerine dönüşen sıra dışı dil kullanımlarını, “klişe bozmak” ve “deformasyonlara yaslanmak” ifadeleriyle tanımlar.⁷⁰⁷

İkinci Yeni’nin de etkisiyle gerçekleşen dil kullanımlarında; kelimelerin yerleri ile oynanır ve kelimelerde biçim ve anlam oyunları denenir. Anlamsız bağdaştırmalar yapılır, deyimlerin, kalıp sözlerin söylemi bozulur. Bu bağlamda da Queneau’nun *Biçem Alıştırmaları*’nda kullanılan yöntemlere bakıldığında 50 Kuşağı’nın bu iki özelliği ile yakından ilgili olduğu görülür. “Söylem düzeyiyle oynanılanlar” tanımlaması, deneysel dil kullanımına örnek olarak gösterilen şiirde İkinci Yeniciler’in ve öyküde 50 Kuşağı öykücülerinin, (Leyla Erbil, Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener, Demir Özlü, Orhan Duru, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü) öykü dilini karşılar. Bu isimler de dil kurallarının dışına çıkan söylem dilini, anlatım yöntemi olarak kullanır.

Queneau’nun kullandığı dilsel çarpıtmaların farklı varyasyonlarını 1950 ve sonraki yıllarda yazan Türk öykücülerinin daha ilk öykü örneklerinde görmek mümkündür.⁷⁰⁸

- Haldun Taner, Queneau’nun *Biçem Alıştırmaları*’nda (1947) gerçekleştirdiği yeniden yazmayı, 1954 yılında -Queneau’dan haberdar olmadan- benzer şekilde öykülerinde kullanır. Leyla Erbil’in *Hallaç* (1961) adlı eserinde yer alan “Öykü” (1960) isimli öyküde de tıpkı *Biçem Alıştırmaları*’ndaki gibi başlıklar altında öykü/metin deneyleri yapılır. Bu öyküde de “başlıklar tekniğinin hebercisi”dir. Örneğin, “diyalog anlatım tekniği” şu şekilde kullanılır:

⁷⁰⁶ Erden, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, s. 58.

⁷⁰⁷ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 166.

⁷⁰⁸ 2000’li yıllarda Oulipo ile etkileşimler gerçekleşir. Oulipo grubunun tanınması ile bu grubun yazarlarının çalışmaları ile benzerlik gösteren örnekler artar. Bu örneklerde grubun çalışmalarına, yöntemlere öykünme ile yeniden yazma ve aynı yöntemleri kullanma gibi eğilimler görülür.

DiYALOG

- _ Ondan kaçılmaz diliyor.
- _ Ondan kaçılmaz yapalım.
- _ Açmasın çatırtısında kuruluşun torbasını, sakının.
- _ Foyalara göz kulak ve el olmak, kelden önce . . .
- _ Saldı korku, ürkü, bastı, yetti, bezdik.⁷⁰⁹

Koro başlıklı bölüm ise şöyledir:

KORO

Tralala

Tralala

Tralala⁷¹⁰

- Ferit Edgü *Yazmak Eylemi* (1980) ve Gökdemir İhsan, *Kurmaca Alıştırmaları*'nı (2010) Queneau etkisiyle benzer yöntemlerle yazmıştır.
- Vüs'at O. Bener, kelimelerle oynayarak farklı eklerle yeni kelimeler türetir, söz sanatlarına ve anlam olaylarına başvurarak özgün bir dil yaratır. Sevim Burak kelimelerin ve kelimelere ait harflerin yerleriyle oynar. Leyla Erbil de kelime icadına girer. Bener gibi kelimelerin ek yapıları ile oynayarak farklı kelimeler türetir.
- Sevgi Soysal, Sevim Burak, Leyla Erbil, *Cüce* (2001) çoğul anlatıcılar kullanır ve Tarık Dursun K.⁷¹¹ Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) anlatısında anlatıcı ikiliği, anlatıcı çoğulluğu oluşturan sen/siz anlatımına başvurulur. (Aynı teknik, Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* ve Michel Butor'un *Değişim* (1957) ve Jay McInerney'in *Bright Lights, Big City* (1984) adlı deneysel romanlarında da kullanılır.)
- Görsel unsurların dâhil edildiği öykü örnekleri, dijital imkânlarla oluşturulan baskı, mizanpaj, tipografi yöntemleri ve kolaj, kes yapıştır (cut out) teknikleri –bahsi geçen yıllardaki teknik imkânların yetersizliğine rağmen- öykülerdeki anlatım yöntemleri arasındadır. Cihat Burak, Sevim Burak, Tomris Uyar, Bilge Karasu, Leyla Erbil öykülerinde görsel unsurların farklı örnek ve biçimlerle öykü kurgularına dâhil eder.
- Farklı edebî türler aynı kurgu içine dâhil edilir.

⁷⁰⁹ Erbil, *Hallaç*, s. 95.

⁷¹⁰ Erbil, *Hallaç*, s. 96.

⁷¹¹ Ebru Özgün, "Tarık Dursun K.'nin Öykülerinde İkinci Kişili Anlatıcının Görünümü: "Sen/Siz" Dili", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 64, Erzurum, Ocak, 2019, s. 185.

- Noktalama işaretleri anlatım tekniği olarak kullanılır. Noktalama işareti kullanımında sıra dışı örnekler görülür.
- Öyküde minimal, küçürek öykü örnekleri verilir.
- Müdâhil anlatıcı ve üstkurmaca yöntemlerine çeşitli yorumlar getirilir.

50 Kuşağı ve modern Türk öyküsündeki ilk örneklerde anlatım tekniklerinde girilen yaratıcılık çabalarını deneysel edebiyatla bağdaştırırken örnekleri çoğaltmak mümkündür.⁷¹²

Bu örnekler, deneysel edebiyatın, Türk edebiyatının klasik ya da erken modern dönemlerinde dahi karşılığı olduğu tezini ve deneysel edebiyata ait birçok yöntemin 50 Kuşağı öykücülerinde denendiğini, bu yazarların çalışmalarının deneysel edebiyat bağlamında değerlendirilebileceğini yöntemler ve eserler üzerinden doğrulayan örneklerdir.⁷¹³

Oulipo, bir edebî teknik geliştirme atölyesidir. Oulipiyen tekniklerin ağırlıklı olarak ön koşul ve çeşitli sınırlandırmalar içeren teknikler olduğu düşünülür. Ancak Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları*, Calvino'nun *Kozmokokmik Öyküler* (1965), *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, *Görünmez Kentler* (1972) romanlarına ve Perec'in *Uyuyan Adam* (1967), *Kayboluş* (1969), *Mekân Feşmekân* (1974), *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (1978) çalışmalarına bakıldığında anlamsal ve oyunsuluk bakımından edebî sanatları da örnekleyen birçok tekniğin denendiği görülür. Oulipo Grubu yazarları yalnızca biçemle oynamamıştır.

4.5.4. Türk Edebiyatında Deneysellik Var Mıdır? Yok Mudur?

Oulipo'nun en önemli malzemesi dildir. 50 Kuşağı öykücülerinin ve İkinci Yeni şairlerinin de en önemli malzemeleri dildir. Her üç oluşum, anlatım yöntemlerindeki ortaklık ve deneyselliğin yanında farklı noktalarda daha kesişir. Oulipo, ayrı ayrı birikime sahip farklı disiplinlerden yeteneklerin yaratıcı yönleri ile kolektif olarak geliştirilen bir edebî ekoldür. Bu özellikleri ve grup üyelerinin ortak mekânlarda bir araya gelmeleri; dilde ya da biçimde gerçekleştirdikleri yenilikçi

⁷¹² Bu örnekler için öyküde yaratıcılık bağlamında yapılan çalışmalara bakılabilir. Bu çalışmalardan bazıları için bk.

Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* (2005)

Aysu Erden, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık* (2009)

Aydın Şimşek, *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme* (2009)

Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye* (2010)

Mustafa Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik Farklı Metinler ve Öyküler* (2010)

⁷¹³ Tezimizin ilerleyen sayfalarında bu teknikler ve metin örneklerine değinilecektir.

anlatım yöntemleri ve oyunsu biçimler ile 50 Kuşağı ve İkinci Yeni grubu ile benzerlik gösterir. Yalnızca Cumhuriyet Dönemi ve 50 Kuşağı öykücülere değil, İkinci Yeni şairlerinin çalışmaları, geleneğe, klasik edebiyata ait ürünler de deneysel edebiyat bağlamında değerlendirilebilir.⁷¹⁴

Deneysel kurguya kuramsal çerçeve Oulipo grubunun faaliyetleri ile çizilir. Türk edebiyatında deneyselliğin neye karşılık geldiği de Oulipo Grubu ve bu grubun çalışmaları üzerinden değerlendirilir.⁷¹⁵

Türk öyküsünde deneysellik var mıdır, yok mudur? Sorusu hakkında çeşitli görüşler bulunur.⁷¹⁶ Enis Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki İle Keçinin Söyleşisi” başlıklı yazısında bu türden bir sorgulamayı iki yönlü yapar. Deneysel edebiyat hakkında hem bir itiraz hem de savunuyu aynı metin içinde tartışılır. Tartışmanın ana meselesi her yazınsal ürünün özünde deneysel olduğu ya da olmadığı hakkındadır. Tartışmanın son cümlesinde, Türk edebiyatında Asaf Halet Çelebi’den Cem Aktaş’a ve Levent Şentürk’e kadar giden çizgideki ürünlerin

⁷¹⁴ Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2010.

⁷¹⁵ gibi Türk edebiyatında deneysel edebiyatın kuramsal yönüne karşılık gelen çalışma sınırlı düzeyde olduğu için deneysel edebiyata kuramsal çerçeveden bakmak Oulipo Grubu odağı dışında henüz kısıtlı olanaklara sahiptir.

Türk edebiyatında deneysel olarak nitelendirilen eserler, ağırlıklı yargıyla Oulipo Grubu’na ait teknikler üzerinden değerlendirilir. Oulipo üzerinde yoğunlaşan bilimsel çalışmalar yetersiz çeviri faaliyetleri nedeniyle kısıtlıdır. Çalışmalar daha çok filoloji alanında, özellikle Fransız edebiyatı araştırmacıları tarafından yapılır. Sırma Bilir, Ayşe Işık Akdağ’ın Oulipo temelli çalışmaları filoloji alanından örneklerdir. Bu çalışmalar dışında bilimsel düzeyde yüksek lisans tezleri ve çeşitli makale çalışmaları bulunur. Deneysel edebiyat hakkında yapılan çalışmalardan bazıları şunlardır:

Ayşe Işık Akdağ, *Oulipo Teknikleri Çerçevesinde Bir Çeviri Çalışmasına Kültürel, Biçimsel ve Söylemsel Yaklaşım (Queneau’nun Exercices De Style Eserinin Türkçe Çevirisi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Çiğdem Tandoğan, *Italo Calvino Eserlerinde Oulipo Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Bahattin Aslan, *Translating Experimental Literature: A Stylistic Analysis of the Turkish Translation of cut-ups in W. S. Burroughs’ The Soft Machine*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Saniye Köker, *Deneysel Edebiyat Bağlamında Murat Gülsoy’un İstanbul’da Bir Merhamet Haftası Adlı Romanının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Enes Buğra Tökel, *Murat Gülsoy’un ‘Tanrı Beni Görüyor Mu?’ Adlı Eserinin Postmodernizm ve Deneysel Edebiyat Bağlamında İncelenmesi*, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu, 2019.

Volkan Şimşek, *İlse Kılıç’ın “Das Sich Selbst Lesende Buch” ve Cem Aktaş’ın “7” Adlı Romanlarında Deneysel Öğeler*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2016.

Özge Aslan, “Edebî Türün Değişimi Bağlamında; Türk Edebiyatında Hikâye/Öykünün Yaratıcı/Deneysel Yeni Görünümü”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, S. 8, 2019, ss. 2057-2073.

Özge Aslan, “Lipogram Bağlamında İki Ayrı Eksikliğin Gösterilmeyen Sesleri A ve E” *İdil Dergisi*, S. 85, Eylül, 2021, ss. 1293–1301.

Henüz Türkçe çevirisi yapılmayan ve Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale Routledge editörlüğünde hazırlanan,

The Routledge Companion to Experimental Literature (2012) deneysel kurgu hakkında İngilizce yayımlanan bir çalışmadır. Çalışma hakkında detaylı bilgi için bk.

<https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Experimental-Literature/Bray-Gibbons-McHale/p/book/9781138797383> (15.02.2022)

⁷¹⁶ Bu düşüncelerden biri, yazında deneysellik diye bir mevzunun var olamayacağı, yazmanın ve yaratmanın doğası gereği deneysel girişimlerin neticesi olarak yöntemlerin ortaya çıktığı, bu kavrama deneysellik yerine yaratıcılık demenin daha yerinde olduğu şeklindedir.

deneysel dinamiği kabul edilir.⁷¹⁷ Öyleyse Türk edebiyatında tarihsel sınır olmaksızın deneysel edebiyat vardır.

Diğer sorun avangart ve deneysel ikiliği hakkındadır. Enis Batur, Türkiye’de hiçbir zaman avangart eserler verilmediğini, çalışmaların deneysel olarak isimlendirilmesinin yerinde olduğunu ifade eder. Çalışmaları deneysellikle bağdaştırılan ve *Biçem Alıştırmaları*’na öykünerek *Yazmak Eylemi*’ni kaleme alan Ferit Edgü ise Türkiye’de deneysel edebiyat olmadığını, bu şekilde nitelendirilen çalışmaların avangart çalışmalar olduğunu belirtir.⁷¹⁸

Şaban Sağlık, Türk roman ve öyküsünde somut-deneysel çalışmalar bulunduğunu, edebiyatımızda ilklerin her birinin deneyselliğin öncüsü metinler olduğunu, bu bağlamda Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esenal ve Sait Faik gibi isimlerin giriştiği yenilik arayışlarının deneysel arayışlar olduğunu söyler.⁷¹⁹ Sağlık, Sevim Burak, Leyla Erbil, Bilge Karasu’nun çalışmalarını ve Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanını deneysel olarak değerlendirir.⁷²⁰

Tuncay Bolat, Türk edebiyatında avangart ve modernist deneyselliğin özellikle nesirde Batı’yla paralel bir seyir izlemediğini ifade eder.⁷²¹ Erhan Altan, deneysel ve avangardın ayrımı olup olmadığı hakkında sorulan soru karşısında Türkiye’de deneyselliğin yenilik kavramı ile özdeşleştirildiğini belirtir.⁷²² Bu tespitler Türkiye’de bir deneysel edebiyatın var olduğunu ancak tarihsel ve kuramsal çerçevede Avrupa ile farklı bir seyirde gelişme gösterdiğini ortaya koyar.⁷²³

Bu bağlamda genelde Türk edebiyatında özelde Türk romanı, öyküsü ve şiirindeki erken örneklerde tarihsel ya da kuramsal çerçevede Oulipo ya da herhangi

⁷¹⁷ Batur, “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşi” s. 49.

⁷¹⁸ Murat Yalçın (haz.), *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 5.

⁷¹⁹ Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 177.

⁷²⁰ Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 189.

⁷²¹ Tuncay Bolat, “Falih Rıfkı’nın Deneysel Roman’ı”, *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (3-5 Ekim 2019) Bildiriler Kitabı*, s. 322.

⁷²² <http://www.uzunhikâye.org/icerik/deneysel-siir-oyku-sarkaci-2127/> (Haziran, 2020)

⁷²³ Edebiyatımızda deneysel edebiyatın kuramsal karşılığı hakkında devam etmekte olan bir kavram karmaşası görülür. Öte yandan literatüre eklenen her yeni çalışma deneysel edebiyatın çerçevesini netleştirir. Deneysel edebiyat hakkında literatürde öne çıkan çalışmalar bilimsel makale, tezler, kitap çalışmaları ya da kitap bölümleri, deneysel edebiyata özel olarak yer veren edebî dergilere ait sayılardır.

Kitap-lık Dergisi, Deneysel Edebiyat Özel Sayısı (2003) ve Murat Yalçın’ın hazırladığı, *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi* (2003), Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum* (2010) kitabında bir bölüm, Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* (2010), Aysu Erden, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, Aydın Şimşek; *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme*, Hece Dergisi tarafından 2008 yılında yayımlanan *Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik* (141. Sayı), Sıcak Nal Edebiyat Dergisi’nin ‘Deneysel Edebiyat Edebiyattır!’ (8. Sayı), Deliler Teknesi, (54. Sayı) “Dosya: Edebiyat ve Deneysellik”, *Kırtipil Dergisi* (1. Sayı), deneysel çalışmalara yer veren *Monokl Dergisi*, *Öykü Teknesi*, *Aykırı Kuş Dergi*’si kurama ışık tutan, deneysel anlatım teknikleri hakkında da bilgiler içeren yayınlardır.

bir oluşum çerçevesinde gelişme dahi deneysel-somut girişimlerin olduğu görülür.

2000’li yıllarda ise Oulipo ile kurulan yakın temaslar (Enis Batur, Armağan Ekici, Levent Şentürk, Gökdemir İhsan) ve çeviri çalışmaları ile bu ekolle ilişki kuran deneysel çalışmalar verilmeye devam eder.

Deneysel edebiyat hakkında başka bir sorun, Türk edebiyatında deneyselliğin herhangi bir kuram etrafında gelişme gösterip göstermediği yönündedir. Türk edebiyatı ve Avrupa kaynaklı edebiyatta deneysellik kuramsal ve kuramsal olmayan iki ayrı çerçevede karşılaşmak; deneysellik hususunu bu iki başlık altında değerlendirmek mümkündür. Deneysellik hakkında evrensel sorun; biçimsel, estetik bir arayış mı, yoksa metne keyfi bir uygulama, kısıtlama ya da müdahale midir, sorunudur. Türk Edebiyatında deneysellik hakkındaki bazı sorunlar şunlardır:

1. Deneysel yöntemler nasıl ortaya çıkar?
2. Yazarlar, dikkat çekmek amacıyla mı deneysel yöntemleri tercih ederler?
3. Bir kuram çizgisinde gelişim göstermediyse neye deneysel denilmeli ya da denilmemelidir?
4. Deneyselliğin ikilik olarak ortaya çıkma sebebi henüz Türk edebiyatında kuramsal bir alt yapıya sahip bir deneysellikten söz etmenin mümkün olmaması ile açıklanabilir mi?
5. Avrupa’da kuramlar, akımlar ve kavramlar etrafında şekillenen Türk edebiyatında bilinçli/haberli ya da bilinçsiz/habersiz şekilde tercih edilen yöntem ve yönelimler bu kuramlar/oluşumlarla ilişkilendirilebilir ya da mukayese edilebilir mi?
6. Metni deneysel kılan ölçütler nelerdir?

Deneysel metin yazarlarının deneysellik hakkındaki düşüncelerini ve kendilerinin yazma yöntemleri hakkında belirleyici olan unsurların neler olduğunun izini sürmek, modern Türk edebiyatındaki deneysellik algısına ve deneysel edebiyata tutarlı bir çerçeve çizmeye yardımcı olur. Bu tanıklıklar sayesinde kullanılan deneysel yöntemlerin kuramsala denk gelen ya da gelmeyen tarafları ile deneysellik hakkındaki ikilik aydınlatılabilir.

Türk edebiyatında deneysel çalışmaları ile öne çıkan isimler etrafında yukarıda

sıraladığımız sorulara cevap olabilecek bazı görüşler şöyledir:

2000’li yıllarda deneysel öykü çalışmaları üreten ve deneyselliğin kuramsal yönü ile de ilgilenen Recep Seyhan, deneysel edebiyatın her eserde yeni arayışlar içinde olmakla ilgili bir kavram olduğunu, bu yöntem ve eğilimler ile elde edilen sentezlerle yazınsal farklılıklar yaratmanın amaçlandığını belirtir.⁷²⁴ Seyhan’ın ifadesi, Türk edebiyatında yaygın olan deneysel edebiyat algısını da karşılar.⁷²⁵

Aydın Şimşek, yazarın yaşadığı çağdan daha devrimci, deneysel ve cesur olması gerektiğini belirtir. Çünkü toplumsal gerçeklik ve yazı gerçeği arasında fark vardır. Yazar, yerleşikliğe karşı yaratıcılıkta ısrar eden kişi olmalıdır. Şimşek’e göre yazının doğası deneyseldir ve bütün sanat akımları deneysellikle olgunlaşmıştır. Her şeyin ilki deneysellik çabası ile ortaya çıkar.⁷²⁶

Her iki ifade yaratıcılık çabaları ile girişilen yazı deneylerini karşılar. Bu tanımlamalar, Oulipo yazarlarının girişimleri ile ortaklık gösterir. Oulipo’da kuralları çizilerek uygulanan yöntemlerde çoğunlukla sınırlandırmalar söz konusudur. Buna rağmen Türk edebiyatında eserleri deneysel olarak nitelendirilen ilk öykücüler⁷²⁷ özelinde deneysellik Oulipo’nun sınırlandırma ve matematiğin imkânları ile yola çıkma fikrinden farklıdır. Sınırlandırma ile girişilen deneyselliğin Türk edebiyatındaki karşılığı ancak 2000’li yıllardan sonra söz konusu olur. Bu yıllarda da Oulipo’dan haberi olmayarak yazan yazarlar ile Oulipiye teknikler ile yazan yazarlar arasında deneysellik ikiliği söz konusudur. Uygulamalar ve niyet farklı olsa da yaratıcılık ve yöntem çeşitlemeleri bakımından bu çalışmalar da deneysel olarak değerlendirilir.

Lipogram yöntemi ile metinde hiç “a” harfi kullanmadan *Yoksul Metin* (2010) adlı anlatıyı yazan İsmail Pelit bir dergi röportajında deneysel edebiyat hakkında şunları söyler:

Bir metni sırf artistlik olsun, değişiklik olsun diye öyle tasarlamam, temel ilke: metnin yapısı buna mecbur etmeli beni. “a” harfi kullanmadan yazmak bir gösteri sanılabilir. Oysa metnin içeriğini onun yapısıyla, kütlesiyle ilişkili kılmak için yapılan bir hamle bu. Şöyle düşün bir ruh var o ruhu şu bedene iliştiireceksin, bunu nasıl yaparsın? Metne kulak verdiğinde metin seni yönlendirir. Yazarın

⁷²⁴ 3. Uluslararası Zeytinburnu Öykü Festivali, "Deneysel Edebiyata Ne Oldu?", 2019 Panel Kaydı: <https://www.youtube.com/watch?v=4WQEM5WWQIQ> (15.02.2022)

⁷²⁵ Bu tanımlama, Şaban Sağlık’ın Postmodern edebiyat başlığı altında da değindiğimiz; “kuramın habersizce uygulanan hâli” özelindeki kalıpların dışına çıkma, yeni denemelerle okuru şaşırtma çabalarının sonucu olarak gelişen yöntem kullanımlarına karşılık gelir.

⁷²⁶ Şimşek, *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme*, s. 100-101.

⁷²⁷ Falih Rıfki Atay, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Tezer Özlü, Haldun Taner, Tomris Uyar, Ferit Edgü, Sevim Burak, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Feyyaz Kayacan gibi isimlerdir.

zihnindeki metne ilişkin genel imge, onu bir takım sıra dışı tercihler yapmaya yönlendirebilir.⁷²⁸

İçinde hiç ‘o’ sesi geçmeden *Aloda* (2010)’yı yazan, Altar Kaplan, tekrarı olacak işlerde olmayı düşünmediği ve kendini aşmak için her çalışmasında bir öncekinden farklı yazmaya çalıştığını söyler.⁷²⁹

Bu örneklerdeki deneysel metin yazarlarının ifadeleri Oulipo’daki sınırlama ve ön şarta dayalı kuralların uygulanması açısından farklıdır. Oulipo’da yöntem bir kural olarak uygulanır. Türk edebiyatında deneysel olarak nitelendirilen ilk çalışmalarda, anlatma ihtiyacı yöntem doğurur.

Oulipo ile özdeşleşen *Kayboluş* romanının bir eksikliği ima etme amacıyla *lipogram* tekniği ile kurgulanması Oulipiyen teknikler arasında 50 Kuşağı yazarlarının deneysel teknikleri kullanma sebepleri ile örtüşür.

Erken deneysel metin yazarları için de 1990’lar sonrası deneysel metin yazarları için de Oulipo etkisinde veya Oulipo dışında gerçekleşen deneysel edebiyat ayrımı ortaya çıkar. Amaç her ne kadar farklı yollar arama konusunda benzerlik gösterse de Türk edebiyatında deneysel olarak değerlendirilen ilk eserlerde kullanılan yöntemler, Oulipo kurallarına riayet edilerek denenen yöntemler değildir.

Daha önce sıraladığımız tartışmalı sorulardan biri olan; “Sıra dışı bir metin yazarının kullandığı tekniğin Oulipo teknikleri arasında karşılığı bulunması o metni deneysel yazarını deneysel ürünler üreten bir yazar kılar mı? sorusuna farklı cevaplar bulunabilir.

Gökdemir İhsan, bir söyleşi sırasında kendini Oulipo temsilcisi olarak ilan ettiklerini fakat aslında böyle bir durum olmadığını, kendisinin de bu kuram hakkında eleştirmenler ve yazarlar vasıtası ile haberdar olduğunu söyler. Oulipo grubu yazarlarının oyun ile bir şeyler yapmaya çalışmasının kendisini etkilediğini ifade eden yazar, Selahattin Özpabalıyıklar ile görüşmeleri sırasında Perec’den haberdar olduğunu, yazdıklarının bu tanışmanın ardından şekillendiğini ifade eder.⁷³⁰

⁷²⁸ İsmail Pelit, Gülhan Tuba Çelik (söyleşen), *Koza Düşünce Dergisi*, 7/28, Mart-Nisan 2019, s. 7.

⁷²⁹ Altar Kaplan Radyo Konuşması:

https://tr.sputniknews.com/gundem_disi/201905121039031444-yazar-kaplan-turkiyede-yazmaktan-ve-eserlerinden-para-kazanan-yazar-sayisi-oldukca-az/ (15.02.2022)

⁷³⁰ Hepsi Hikâye Youtube Kanalı, Gökdemir İhsan: “Edebiyatta Biçimle Oynama ve Biçimsiz Yazarlık”

<https://www.youtube.com/watch?v=mQQvCc3-pSs> (15.02.2022)

Yazarın, Kurmaca Alıştırmaları dışında Katakofü isimli çalışmasında da deneysel yönelimler söz konusudur. Örneğin, bir kare bulmacayı sekiz birbiri ile ilintili hikâye ile anlatmış bu hikâyeyi; ‘Bulmaca hikâye’ olarak isimlendirmiştir.

İhsan, başka bir röportajda, çalışmalarındaki bazı deneysel yöntemleri kendisinin icat etmediğini, Oulipo yazarlarından miras aldığını söyler.⁷³¹

4.5.5. Deneysel Metinler ve Deneysel Yöntemlerin Kategorilendirilmesi

Türk edebiyatında deneysel edebiyat hakkındaki çalışmalardan biri Aysu Erden'in *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık* (2009) adlı çalışmadır. Erden, incelediği 2000'li yılların başlangıcındaki deneysel metinleri şu başlıklarla kategorize eder:

1. Dil kullanımları gerçek dünya ile ilgili gözlemlerini olduğu gibi yansıtabilecek 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. Öykülerinin izleklerini farklı metin türlerinden yararlanarak oluşturan yazarlar.
7. İnsan tiplerini, düş gücüne dayandırılan abartılı bir dil kullanımıyla karikatürize eden, toplum içindeki insan ilişkilerini ve olayları sevecenlikle anlatan gülmece öyküler.
8. Farklı insanca duyguları yaşam tarzlarını belki de kimi okurlara sıra dışı gibi görünebilecek farklı boyutlarıyla irdeleyen öyküler.
9. Çeşitli insan tiplerini, ilişkilerini inceleyen ve toplumsal olayları kültürel ve yöresel boyutlarıyla ele alarak okura tanıtan öyküler.
10. Benimsediği belirli bir düşünsel akımı tartışan ve bu akımdan etkilenen insan tiplerini, olayları anlatan öyküler.⁷³²

Türk öyküsünde deneysellik hakkında başka bir çalışma, Mustafa Albayrak'ın, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik Farklı Metinler ve Öyküler* (2010) adlı çalışmasıdır. Albayrak'ın deneysel metinleri incelerken açtığı başlıklar şunlardır:

1. Yazım kuralları ile ilgili yanı; noktalama işareti kullanılmadan yazılan öyküler, harflerin ve sözcüklerin yerleri değiştirilerek yazılan öyküler.
2. Şiirsel metinlere yakın duran öyküler; dizelerle yazılan öyküler, düzyazı biçiminde yazılmış şiirsel öyküler, ses ve ritimlerle desteklenerek yazılan öyküler, benzetme ve eğretileme ile kurgu içinde kurguyla bir üstkurmaca ile yazılmış öyküler.
3. Diyaloglarla ve monologlarla yazılmış öyküler, tamamı veya bir bölümü, diyaloglarla ve monologlarla yazılmış öyküler, tamamı diyalogla yazılmış

<https://web.archive.org/web/20100930184133/http://www.superonline.com/haber/bu-janri-ben-icac-ettim-100470> (15.02.2022)

⁷³¹ Gökdemir İhsan ile Röportaj:

<http://www.superonline.com/haber/bu-janri-ben-icac-ettim-100470>, (15.02.2022)

⁷³² Erden, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, s. 21-26.

öyküler, tamamı monologla yazılmış öyküler, tiyatral okumalara olanak sağlayan öyküler.

4. Kısa, çok kısa ve uzun öyküler, tek paragraf olarak yazılmış veya bir sayfadan kısa öyküler, bir ve birkaç satırlık kısa ve çok kısa öyküler, uzun öyküler.

5. Diğer türlerden yararlanılarak yazılan öyküler; mektup biçiminde yazılan öyküler, günlük biçiminde yazılan öyküler, diğer yazı türlerini içinde barındıran öyküler.

6. Kalıp sözlerle yazılan öyküler.

7. Bölüm ve zaman dilimlerine ayrılarak yazılan öyküler.

8. Fantastik öyküler, masalsı öyküler.

9. Metinlerarası ilişkilerle yazılan öyküler.

10. Yazı ve yazı dünyası ile ilgili öyküler, ne ve nasıl yazıldığına dair öyküler, kendi öyküsünü anlatan öyküler, ithaf edilen metinler.

11. Görsel unsurları içinde barındıran öyküler.⁷³³

Her iki çalışmada açılan başlıklarda ve kategorilendirmede tema ve teknik bakımdan ayırım yapılmadığı görülür. Başlıkların bir kısmı deneysel yöntemleri, bir kısmı deneysel metinlerin içerik/tema özelliklerini karşılar.⁷³⁴ Ayrıca deneysel edebiyat başlığı altında değerlendirilen yöntemlerin farklı edebî kuramlarda da kullanılan yöntemler olduğu görülür. Bu yöntemler: Postmodernizm ile ilişkilendirilen; metinlerarasılık, üstkurmaca, yeniden yazma, kolaj, farklı edebî türleri aynı kurguda kullanma ya da fantastik, büyülü gerçekçi edebiyatta kullanılan yöntemlerdir.

Deneysel edebiyat hakkında yabancı literatüre ait *The Routledge Companion to Experimental Literature* adlı İngilizce yayında ise “Deneysel edebiyat nedir?” sorusundan hareket ederek deneysel edebiyatın; Fütürizm, Sürrealizm, Postmodernizm, Avant-Pop ve Flarf akımları ile tarihten günümüze uzanan arka planına ışık tutulur. Çalışmada, multimodal edebiyat, dijital imkânlarla geliştirilen şiir, kurgu, grafik anlatılar ve deneysel metinlerin gelişimi değerlendirilir.⁷³⁵

Bu bağlamda, çalışmamızın deneysel edebiyat hakkındaki bölümünde, deneysel edebiyatın tarihsel ve kuramsal arka planına ışık tutan bilgilerin ardından Türk öyküsünde deneyselliğin var olup olmadığı, hangi oluşum ya da etkileşimlerle gelişim gösterdiği, yazarların deneysel edebiyat hakkındaki görüşlerine yer verilerek, ardından 1950 ve 1980 yılları arasındaki somut-deneysel öykü örnekleri yöntemlere

⁷³³ Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik Farklı Metinler ve Öyküler*, 2010.

⁷³⁴ Bu çalışmalardaki deneysel olarak tarif edilen yöntemler Oulipiyan teknikler ile karşılaştırılmaz ya da bu tekniklerle ilişkilendirilmez.

⁷³⁵ <https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Experimental-Literature/Bray-Gibbons-McHale/p/book/9781138797383> (15.02.2022)

göre kategorilere ayrılarak değerlendirilmiştir.

Öykülerde belirlediğimiz sıra dışı yöntemleri şu başlıklar altında topladık:

1. Öyküde anlamı ve ifadeyi somutlaştırma yöntemi olarak mizanpaj tasarımı ve tipografi kullanımı.
2. Öyküde şiirin imkânlarından faydalanma, şiirsel özellik gösteren öyküler.
3. Öyküde boyutsal yenilik, küçürek/minimal öyküler,
4. Öyküde görsel unsur kullanımı, fotoğraf, resim vb. unsurları kurguya dâhil etme.
5. Öyküde noktalama işaretlerinin anlama katkı sağlayacak biçimde anlatım yöntemine dönüştürülmesi,
6. Öyküde kolaj, kes yapıştır (cut out), dıştan aktarım tekniklerini kullanma.
7. Öyküde dil kullanımı, dilde oyun, sözdizimde ve söylem dilinde sıra dışılık.
8. Öyküde anlatıcı kullanımında oyunsuluk, çoğul, belirsiz, karmaşık anlatıcı kullanımı.
9. Öyküde arkaik, özgün kelime kullanımı ya da kelime icadı.
10. Yabancı dile öykünme, ses ve söylem taklitleri.
11. Öyküde dipnot kullanımı.
12. Madde madde yazma.⁷³⁶
13. Öyküde önseme ya da geciktirme tekniği kullanımı.

⁷³⁶ Vüs'at O. Bener'in *Bakanlık Makamına* (1984) adlı öyküsü rakamlarla sıralanarak yazılmıştır.

5. TÜRK ÖYKÜSÜNDE DENEYSEL ANLATIM YÖNTEMLERİ

5.1. Öyküde Anlamı ve İfadeyi Somutlaştırma

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.⁷³⁷

Terry Eagleton

Sözlükteki tanımlamalarla, “Varlığı duyu yoluyla algılanabilen, müşahhas, konkrete, soyut karşıtı”⁷³⁸ ya da “varlığı duyularla anlaşılan ya da anlaşılabilen, doğada belirli olarak var olan; içinde düşün yeri bulunmayan, soyut karşıtı.”⁷³⁹ olarak tanımlanan somut kavramı, dokunma ya da görme duyuları ile algılanabilen, canlı varlık ya da nesnelere ait özelliktir.

Somut kavramlar, duyularla kavranabilirken soyut kavramlar akıl/düşünce ile kavranır. Duyularla algılanan nesneye ait görüntü, nesnenin ne olduğu hakkında fikir verir. Edebiyatta somutluk, aktarılmak istenilen duygu ve düşüncelerin kelime ve seslerin görüntüye dönüştürülmesi ile sağlanır. Bu somutluk, hem duyu organlarına hem de akla/düşünceye hitap eder. Somutlaştırılan edebî metnin anlamına, duyu ve düşünce ile kavranabilen görsellikle ulaşılır. Edebi eserdeki bu imgeler, somut ve soyut hakkında ortak düşünmeyi gerektirir.

Yazında görsellik ve somutluk kavramları arasındaki ilişki ilk olarak şiir türünde adlandırılır. Tipografik unsurlar kullanılarak yazılan görsel şiirler “somut şiir”⁷⁴⁰ olarak tanımlanır. Somut şiir, görünen/işitilen/anlaşılan arasında ortak bir anlamsal bütünlük ile meydana gelir. Bu bütünlük, plastik sanatlardakine benzeyen anlamın biçimle ilişkisi yani estetik ve içeriğe karşılık gelir.

Kurmacada estetik; anlatım tekniklerini ve dil kullanımını karşılar. Görsel sanatlardaki estetik ise nesnenin formu ve tasarımı hakkındadır. Kurmacaya görüntünün estetiği bağlamında bakmak, metni kâğıt üzerindeki görüntüsü ile değerlendirmek 20. yy. dan sonra dijital imkânların devreye girmesi ile geliştirilen hiper metinlerde yaygınlık kazanır. Ancak sanat akımları çerçevesinde gelişen tarihsel avangart girişimler tüm sanat disiplinleri gibi edebiyatta da erken örneklerin ortaya çıkmasını sağlar. De Stijl, Dada gibi sanat akımlarındaki somut şiir, somut

⁷³⁷ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 89.

⁷³⁸ *Türkçe Sözlük 2*, s. 2008.

⁷³⁹ Püsküllüoğlu, *Öz Türkçe Sözlük*, s. 268.

⁷⁴⁰ G. Gonca Gökalp Alpaslan, “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig*, S. 10, Ekim, 2005, s. 3.

metin tasarıları neoplastisizmin etkileri, “ses görüntüleri” olarak adlandırılan yeni metinleri ortaya çıkarır.

Somut şiirde, görselleştirilen metin okura evrensel bir anlama imkânı sunar. Öyküde somut şiirle benzerlik gösteren görünüm, nazım biçimine ek olarak tipografik unsurlarla sağlanır. Şiirde görüntüleştirme bir kavram olarak “somut şiir”, “görsel şiir” olarak kavramlaştırılır. Öykü türü özelinde böyle bir isimlendirme bulunmaz. Öykünün mizanpajındaki bu görsel tasarılar; deneysel, avangart ya da postmodern olarak değerlendirilir. Bu özellikteki öyküler, somut ya da görsel şiirle kurduğu ilişki ile somut ya da görsel öykü olarak incelenebilir.

Metnin görüntüsü, harfler ve kelimelerden oluşan bir metin tasarımı ve sayfa düzeni yani mizanpajdan meydana gelir. Öykünün ne anlattığı, içeriğin karşılığıdır. Öykünün nasıl görüldüğü ise biçime karşılık gelir. Öyküde somutluk şiirdeki gibi bu iki temel unsurun ve somut şiire dair sıraladığımız diğer unsurların ortaklaşa tasarlanması ile gerçekleşir.

5.1.2. Öyküde Anlamı Somutlaştırma Yöntemi Olarak Tipografi Kullanımı

Her sayfa patlamalıdır, ya derin ve ağır bir ciddiyetle, bir kasırgayla, baş döndürücü bir etkiyle, yenilikle, sonsuzlukla, içindiği ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basım tekniğiyle...⁷⁴¹

Tristan Tzara, Dada Manifestosu (1918)

Sürekli ve uzun ömürlü tipografinin ilkelerinden biri her zaman okunaklılıktır. Diğeri ise okunaklılıktan daha fazlası: sayfaya enerjisini veren kazanılmış veya kazanılmamış bir ‘ilgi’dir.⁷⁴²

Robert Bringhurst

Harf ve söz kurmacadır.⁷⁴³

Hulki Aktunç

Modern kurmaca, anlatımın imkânlarının zenginleştiği örneklerle doludur. 20. yy. dan sonra edebî türlerin içeriği ve temel anlatım unsurları; karakter, mekân, konu, anlatıcılar, zaman gibi unsurları açısından değiştiği gibi değişim metinlerin kâğıt ya da zemin üzerindeki görünümüne de sirayet eder. Bu durum, yazının sınırlarını aşmak isteyen yazarların yaratıcılık arayışları ve gelişen dijital imkânlarla

⁷⁴¹ Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, s. 122.

⁷⁴² Ina Saltz, *Typography Essentials: 100 Design Principles for Working with Type*, Beverly, Mass. Rockport, 2009, s. 7.

⁷⁴³ Hulki Aktunç, *Toplu Öyküler II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 261.

gerçekleşir.

Yazı ve tasarım ilişkisi, 20. yy. ın başlarında Bauhaus ekolü, Fütürizm, Dada, De Stijl, Konstrüktivizm akımlarının yakından etkilediği grafik, baskı unsurlarının gelişimi ve disiplinlerarası etkileşimle güçlenir.⁷⁴⁴ Tipografi, formu ve manayı yazı düzleminde birleştiren bir sanata dönüşür.⁷⁴⁵ Kobayashi'nin grafik tasarımda tasarımcının fikir bulmanın anahtarı olarak tanımladığı içerik⁷⁴⁶ anlamın biçimle ilişkisinin göstergesi olarak tipografiyle temsil edilir. Tipografide, sanatçının salt estetik biçim yaratımından ziyade tasarıma yüklediği mesaj önem taşır.⁷⁴⁷

Yunanca kökenli “typos” ve “graphein” kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşan tipografi kavramı “typos: yazmak, yazım”, “graphein: biçim, çizili biçim” anlamlarına gelen iki sözcüğün yazılı biçim ya da biçimlendirilen yazı tanımlamalarını karşılar.⁷⁴⁸ Grafik tasarımda; “type” kelimesi harfe karşılık gelir. Tipografi: Harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ile oluşturulan sözel bilgileri içeren imajlar, anlamlı göstergelerdir.⁷⁴⁹ Tipografiye ait başka bir tanımlama; dile dair unsurların, yazılı ve sözel olanın tasarımcı ya da dijital yöntemlerle tasarlanarak form ve biçimlere yansıtılmasıdır.⁷⁵⁰

Tipografi terimi ilk olarak Joannes Gutenberg'in 1450 yılında oluşturduğu baskı sistemi ile kullanılmaya başlanır.⁷⁵¹ Hareketli harflerle oluşturulan yazılar, 9. yy. da Çin'de ağaç kalıplar ve 'piktogram'lar ile basımda kullanılmıştır.⁷⁵²

Tipografi kavramı, yazım ve basımın teknik yönünü karşılarken gelişen imkânlar ile grafik tasarımın bir alt dalına, özelde ise başlı başına bir sanat alanına

⁷⁴⁴ Emre Becer, *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Dost Yayınları, Ankara, 2016, s. 19.

⁷⁴⁵ Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2009, s. 66.

⁷⁴⁶ Akira Kobayashi'den aktaran: Zafer Lehimler, “Afiş Tasarımında Dikkat Çeken Bir İmge: Harfin Yeni Biçimi”, *İdil Dergisi*, 7/51, 2018, s. 1448.

⁷⁴⁷ Türk -İslam kültüründe tarihsel anlamda metnin ve içeriğin resmedilmesine dair örnekler fazladır. İslam sanatında önemli bir yere sahip olan hat sanatı yazının manevi içeriğine somutluk kazandırır. Resim ve tasvirin yasak olduğu İslam sanatında imgelem, yazı ve tezhip sanatları ile gerçekleştirilir.

Kazvini'nin *Acâ'ibü'l-mahlûkât ve Garâ'ibü'l-mevcûdât*, tezhip ve minyatürlerle betimlenen eserler; kurmaca metin, resim, desen ilişkisi açısından eski örneklerdir. Klasik edebiyatta resimlenen mesneviler, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nda şiir ve metinlerle bir arada kullanılan resim altı şiir/tablo altı şiirleri yazı ve beti ilişkisi hakkında eski örneklerdir. Bu konu hakkında detaylı bilgi için bk.

M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü, Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

⁷⁴⁸ Namık Kemal Sarıkavak, “Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına”, *Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S. 1, 2018, s. 12.

⁷⁴⁹ Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 176.

⁷⁵⁰ Georges Jean, *Yazı İnsanlığın Belleği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 84.

⁷⁵¹ Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 176.

⁷⁵² Sarıkavak, “Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına”, s. 10.

karşılık gelir.⁷⁵³ Edebi metinlerde de kullanılan tipografik tasarımlarda, harfler göstergeler hâline gelir, metnin anlamı bu göstergeler ile somut imajlara/görüntülere dönüşür.

Yazı temelli tasarım ilkeleri, tipografik unsurlar ve tipografi kurallarından oluşur. Harfler başta olmak üzere noktalama işaretleri, özel işaret ve semboller, rakamlar tipografinin temel tasarım unsurlarıdır. Farklı font ve yazı karakterlerinin bir arada kullanımı, hizalama, tırnaklı font, tırnaksız font, “-italik”, eğik yazı karakteri kullanımı, girinti, satır aralığı/satır yüksekliği, yazıyı eğip bükme, (betimleyici olmayan ve canlı figürlere yer vermeyen; nonfigüratif/kavramsal olarak kullanma, renklendirme gibi çeşitli tasarımsal işlemler tipografik tasarım unsurlarıdır. Gelişen dijital imkânlarla sanatçılar tarafından bu kavramların ötesine geçen deneysel tipografik formlar da tasarlanır. Yazı temelli tasarım ilkeleri ve tipografiye dair unsurlar şunlardır:

Dizgi: Basımevlerinde yazı metninin belirli standartlar eşliğinde bilgisayar ortamında yazılmas ve sıraya dizilmesidir.

Eklektik (eclectic): Seçmecilik. Farklı tipografik unsurların bir arada kullanılmasıdır.

Espas (tracking, kerning): Harf, kelime ya da satır aralarında bırakılan boşluklardır. Geniş, dar, normal ve negatif boşluk olarak ya da yeni imkânlarla farklı ölçü aralıklarında kullanılabilir.⁷⁵⁴ Özel bir anlam yaratmak üzere ya da tasarım amaçlı tercih edilebilir. Kurmaca metinlerde ve somut şiirlerde en sık kullanılan tipografi yöntemlerinden biridir.

Font: Tipografik karakterin; harf, sayı ve noktalama işaretlerinden oluşan dizisine verilen isimdir. Aynı dizide bulunan font, aynı tasarıma sahiptir.⁷⁵⁵ Yazı karakteri olarak tanımlanır.⁷⁵⁶

Görelî birimler: Diğer tipografik unsurlarla ilişki kuran ve bu ilişkiler ile tanımlanan, boşluk ve boyutlandırmalardır.⁷⁵⁷

⁷⁵³ Klasik basım tekniği artık deneysel bir uygulama alanı ve özgün bir sanat çeşididir. Tipografi geçmişte sanatsal ve teknik anlamda grafik tasarım ve reklam için basılı materyaller üzerinde kullanılırken, elektronik çağda alfabetik ve rakamsal olarak video, bilgisayar görüntüsü gibi geniş alanda kullanılır.

Sevim Selamet, *Grafik Tasarım Ögesi Olarak Tipografi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1995, s. 3.

⁷⁵⁴ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 115.

⁷⁵⁵ Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 180.

⁷⁵⁶ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 91.

⁷⁵⁷ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 106.

Kalın yazı karakteri (bold letter): İngilizce “bold” kelimesi ile terimleşen yazı karakterlerine, et kalınlığına göre verilen isimlerden; “siyah” ibaresini karşılayan yazı karakteridir.⁷⁵⁸

Mizanpaj: Sayfa düzenidir. Yazının sayfa üzerindeki biçimlendirilişine karşılık gelir.

Yazı yüzü (typeface, font): Yazı tipi anlamına gelen kavram, yazı karakterinin İngilizce karşılığıdır. Yazı stili, yazı şekli ya da yazı formu anlamlarına da gelir.

Punto: Fransız yazı/harf tasarımcısı ve tipografi teorisyeni Pierre Simon Fournier tarafından 1737 yılında geliştirilen⁷⁵⁹ yazı ölçü birimidir.⁷⁶⁰

Madde imleri: Metinlerin önünde kullanılan işaretlerdir.⁷⁶¹

Majüskül: Büyük harflere verilen isimdir.⁷⁶²

Manipülasyon: Tipografide manipülasyon, yazı karakterlerinin standart dizgi biçimlerinden farklı şekillerde kullanılmasıdır. Manipülasyon ile yazı; çekme, yer değiştirme, ayırma, dağıtma gibi diğer kelimelerden anlamsal olarak farklı anlamı temsil etmek üzere kullanılabilir.⁷⁶³ Somut şiirde ve somut/deneysel öykülerde sayfa üzerine dağılan kelime, harf ya da noktalama işaretlerinin bir anlama işaret etmek üzere rastgele ya da özel olarak tasarlandığı metin manipülasyonları anlatım tekniği olarak kullanılır. Bu bağlamda espas tekniği de manipülasyon olarak değerlendirilebilir. Gelişen dijital imkânlar ile bilgisayar destekli tasarımlarda deneysel sıra dışı tipografik tasarımlarda birbirinden farklı özellikte yazı manipülasyonları ortaya çıkar.

Perec’in *Mekân Feşmekân* (1974), Tezer Özlü’nün “Gabuzzi” (1968) ve “Amerikalı Komşum Willy” (1968) öykülerinde kullandıkları düşey yazı formları ya da Sevim Burak’ın *Afrika Dansı*’ndaki (1982) öykülerde farklı biçimlerde kullandığı kelime düzenlemeleri/dizgileri kurmacada kullanılan tipografik manipülasyon örnekleridir.

⁷⁵⁸ Diğer isimlendirmeler, beyaz (light), tam beyaz (exralight), siyah, yarım siyah (medium), tam siyah (extra bold).

Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 177.

⁷⁵⁹ Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 180.

⁷⁶⁰ Gavin Ambrose ve Paul Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, Literatür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 44.

⁷⁶¹ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 162.

⁷⁶² Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 163.

⁷⁶³ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 164.

Miniskül (lowercase): Küçük harflerdir.⁷⁶⁴

Metin Blokları: Metinlerin blok olarak konumlandırılmasıdır. Metin kutusu ile metinler çerçeve içine alınır.⁷⁶⁵ Sevim Burak “Foto Febüs” öyküsünde madde blokları ve metin kutuları/metin çerçeveleri kullanır. (Öyküdeki ana meseleler ve teyzeniz kelimeleri çerçeve içine alınır.)

Baskıya, matbaaya ait bu kavramların kurmaca ile ilişkisi nedir? Tipografinin, iki çeşit amacı bulunur. Bunlardan biri, tasarım ve desen oluşturma, diğeri, göstergelerle mesaj, ileti içeren bir anlam meydana getirmektir.⁷⁶⁶ Kurmaca metinler özelinde tipografinin görsel tasarım özelliğinden ziyade göstergesel, imgesel yönü ile manaya katkısı önem taşır. Tanımda geçen “sözel mesajlar içermesi” hususu resim ve grafik sanatı bağlamında tipografinin edebiyat sanatıyla ilişkisini karşılar. Edebiyat, bir anlam sanatıdır. Beti ve görüntüsel göstergelerle yaratılan anlam yazın ile ilişkilendirildiğinde disiplinlerarası etkileşim ve edebî metinde anlama katkı sunan yeni bir etki ortaya çıkacaktır.

4.5.6.1. Tipografinin Deneysel ve Avangart ile İlişkisi

*Nasıl isterseniz öyle devam edin. Mırıltıların bitmez tükenmez tabiatına güvenin. Şayet bir hata –muhtemelen dikkatsizlikten kaynaklanan bir hata- yapacak olduğunuzda, sessizliğin sizi ele geçirmesi tehdidiyle karşılaşırsanız hiç tereddüt etmeden son derece temiz bir satırla ilişiginizi kesin. Kaynağı size kuşkulu görünen bir sözcüğün ardından, ne olduğuna bakmaksızın herhangi bir harf yazın;
örneğin, “B” harfini, her zaman için “B” harfini yazın ve bunun sonraki sözcüğün ilk harfi olmasını sağlayarak gelişigüzel akışı geri getirin.⁷⁶⁷*

Sürrealist Manifesto (1924)

Şiir türünde tipografik unsurların kullanımı kurgusal metinler; öykü ve romana göre daha eski bir tarihe uzanır. Tipografinin kurgusal metinde kullanımı, avangart sanat akımları, Fütürizm, Sürrealizm, Dada ve somut şiir etkileriyle gerçekleşir. 20. yy. da gelişen sanat akımları⁷⁶⁸ somut-görsel şiir, Oulipo grubu gibi avangart

⁷⁶⁴ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 175.

⁷⁶⁵ Ambrose ve Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, s. 115.

⁷⁶⁶ Çınla Yücebaş, *Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir, 2006, s. 6.

⁷⁶⁷ André Breton, *Sürrealist Manifestolar*, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2009, s. 36.

⁷⁶⁸ Fovizm, Kübizm, Yeni İzlenimcilik, Fütürizm, Ekspresyonizm, Konstruktivizm, Süprematizm, Pop sanatı, Kavramsal sanat, Yeni Dışavurumculuk, Bauhaus Okulu, Dada, Sürrealizm, Letrizm sanat akımları ve Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich ile resimde popüler hale gelen; (non-figüratif) soyut sanattaki gelişmeler edebiyata da tesir eder.

oluşumlar yazın sanatını yakından etkiler. Bu bağlamda görsel sanatlara, grafik sanatına özgü bir yöntem olan tipografinin edebî yöntem olarak kullanılması deneysel ya da avangart girişimler olarak değerlendirilir.

Tipografinin edebiyatta kullanımının avangart olarak değerlendirilmesinin sebebi edebî teknik olarak anlamı etkileyen bir anlatım yöntemine dönüşmesi ve bu kullanımların şiirde de öncü örneklerin görüldüğü Dada (1916) ile ilişkilendirilmesidir. Tipografi ve avangart ilişkisini örnekleyen oluşumlardan biri L=A=N=G=U=A=G=E⁷⁶⁹ grubudur. Tekniği deneysel kılan yön ise grafik tasarım ve resim sanatından farklı bir disiplin olan edebiyat ve anlam sanatının yöntemleri arasına dâhil edilmesidir. Tipografi kullanımının deneysellikle bağdaştırılmasının sebebi somut şiirleri deneysel olarak nitelendirilen Apollinaire, Ezra Pound vb. şairler ve Oulipo Grubu'dur.



Şekil 4.8. L=A=N=G=U=A=G=E dergi görseli⁷⁷⁰

Dada'nın Batı edebiyatındaki izleri deneysel metinler üzerinde görülür. 1946 yılında Isidore Isou ve Gabriel Pomerand tarafından kurulan⁷⁷¹ Letrizm (Harfçilik)

⁷⁶⁹ Oluşumun adı aynı zamanda avangart şiir dergisine isim olarak verilmiştir.

⁷⁷⁰ L=A=N=G=U=A=G=E dergi görseli:

[https://poetikhars.fandom.com/tr/wiki/L%3DA%3DN%3DG%3DU%3DA%3DG%3DE_poetry_\(magazine\)?file=001.gif](https://poetikhars.fandom.com/tr/wiki/L%3DA%3DN%3DG%3DU%3DA%3DG%3DE_poetry_(magazine)?file=001.gif) (15.02.2022)

⁷⁷¹ Seyit Kemal Karaalioglu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul, 1975, s. 208.

sanat akımı, Dada (1916-1920) etkisiyle ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra edebiyatta geleneğin dışına çıkmak, öncü bir farklılık gerçekleştirmek üzere yola çıkan Letrizm (harfçilik) akımının öncüsü, Romen asıllı şair Ioan Isidor Goldstein'dir.

İngilizce, "letter" Fransızca, "lettre" (harf) kelimesi ile isimlendirilen sanat akımı Isou'nun, "harf olmayan ya da harf olmayacak hiçbir şeyin tinsel olarak var kabul edilemeyeceği"⁷⁷² düşüncesi ile temellendirilen avangart sanat akımıdır.

Harfler ve sesleri önceleyen, kelimelerin asli anlamlarına karşı çıkan bu harekette, sesler yardımıyla metinde müzikal bir etki⁷⁷³ gerçekleştirilir. Ayrıca, bu akım çerçevesinde edebiyat ve görselliği bir arada sunan tipografik kompozisyonlar üretilir. Isou'nun çalışmaları ve Kübizm akımı ile öne çıkan isimlerden Apollinaire'ın şiirleri, tipografi ve yazın sanatı ilişkisine örnektir. Bu bağlamda Türk edebiyatında da izleri görülen somut şiirde ve somut şiir etkileri ile de yazılan öykü örneklerinde Letrizmin de izleri görülür.



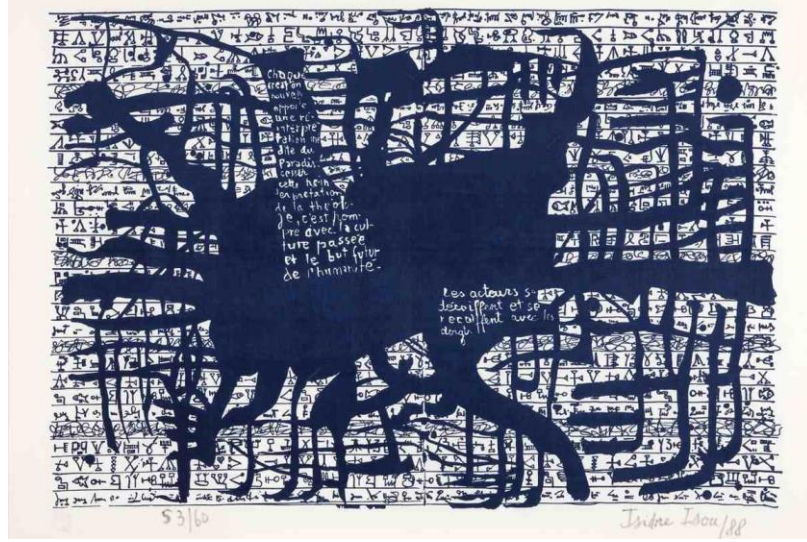
Şekil 4.9. Isidore Isou, The God's Diaries (1950)⁷⁷⁴

⁷⁷² İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta, 1998, s. 123.

⁷⁷³ Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 208.

⁷⁷⁴ Isidore Isou, *The God's Diaries 1950*:
<http://www.wendtroot.com/spoetry/folder4/ng441.html>, (15.02.2022)

The God's Diaries, rebus yani resim ve alfabenin birleşiminden oluşturulur.⁷⁷⁵ Isou'ya ait letrist çalışmalar hipergrafi/aşırı yazı yazma dürtüsü ve asemik yazı ile ilişkilendirilir.⁷⁷⁶ *The God's Diaries*, Sevim Burak'ın *Everest My Lord* (1984) öyküleri ile rebus kullanımları noktasında benzerlik gösterir. Bu çalışmalarda nesnelere ait görüntüler metinlere eşlik eder.



Şekil 4.10. Isidore Isou, Hypergraphie, polylogue, 1964 (1988)⁷⁷⁷

Batı edebiyatındaki Letrizm, Doğu edebiyatında Hurufilik olarak karşılık bulur. 14. ve 15. yy. larda İslam yazı kültüründe etkili olan Hurufilik inancında da varlığın temeli harfler olarak görülür.⁷⁷⁸ Bu inanişe göre varlığın esası sestir. Ses, insanda söz hâline gelir. Söz ise harften ibarettir. Tanrı bu harflerle tecelli eder.⁷⁷⁹ Hurufilik'te de sayı ve harflerle çeşitli yazma biçimleri ve yazı oyunları denir. Her iki akım, farklı edebî kültürlerde farklı zaman aralıklarında gelişim gösterse de birbirleri ile etkileşimlidir.

Türk şiiri ve öyküsündeki yaratıcı, deneysel ya da avangart olarak değerlendirilen girişimlerde dolaylı ya da doğrudan bu edebî akımların payı vardır. Somut şiir ya da öyküde görülen harf ve ses tasarımlarında da bu etkileşimleri bulmak mümkündür. 50 Kuşağı'nın öne çıkan isimlerinden Ferit Edgü'nün çizer-

⁷⁷⁵ <https://www.e-flux.com/announcements/34419/isidore-isou-s-hypergraphic-novels/> (15.02.2022)

⁷⁷⁶ Deniz Atası, *Yazının Amacında Aykırı Bir Sıçrama: Asemik Yazı*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2019, s. 51.

⁷⁷⁷ Hypergraphie, polylogue, (1968)

<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/isou-isidore/hypergraphie-polylogue> (15.02.2022)

⁷⁷⁸ Fatih Usluer, "Divan Şairleri ve Hurûfilik, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi", *Türkoloji Dergisi*, 23/1, 2019, s. 81.

⁷⁷⁹ Karaalioglu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 156.

yazar olarak tanıttığı, Yüksel Arslan'ın asemik yazıyı andıran arture çalışmaları da bu bağlamda Dada, Sürrealizm ve Letrizm gibi sanat akımları ile ilişkilendirilebilir.

5.2. Edebiyatı Tipografi Kullanımı

Türk edebiyatında şiirde görülen; somut şiir, görsel şiir gibi ayrımların tipografik öykü, somut öykü ve görsel öykü gibi adlandırmaların ya da yöntemlerin öykü türü için kullanılmadığı görülmüştür. İnceleme alanımıza giren öykülerde kullanılan görsel ya da grafik unsurların, bu kavramlar ile ilişkisi öykü kurgularına dâhil edilen harfin betiye, görsel göstergeye dönüştürülerek anlama katkı sunması hakkındadır. Bu sebeple çalışmamızda tipografi ile edebiyat arasında yakın ilişki kuran somut şiirden de bahsetmekte yarar görmekteyiz.⁷⁸⁰

19. yy. sonlarında şiirde başlayan avangart arayışlar görsellik ve metni ortak paydada birleştiren deneysel yöntemler olarak tanımlanır. Bu durumları sıra dışı kılan, metnin kâğıt, ekran ya da farklı zeminler üzerindeki görünümünün alışılanın dışına çıkacak biçimde tasarlanmasıdır. Bu kullanım, ticari ya da sanatsal grafik tasarım işleri dışındaki soyut anlamlı, kurgusal ya da şiirsel edebî metinleri somut hale getirmek üzere tercih edilir.⁷⁸¹ Bu sayede, edebî metinde anlam katmanları arttırılır, metne görsel bir anlam boyutu kazandırılır.

Corballis, dili; mekânları, insanları, olayları, nesnelere ve duyguları betimlemek üzere kurgulanan bir araç⁷⁸² olarak tanımlar. Düşünsel bir araç olarak dil, soyut bir kavramdır. Soyut bir kavram olarak dil, tipografi ya da farklı görsel göstergelerin kullanımları ile -bir seyirci de sayılan- okura, anlama katkı sağlayacak şekilde -çeşitli formlarla- somutlaştırılarak sunulur.

Somit-Görsel Şiir

*Somit şiir, yani deneysel şiir, kullanılan yerleşik anlamından bağımsız bakış açıları aktarabilmek için dili araç olarak kullanır.*⁷⁸³

⁷⁸⁰ Grafik tasarım ve resim sanatı içerisinde gelişen teknik olarak tipografiye yazın sanatı üzerinden bakmak, edebiyat araştırmaları arasında sık rastlanılan bir durum değildir.

⁷⁸¹ Sezer Tansuğ, Doğu ve İslam kültüründe; yazı, somutluk, görsellik hakkında, Arapça yazıdaki eğilimlerin soyut düşünceleri somut hale getirmek için kullanıldığını belirtirken, bu eğilimi İslam düşüncesindeki resim yasağı ile ilişkilendirir. Soyut yönü güçlü İslam medeniyetinin sanatı resimde temsil bulamadığından yazıda bir şekilde etkisini göstermiştir.

Sezer Tansuğ, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1988, s. 71.

⁷⁸² Michael C. Corballis, *İşaretten Konuşmaya Dilin Kökeni ve Gelişimi*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 12.

⁷⁸³ Brockhaus'dan aktaran: Umut Balcı ve Yasemin Darancık, "Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde "Somut Şiir"ın Tanımı", *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 34, 2007, s. 105.

Somut şiir tamlamasındaki somut (konkret) kavramının kökeni, Rus konstrüktivistlerin ve savaş döneminde İsviçre’de ortaya çıkan ikinci kuşak konstrüktivistlerin somut sanat hareketine dayanır.⁷⁸⁴ II. Dünya Savaşı’nın ardından ortaya çıkan ve 1950’den 1970’li yıllara dek yaygınlaşan tipografi, görsel ve yazın ilişkisini örnekleyen somut-görsel şiirler (konkrete poesie, concrete poetry), “deneysel şiir” (experimental poetry), “görsel şiir” (visual poetry) “desen şiiri”, “şekilli şiir”⁷⁸⁵ Fütürist şiir (futurist poetry)⁷⁸⁶ Amerika’da Charles Olson ve Frank O’Hara gibi şairlerin kullanımıyla postmodern şiir⁷⁸⁷ (postmodern poetry) isimleriyle nitelendirilir.

Modernizme ve deneysel edebiyata mal edilen somut şiirin tarihi Antik Yunan’a kadar uzanır.⁷⁸⁸ Fütürizm, Dada⁷⁸⁹ ve Letrizm gibi avangart sanat akımlarının etkisiyle 1913’lü yıllardan günümüze Zaum, Flarf gibi farklı oluşumlarla farklı özellikler gösteren somut-görsel şiir örnekleri verilir. Farklı oluşumlar ya da somut şiir yazan şairler bu şiir türünü çeşitli form ve özelliklerle temsil eder. Kopfermann somut şiiri; görsel, akustik, mantıksal anlam/fikir ve düşünceler birliği gibi özelliklerine göre sınıflandırır.⁷⁹⁰

Dil oyunları yanında görsel unsurların da kullanıldığı⁷⁹¹ somut şiir, 1950’li yıllarda Avrupa’da bir edebî tür olarak tanımlanır ve Almanya’da popülerleşir. Brezilyalı şairler Augusto de Campos, Decio Pignataris ve Haroldo de Campos Noigandres grubunu (die Noigandres-Gruppe) kurar ve somut şiire kuramsal çerçeve kazandırır. Bu grubun çalışmaları ile 1958 yılında Plano-Pilôto para Poesia Concreta (Somut Şiir İçin Ön Taslak/Somut Şiir Manifestosu) yayımlanır.⁷⁹²

İmge ve görüntünün ortaklaşa tasarlandığı somut şiir türünde dil anlamsal ve

⁷⁸⁴ Gomringer’den aktaran: Şenay Kaygın, “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 63, 2019, s. 611.

⁷⁸⁵ G. Gonca Gökalp Alpaslan, “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig*, S. 10, Ekim, 2005, s. 3.

⁷⁸⁶ Becer, *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, s. 49.

⁷⁸⁷ Ulaş Bingöl ve Kemal Timur “Postmodern Şiir Nedir?”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5/3, 2016, s. 1288.

⁷⁸⁸ Balcı ve Darancık, “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde “Somut Şiir”in Tanımı”, *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 34, 2007, s. 103.

⁷⁸⁹ Somut şiir, “Dadaizmin mizah oyunu” olarak da tanımlanır.

Hiebel’den aktaran: Kaygın, “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”, s. 611.

⁷⁹⁰ Thoma Kopfermann’dan aktaran: Kaygın, “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”, s. 611.

⁷⁹¹ Balcı ve Darancık, “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde “Somut Şiir”in Tanımı”, s. 103.

⁷⁹² Grup üyeleri aynı zamanda 1961 yılında Invençao adlı somut şiirlere yer veren dergi yayımlar.

Umut Balcı, “Somut Şiir Üzerine Kavram Analizi”, *Hiciv-Yığın Göçmen Edebiyatı Uzmanı Prof. Dr. Yüksel Baypınar Armağanı*, 2018.

kavramsal boyutları ile kullanılır. Öte yandan somut şiir, tipografinin harflerle görüntü, imaj oluşturulacak biçimde tasarlanmasıdır. Harfler yerine farklı imajlar kullanılan deneysel şiirler görsel şiirler olarak tanımlanır. Bu şiirlerde fotoğraf, resim, sinemaya özgü malzemeler kullanılır.⁷⁹³



Şekil 4.11. Haroldo de Campos'un şiiri fotoğraflardan oluşan bir kolajdır.⁷⁹⁴

Sümerler, Mayalar, Mısırlılar, Aztekler, Çinliler fikir yazısı (ideogram) ve resim yazısı (piktogram) yazı biçimlerini kullanmıştır. Fikir yazısı, soyut bir sembol yazısıdır. Resim yazısı ise somut nesnelere orantısız olarak temsili resmedilmesi ile oluşturulur.⁷⁹⁵ Bir formu en yalın hâliyle belirtmek amacı ile tasarlanan piktogramda nesnelere temel dış çizgileri ile formu en yalın hâliyle ortaya çıkarak biçimde çizilir. Bu imajlar somut şiirdeki kaligramlarla benzerlik gösterir. Bireysel ya da kolektif olarak algılanma özelliğine sahip kaligram⁷⁹⁶ 20. yy. ın başlarında Kübizm ve Dadaizm'in etkisini edebiyata taşıyan Fransız şair Guillaume Apollinaire (1880-1918) tarafından geliştirilen somut şiir betileme tekniğidir.

Apollinaire⁷⁹⁷, *Calligrammes* (1913-1976) adlı şiir kitabında, kelimeleri çizgisel forma dönüştüren tasarı şiirler yazar. Tasarlanan şiirlerde içerik ve görüntü biçimlendirilir. Anlam somut biçime kavuşturulur. “La Cravate Et La Montre”

⁷⁹³ Ali Kozan, “Görsel/Somut Şiir Hareketine Bakış” *Hece Dergisi*, S. 141, Eylül, 2008, s. 133.

⁷⁹⁴ Haroldo de Campos'a ait, görsel şiir örneği:

https://www.goodreads.com/book/show/2550451.Concrete_Poetry (15.02.2022)

⁷⁹⁵ Süleyman Özderin, “Grafik Sanatlarda Piktografik Anlatımlar ve Çağdaş Tasarım Kültürü”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 39, 2019, s. 158.

⁷⁹⁶ Kaygın, “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”, s. 611.

⁷⁹⁷ Pablo Picasso, Andre Derain ile birlikte Kübizm ve Sürrealizm akımı etrafında resim eleştirmenliği de yapmıştır.

(1918) şiirinde, cep saati ve kırıvat kaligram olarak tasarlanmıştır. Bu şiirler somut şiirin ilk örnekleridir.⁷⁹⁸



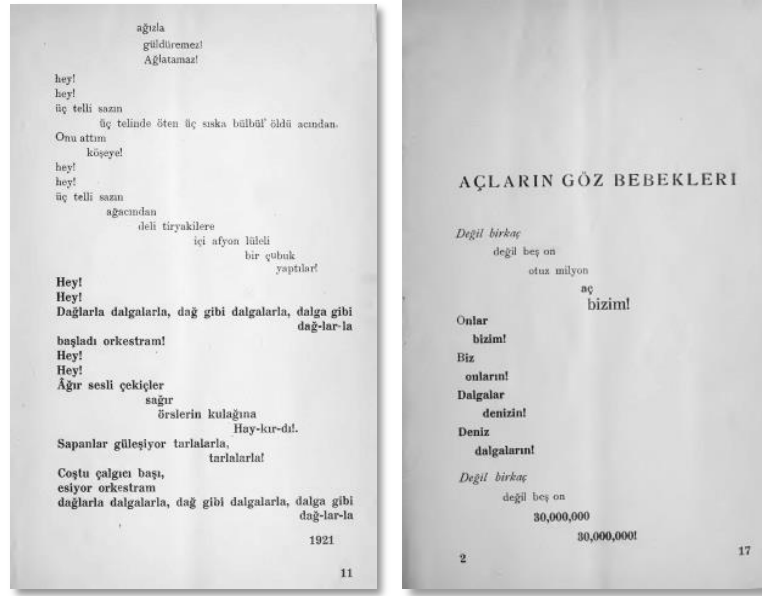
Şekil 4.12. “La Cravate et la Montre” (1918), Apollinaire⁷⁹⁹

Dünya edebiyatında Ezra Paund (1885-1972), Mary Ellen Solt (1920-2007), Augusto de Campos (1931) somut-deneysel şiir çalışmaları bulunan şairlerdir.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, Nazım Hikmet’in Vladimir Mayakovski etkisinde yazdığı “Kerem Gibi” şiiri, merdiven basamağı biçiminde yazılan somut şiir örneğidir. Şairin, 835 *Satır* (1929) isimli kitapta yer alan *Açların Göz Bebekleri*, *Makinalaşmak*, *Bahri Hazer* ve diğer şiirleri de tipografi unsurlarını çeşitli yazı formları ile örnekler.

⁷⁹⁸ Banu Bulduk, “Türkmen, Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 22, Aralık, 2018, s. 346.

⁷⁹⁹ Guillaume Apollinaire, *Caligrammes*, XXVI, Mercure de France, Paris, 1918.

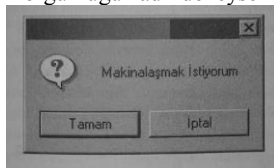


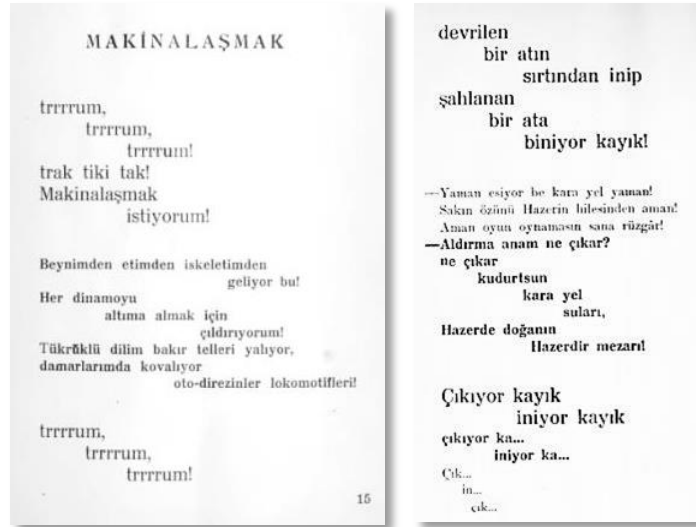
Şekil 4.13. “Açların Göz Bebekleri” 835 *Satır* (1929), Nazım Hikmet⁸⁰⁰

Makinalaşmak şiirinde bazı kelime ve harflerin büyük puntolarla vurgulanması, harflerin tekrarlı kullanılarak, görüntü ve tınının anlama katkı sağlayacak biçimde tasarlanması, şiirde tipografi kullanımına örnektir. Bu şiirde, harf puntoları ile oynanır. Tekrar eden ses unsurları ile görsel ve işitsel uyum yakalanılır. Harfler planlanan bir düzenle bir araya getirilerek görsel imaja dönüştürülür.⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Nazım Hikmet Ran, 835 *Satır*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1929, s.11-17.

⁸⁰¹ Somut şiirleriyle tanınan Serkan Işın, *Dada Korkut* kitabında yer alan şiiri ile Nazım Hikmet'in “Makinalaşmak” şiirine metinlerarası bir gönderme yapar. Benzer yöntem Tomris Uyar tarafından “Metal Yorgunluğu” adlı deneysel öyküde kullanılır.





Şekil 4.14. “Makinalaşmak” ve “Bahri Hazer” (1929), 835 *Satır*, Nazım Hikmet⁸⁰²

Metin Altıok’un ‘X’ şeklinde görselleştirdiği “Bir Uyumsuz Rastlaşma” ve “Yılkı” şiirleri de somut şiir ve tipografik tasarım örneğidir. Asaf Halet Çelebi’nin (1907-1958) *Om Mani Padme Hum*’da (1953) yer alan “Kitaplar” şiiri, tipografik unsurlar taşıyan somut-görsel şiir örneğidir.⁸⁰³

⁸⁰² Ran, 835 *Satır*, s. 11-17.

⁸⁰³Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan tüm şiirlerinin toplandığı çalışmada şiirlerin altına şu şekilde notlar düşülmüştür.

“He’ de: billûr: billur; bahçede: bağçede. Ayrıca, “ne iç oğlanlar var” ile “ne cariyeler” dizeleri arasında bir satır ara bulunur. Son dört dize, iki dize hâlinde ve aşağıdaki gibi yerleştirilmiştir:

**her boş odaya girişimde bir kakhaha
ve çıkışında bir kakhaha**⁸⁰³

Bu notlar ve şiir görselleri, Asaf Halet’in şiirin görüntüsü ve biçimi hakkında arayışları olduğunu gösterir. Asaf Halet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 13.

Ercüment Behzat Lav'ın *Korkuluk* (1940) şiirinde harflerin bazıları kalın (*bold*) yazı karakteri ile bazıları ise normal yazı karakteri ile kullanılır. Metinde üç farklı *punto* kullanılarak, vurgulanmak istenilen kelimeler öne çıkarılır. *Korkuluk* görüntüsü (yani kaligram) için harfler arasında boşluklar tanımlanır, sağ ve solda iki ayrı dize eğimli olarak yerleştirilir ve korkuluğun kolları tasarlanır. Harfler ve diğer tipografi unsurları ile oluşturulan biçimsel tasarımı, şiirin içeriğini temsil eder. Bu şiirde tipografi yöntemlerinden; büyük-küçük harf kullanımı, punto farklılıkları, kalın ve normal yazı karakteri, yazıya form verme (eğme, bükme) yöntemleri kullanılır.



Şekil 4.17. “Korkuluk” (1940)⁸⁰⁶, Ercüment Behzat Lav

Türk şiirinde somut şiirin kaligramlarla yazılan örnekleri de bulunur.⁸⁰⁷ Gonca Gökalp Alpaslan, somut şiirlere ait özellikleri şöyle sıralar:

1. Somut şiirde öyküleyici bir çizgi vardır.
2. Anlam, duygu ya da düşünceden ziyade yapı olarak kabul edilir.
3. Dilde kırılmalar gerçekleştirilir ve sınırlar zorlanır.
4. Gündelik dile ait kelimeler gerçekliklerinden soyutlanır ve

⁸⁰⁵ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

⁸⁰⁶ Ercüment Behzat Lav, *Korkuluk Şiir Görseline deneysel edebiyat antolojisi*nde de yer verilmiştir.

Murat Yalçın (haz.), *Türkiye’de Deneysel Edebiyat Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 11.

⁸⁰⁷ Somut, görsel şiir çalışmaları ile öne çıkan şairlerden bazıları; Behçet Necatigil, İlhan Berk, Cahit Zarifoğlu, Murat Üstübal, Tarık Günersel, Arif Ay, Serkan Işın, Ahmet Telli, Yüksel Pazarkaya, Yusuf Bal gibi isimlerdir. Yusuf Bal’ın şiirleri kaligramlardan oluşur. Şiirlerde, tipografinin; punto, aralık/boşluk, mesafe, seyreklik, sıkıştırma gibi unsurları ve kaligramın form oluşturan, yazıya şekil, görsellik kazandıran tasarım özellikleri kullanılır.

Ayrıca bk. Gökhan Tunç, “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”, *Bilgi Dergisi*, S.73, Mart, 2015, ss. 249-270.

yeniden yapılandırılır.

5. Dilsel olmayan görsel malzemeler şiire dâhil edilir.

6. Şiir, okunmaktan çok algılanacak bir görsel nesneye dönüştürülerek sunulur.⁸⁰⁸

Balcı'ya göre somut şiir, salt biçem yönüyle öne çıkmaz. Oyunsu ve basit bir form olarak görülen farklı örnekleri bulunur. Somut şiirler yaratıcı düşünceye, okur yorumlamasına imkân tanır. Okuyucusunu düşünmeye, eleştirmeye ve yeni bir anlam yaratmaya sevk eder.⁸⁰⁹ Somut şiire ait bu özellikleri somutlaşan öykülerle ortaklaşa düşünmek mümkündür. Somutlaşan öykülerde de anlam biçimsel formlarla ortaklaşa sunulur. Öykülerin anlam özellikleri kadar yapısal özellikleri de önem kazanır.

Türk edebiyatında sanat akımları ve kuramların etkilerini gösterdiği 1950'li yıllarda disiplinlerarası alışverişler, etkileşimler görülür. Aynı yıllarda yaygınlık kazanan somut şiirin de etkisi ile biçimde yeniliğe girişen 50 Kuşağı öykücülerinde ve Nesrin Mengi'nin, "geleneksel edebiyatla bağlarını koparmış metinler"⁸¹⁰ olarak tanımladığı deneysel metinlerde tipografi ve mizanpaj ile ilgili çeşitli denemeler görülür. İkinci Yeni şiirindeki etkileşimlerin ve görsel sanatlardaki gelişmelerin bu girişimlere ön ayak olduğu söylenebilir.

Bu çerçevede öykülerde tipografi ve harf hakkındaki görsel tasarıları avangart ve deneysel olarak nitelendirilen somut/görsel şiirin farklı örnekleri ve özellikleriyle ilişkilendirerek incelemek de mümkündür.

Öyküde tipografik unsurların anlatım yöntemine dönüştürüldüğü örnekler oldukça çeşitlidir. Sevim Burak'ın tüm metinlerinde, Tezer Özlü'nün *Eski Bahçe-Eski Sevgi*, Feyyaz Kayacan'ın *Şişedeki Adam Hiçoğlu'nun Serüvenleri* eserlerinde yer alan öykü metinlerinde, Leyla Erbil'in *Hallaç, Cüce, Tuhaf Bir Erkek* eserlerinde, Nezihe Meriç'in "Menekşeli Bilinç", "Hışhışı Hançer" öykülerinde harf kullanımı konusunda farklı eğilimler söz konusudur.

Bu metinlerde özellikle majiskül kullanımları ile öne çıkarılarak vurgulanan kelime ve kelime grupları kullanımı ile sıkça karşılaşılır. Büyük harfle yazılan

⁸⁰⁸ Alpaslan, "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir", s. 4-5.

⁸⁰⁹ Balcı ve Yasemin Darancık, "Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde "Somut Şiir" in Tanımı", s. 104.

⁸¹⁰ Nesrin Mengi, "Deneysel Biçimciliğin İlk Örneklerinden Biri: Ayışığında "Çalışkur", 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/3, Ağustos, 2012, s. 17.

satırlar öykünün merkezini, anlatımı o noktaya taşır. Öykülerin izleklerine dair şifreleri de bu kelimelerde bulmak mümkündür. Majiskül kullanımları öyküde bir anlatım yöntemi olarak kullanılan önseme tekniği olarak da değerlendirilebilir. Metni okumak üzere eline alan okur, ilk olarak bu vurgulu kelimelerle karşılaştığında anlatılan hakkında bir ön bilgiye sahip olacaktır.⁸¹¹ Meriç'in; "Sancılı Us Bizdedir", "Giderek Daha Güçlü", "Açar da Tutku Gülleri Açar", "Hışışı Hançer" öykülerinde de benzer majiskül kullanımları dikkat çeker.

Nezihe Meriç'in "Menekşeli Bilinç" (1965) öyküsündeki majiskül kullanımlarından biri şöyledir: "İSTENİLEN BİR KADIN, İSTEYEN BİR ERKEĞE GİDİYOR. NE KORKUNÇ GÜZELLİK, İSTENİLEN BİR KADIN, İSTEYEN BİR ERKEĞE GİDİYOR. NE KORKUNÇ GÜZELLİK, (SESSİZCE BAŞKALDIRIYORUZ)"⁸¹²

Bu öyküdeki majiskül kullanımları, toplumsal baskılara eril ve dışı çatışmasına; majöre karşıt tutum sergileyen kadınların söylemlerinden biridir. Öykü kişileri; kadınların, özgürlük için giriştikleri eylemleri işaret eden başkaldırma eylemi, öyküde vurgulanan kelimelerdendir. Majisküller özgürleşme isteği duyan kadınların özgür bıraktıkları yüksek sesli kelimelerdir. Öyküde büyük harflerle yazılan bir başka söylem; "ÖLÜ KIZLAR KERVANI"⁸¹³ da annesine ve eve bağlı kalan ölü kızlar ve kendi gerçekliğini dayatan kızlar ikiliğini temsil etmek üzere ablası ile tartışan öykü kişinin tekrar ettiği söylem olarak öne çıkarılır.

Leyla Erbil, *Hallaç*'taki (1961) tüm öykülerinde majiskül kullanımları ile çeşitli kelimelere dikkat çeker. Kadının toplum ve erkek karşısındaki ötekiliği, kadına biçilen rol ve kadının kendi gerçekliği arasındaki çatışmayı konu edinen öykülerin izlekleri majiskül kullanımları ve farklı tipografi kullanımları ile öykünün biçimine yansır. Murat Gülsoy, Erbil öykülerindeki bu kullanımların öyküleri metinler kolajına dönüştürdüğünü söyler.⁸¹⁴ Ayırışma, parçalı yapıları meydana getirir. Okura bu parçalı yapıları kesip biçme analiz etme görevi verilir.

Ayırışında "Çalışkur" (1954), Haldun Taner

⁸¹¹ Şeyma Büyükkavas Kuran, "Hikâyede Önsemenin Etkisi", *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar I*, Selçuk Çıkla ve Şeyma Büyükkavas Kuran, Çolpan Yayınları, İstanbul, 2021, s. 31.

⁸¹² Nezihe Meriç, *Toplu Öyküleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 224-228.

⁸¹³ Meriç, *Toplu Öyküleri I*, s. 227.

⁸¹⁴ Murat Gülsoy, "Leyla Erbil Edebiyatı Üzerine Önermeler", *Notos Öykü*, S. 86, Mayıs-Haziran, 2021, s. 31.

*Hakiki sanat yapıtları, toplumsal hayattan ayırt edilseler de toplumla ilişki içindedirler. Kendi kendini tekrar eden hayatın sorunlarını reddederken bir özgürlük vaadini sunarlar.*⁸¹⁵

Adorno

Türk öyküsünde temel tipografi unsurları kullanımına örneklerden biri toplumsal gerçekçi yazar, Haldun Taner'in (1915-1986) “deneysel biçimciliğin ilk örneklerinden biri” olarak nitelendiren *Ayıışığında “Çalışkur”* öyküsüdür. Öykü, kendi döneminde alışık olunmayan kurgusu ve sıra dışı anlatım tekniği ile deneysel olarak değerlendirilir.⁸¹⁶ Öyküyü deneysel kılan anlatım yöntemleri; üst kurmaca, yeniden yazma, tipografi ve mizanpajı anlatım yöntemi imkânına dönüştürmedir. Bu öyküde postmodern anlatım yöntemlerinin birçoğu denenmiştir.

Fredric Jameson, biçimin aslen üstyapıda ortaya çıkan bir öz olduğunu, Terry Eagleton, biçimin metnin işlediği ideoloji tarafından belirlendiğini⁸¹⁷ Mehmet Rıfat ise edebî eserde asıl sorunun metnin birbirinden bağımsız gibi görünen farklı biçim ve anlam öğelerinin [ortaklaşa sunuluşu] anlatılış biçimi olduğunu söyler. Yazınsal metnin imkânları anlatış biçimini çoğulluğa kapı aralayan yeni anlamlarla buluşturur. Çoğul anlamlardan meydana gelen metnin bir kesiti ele alındığında bu kesit iki sınır çizgisinden; anlatım ve içerik düzeyinden meydana gelir.⁸¹⁸

YAZIN

YAZINSAL METİN	
Kesitler	
Anlatım: Biçimsel öğe	İçerik: Anlamsal öğe

Şekil 4.18. Yazınsal metnin boyutları.⁸¹⁹

Haldun Taner, bu öyküde metnin biçimsel yönünü ve baskı özelliklerini, metnin anlamsal boyutu ile ilişki kuracak şekilde tasarlar. Başlıklandırma, bölümlendirmeler tipografi kullanımları ve kitap mizanpajı gibi biçime dair unsurlar, metnin anlamına katkı sağlayacak şekilde tasarlanır.

1954 yılında yayımlanan öykü, bölümlendirmelerin farkına varmadan okumaya

⁸¹⁵ Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 2.

⁸¹⁶ Mengi, “Deneyisel Biçimciliğin İlk Örneklerinden Biri: Ayıışığında “Çalışkur”, s. 17.

⁸¹⁷ Terry Eagleton, *Edebiyat ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 96.

⁸¹⁸ Rıfat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, s. 15-16.

⁸¹⁹ Rıfat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, s. 17.

başlayan okur için sıradan bir öykü olarak görünür. İlk bölümün ardından okuru karşılayan “Hikâyenin Tepkileri” bölümü ise öykünün seyrinin değiştiği bölümdür. Bu bölüm ile sıradan öykü anlatımının dışına çıkılır, okuru farklı türlerde yeni metinler bekler. Bu metinler, okurların beğenmedikleri kurguyu değiştirmesi için yazara gönderilen tenkit içerikli; rapor, mektup vb. metinlerdir. Yazara gönderilen metinler, “İki Eleştirme, Birkaç Mektup”, “Bir Eleştirme, Birkaç Mektup Daha” isimli başlıklar altında kurmacaya dâhil edilir.

Öyküde, “İki Eleştirme” başlığı altında yer alan -kurmaca ve gerçeklik arasında okuru sorgulatan- metni değişime ve dönüşüme uğratan tenkitlerden bazıları şunlardır:

...Bence hikâyeci, bir şeyleri ispata kalkışmayan fakat her sefer, engin insan denizinin bir kuytu, bir bilinmeyen köşesini araştıran bir dalgıç olmalıdır. ‘Ayışığında “Çalışkur” yazarının bizi kalpten kalbe hitap eden şiirli ve sihirli bir üslupla sonsuz ruh dehlizlerinde dolaştırmasını beklemek ne kadar boşuna... Hikâyedeki, ‘tiksiniç’, ‘ürküntü’ vesaire gibi tilcikleri de ayrıca beğenmedim.⁸²⁰

...Yoksa hikâyeci olmak insana şunun bunun şerefiyle oynamak hakkını da mı veriyor dersiniz? Ben hiç zannetmiyorum Sizin her şeyden önce münevver bir vatandaş olduğunuzdan bile şüphedeyim. Nasıl olmam ki, münevver bir insan evvela bilmediği şeylerden bahsetmemek dirayetini gösterecek kadar ihtiyatlı olabilen insandır. Kürtajdán böyle ileri geri bahsedebilmek hafifliğine ancak sizin gibi, bir nebze dahi tıbbi malumattan hissedar olmayanlar düşebilirler.⁸²¹

...Kim bu hatun kuzum cidden merak oldu.⁸²²

...Ayışığında “Çalışkur” yazarı insanları sevmiyor. Yazı masasına otururken belki yumuşar diye kalbini çıkarıp bir kenara bırakıyor. Sade kafası ve yıkıcı humoru ile yazıyor. Hâlbuki ben, kalemini çirkefe değil, insan sevgisine batırıp yazarların yazdıkları yazıları severim. Her sahife ılgıt ılgıt insan sevgisi kokmalı. Ayışığında “Çalışkur” yazarı susulması, örtülmesi gereken en çığ gerçekleri önümüze sermekle, Erdal’ın büyükbabasına yorduğu teşhirciliği asıl kendisinin yaptığının farkında değil mi acaba?⁸²³

Okurlar bu öyküyü seçilen kelimeler, kullanılan dil, karakter özellikleri, ahlâka aykırı durumlar gibi farklı sebeplerle eleştirir. Eleştirilerden öykünün yazarı da payımı alır. Metindeki ilişkiler okur, yazar ve metin üzerinden üçlü bir ilişki olarak verilirken adeta Horatius’un edebiyatın hem yararlı olması hem de zevk vermesi⁸²⁴ gerektiğine dair düşüncesinin sağlaması yapılır. Toplumun sorunlarını seslendirmek üzere yazılan ilk öykü kurgusal okurlarına zevk vermez. Bu nedenle öykünün yeniden yazımı okuru memnun etme amaçlıdır.

Denetim kurulu raporu gibi metinler de kolaj olarak öyküye dâhil edilir. Bu

⁸²⁰ Taner, *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 39.

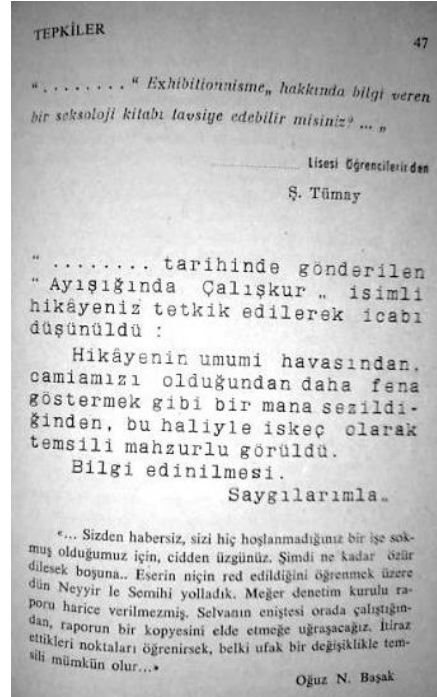
⁸²¹ Taner, *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 41.

⁸²² Taner, *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 30.

⁸²³ Taner, *Ayışığında “Çalışkur”*, s. 31.

⁸²⁴ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 142.

metinler farklı puntolar ve farklı font kullanımları ile diğer metinlerden ayrılır. Tipografik unsurların dâhil edildiği bu metinlerin yazım ve mizanpaj özellikleri kurmacanın gerçekliğine ikna görevi üstlenen göstergelere dönüşür. Kolaja dâhil olan bu metinler, öykünün gerçek okurlarını kurgunun gerçekliğine ikna etmek üzere oradadır.



Şekil 4.19. *Ayışığında* “Çalışkur” (1954)⁸²⁵ Haldun Taner

Edebi metinler okurların onları okuması ile toplumsal gerçekliğin içine dâhil olur. Kurmaca okurları her ne kadar kurmaca yapıtlarla gerçeğin dışına çıkmak isteseler de toplumsal gerçekliğin içinde yaşadıkları için gerçekle ilişki kurmaya devam ederler. Horst Redeker, yazarın yazması ve okurların bu metinleri okumasının kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkinin devamlılığını sağladığını söyler. Haldun Taner, kullandığı anlatım teknikleri ile gerçekliğini arttırmaya çalıştığı bir öykü tasarlarken, kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkinin bizzat kendisini de kurmacaya taşır ve öykünün konusu hâline getirir. Çok katmanlı bu gerçeklikte, kurmacanın kurmacası yani üstkurmaca (metafiction), diğer özgün anlatım yöntemleri ile ortaklaşa hayata geçirilir.

Öykü; yazar, tenkit edilen metin ve tenkit eden okur alımlaması ile ortaklaşa

⁸²⁵ İç sayfa görselleri, kitabın 1954 yılına ait ilk basımından alınmıştır. Taner, *Ayışığında* “Çalışkur”, s. 47.

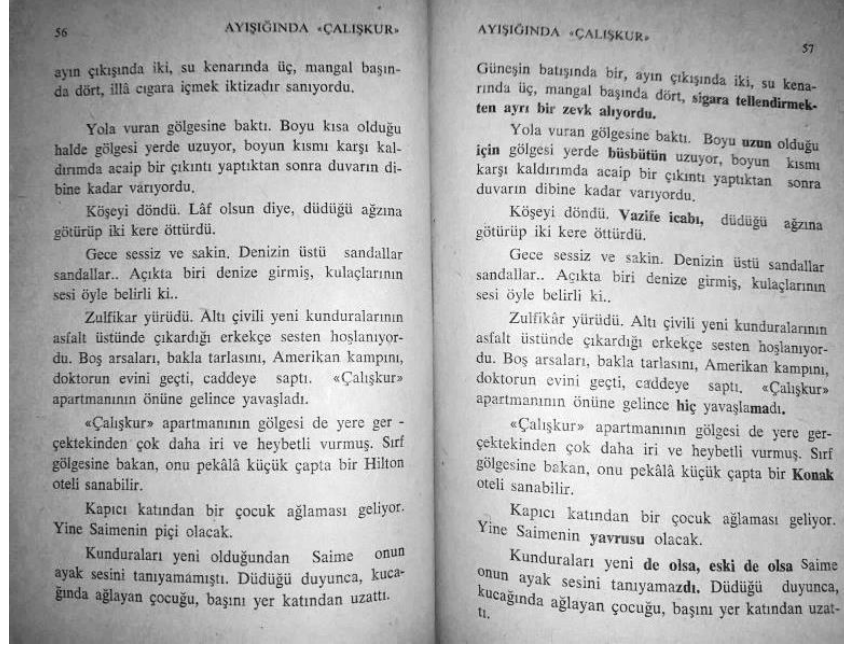
gerçekleştirilen bir humor üzerinden kurgulanır. Humoru gerçekleştiren tekniklerden biri ‘tekrar yazma’ diğeri tekrar yazmayı vurgulayarak öne çıkarmaya yardımcı olan mizanpaj tasarımı ve tipografi tekniğidir. Bu üç anlatım tekniğinin katkısı ile ortaya çıkan diğeri teknik ise eserin alametifarikası yani üstkurmaca tekniğidir.⁸²⁶ Çünkü öykünün tüm teknikleri temayı en etkileyici biçimde yaratmak üzere seçilir. Bu öykünün teması, gerçek ve kurgusal olanın diyalektiği hakkındadır. Bu diyalektik, hem kurmaca ve gerçek çatışması hem de kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkiler üzerine kurulur. Öyküye gerçek okurların gözünden bakıldığında ise öykü, anlatı içinde anlatı örneğidir.

Okurun tenkitleri sonucu yazılan yeni öykü, *Sonuç* başlıklı üçüncü bölümde öykünün aynı ismiyle yeniden başlar. *Sonuç* bölümü, öykünün enteresanlıklarının devam ettiği bölümdür. Bu bölümde, mizanpaja müdahale edilir. Anlatıma katkı sağlayacak temel tipografi unsurları devreye girer. Kurmaca gerçekliği yeni bir boyuta taşınır.

Bu bölümdeki tipografi ve mizanpaj özellikleri şunlardır:

- Kitabın yüz yüze bakan her iki sayfasında iki ayrı metin eşzamanlı olarak okura sunulur.
- Okurların tepkisinden önce yazılan orijinal metin solda, okurun eleştirilerinin ardından düzenlenerek yazılan yeni metin sağdadır.
- Sağdaki yeni metinde eklenen ve değiştirilen ek, kelime ve cümleler kalın (bold letter) yazı karakteri ile vurgulu hale getirilir. Kurgusal okurların talebi sonucu düzenlenen yeni metin, vurgulanan değişikliklerle kurmacanın dışındaki gerçek okurlara sunulur.
- Metnin orijinali sol tarafta standart yazı karakteri ile yazılır. Sağ tarafta yer alan düzenlenmiş metindeki bazı değişiklikler şöyledir: Bekçi Zülfikar hakkında, sol sayfadaki orijinal metinde olmayan bir karakter özelliği, “İnce ruhlu bir adamdı.” eklenerek bold (kalın) yazı karakteri ile vurgulanır.

⁸²⁶ Yazar, okuru kurmacaya dâhil ederek kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Öyküde yazarın kendini hatırlatarak ben buradayım demesi de metnin neden yazıldığı sorusunu cevaplayan üst kurmaca kullanımına örnektir.



Şekil 4.20. *Ayışığında "Çalışkur"* öyküsünde mizanpaj⁸²⁷

- Sol sayfadaki *'laf olsun diye'* kelimesi, sağ tarafta *'vazife icabı'na*, dönüştürülür. Bu değişiklikler ile öykünün dili kibarlaştırılır. Okurun isteği üzerine ahlâka aykırı bulunan öykü, ahlâka uygun hale getirilir.
- Orijinal metindeki şive/yöreye özgü dil kullanımları değiştirilir. Değişen ekler, eklenen yeni kelimeler daha önceki metnin tam tersi yeni anlamlara gelir. Kurgu yenilenen hâliyle okurun mektuplarındaki beklentileri karşılar özelliklerdedir.

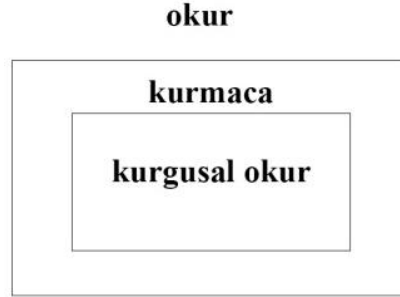
Necip Tosun, Taner'in dönemsel akımlara, yazınsal gruplara ve entelektüel hikâye tarzına mesafeli olduğuna dikkat çeker.⁸²⁸ O, kendi özgün biçimini ve anlatım tekniğini mizah ve ironi kavramları üzerinden inşa eder. Dönemin büyümlü gerçekçi, gerçeküstü, varoluşçu akımları etkisindeki yazarlarının aksine sosyal toplumsal gerçekçi hikâyeciler arasında gösterilen Haldun Taner, kurguda humor⁸²⁹ yaratmak üzere yeni anlatım teknikleri dener ve hikâyenin temel metaforu olan toplum sorunlarını, yozlaşmışlığı, sanatın toplumu ne derece yansıttığı ve okurun sanatçıdan beklentileri gibi meseleleri absürt şekilde yorumlar. Ortaya çıkan yeni kurguda toplum ve bireyin gerçek sosyolojisi yoktur. Yazar, toplumun beklentisini ironik bir biçimde cevaplar, gerçeği temsil eden orijinal metnin aksi yönünde yeni bir kurguya imza atmıştır.

⁸²⁷ Haldun Taner, *Ayışığında "Çalışkur"*, Yenilik Yayınları, İstanbul, 1954, s. 56-57.

⁸²⁸ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 44.

⁸²⁹ **Humor:** Mizah, nükte. Ciddi tavırla söylenen ancak alay taşıyan söz. "Gülen bir düşünce." Karaalioglu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 158.

Bu öyküde iki okur bulunur. Bunlar, kurgunun içine dâhil edilen kurgusal okur ve kurgunun dışındaki gerçek okurlardır. Okurun istediği yeni kurgu, abartılı bir özenle oluşturulurken düzelti mizanpaj ve tipografi unsurları ile kurmacanın dışındaki gerçek okurun alımlamasına sunulur.



Şekil 4.21. *Ayışığında* “Çalışkur” öyküsünde okurlar

Taner, bu sıra dışı öykü kurgusu ile dönemin yazarları ile mukayese edildiğinde öykünün standart biçemi ile oynayarak cesur bir girişimde bulunur. Benzer mizanpaj Cem Akaş’ın iki ayrı başlangıcı olan, tek baskıda iki farklı kitap yüzünü birbirinin tersi şekilde sunan ve farklı yazı karakteri (font) ile basılan; *Suç ve Ceza* (1992) ve İsmail Pelit’in iki kişinin eşzamanlı ve karşılıklı okuması için tasarladığı *Cami* (2011) anlatılarında kullanılır. Taner’in mizanpajı anlatım yöntemine dönüştürmesi tarihsel öncülüğü ve standart basım tekniğine müdahalesi ile hem avangart hem de deneysel bir girişimdir.

***Yanık Saraylar* (1965), Sevim Burak**

“...bu paralellik benim hikâye, onun resim çizgisini çiziyor.”⁸³⁰

Sevim Burak’ın (1931-1983) *Yanık Saraylar* isimli ilk öykü kitabı karmaşık yapıdaki farklı anlatım teknikleri kullanılan öyküler toplamından oluşur. Kitapta yer alan öykülerin tamamında alışık olunan metin görüntüsünün ve sayfa tasarımının (mizanpajın) dışına çıkılır.

Burak’ın öyküleri somut-görsel unsurları, kolaj tekniklerini örneklemesi ile kendisiyle aynı dönemlerde yaşayan Oulipo Grubu yazarları; Georges Perec (1936-1982), Raymond Queneau’nun (1903-1976) eserleri ve Türk edebiyatında Bilge Karasu (1930-1995), Leyla Erbil (1931-2013) gibi isimlerin öykülerindeki deneysel

⁸³⁰ Sevim Burak, *Mach 1’den Mektuplar*, haz. Karaca Borar, Logos Yayınları, İstanbul, 1990, s. 56.

anlatım yöntemleri ile benzerlik gösterir.

Yoğun somut-görsel unsurlarla örülü olması, kelime, harf işçiliği bu öyküleri ve Sevim Burak edebiyatını, somut-görsel şiirle, Letrist ve Dadaist metinlerle ilişkili kılar. Yazarın ressam eşi Ömer Uluç, resim sanatıyla ilgilenen yakın çevresi, ressam Sarkis'e ve onun kavramsal sanat işlerine merakı, modacılık mesleği, antika tutkusu görsel olana dair ilgisinin arka planındaki unsurlardır.⁸³¹ Sevim Burak, tüm bu etkileşimlerle kendi özgün yazın sanatını yaratır. Onun öyküye getirdiği yenilikler öncü olması sebebiyle avangart, edebî buluşa girişmesi sebebiyle deneysel olarak değerlendirilir. Yazarın icat ettiği yöntemlerin birçoğu deneysel edebiyatın kuramsal çerçevesini çizen Oulipo'nun yöntemleri ile benzerlik taşır.

Oulipo grubunun eserlerinin farklı yöntemlerle kategorize edilmesi gibi Sevim Burak'ın eserleri ya da Türk öyküsünde kullanılan sıra dışı anlatım yöntemleri farklı kategorilerde incelenebilir.⁸³²

Deneyci/buluşçu ya da avangardist olarak tanımlanan yazarlar izledikleri farklı çizgi ile erken öncülük ile sınıranır. *Yanık Saraylar*, ilk yayımlandığında öykülerin temasından ziyade kapalı, karmaşık anlatımı ve kullanılan sıra dışı anlatım yöntemleri nedeniyle eleştirilir. *Sait Faik Öykü Ödülü*'ne katılan öykü kitabı yayımlandığı yıllarda görmezden gelinir.⁸³³ Burak'ın çalışmaları yüzeyde görünen hâliyle ve alt metinleriyle zengin katmanlı, karmaşık örüntüye sahip girift metinlerdir. Burak'ın dil deneylerine dönüşen eserleri öykü türüne orijinal anlatım teknikleri kazandırır.

Yanık Saraylar'daki öykülerin tipografi ve mizanpaj ile ilgili anlatım özellikleri şunlardır:

- Kitabın görsellerle metinlerin ortak tasarlandığı sıra dışı bir mizanpaja

⁸³¹ Yazar, oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarda bu detaylardan bahseder.

Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 54.

⁸³² 50 Kuşağı'nda ya da Türk öyküsünde deneysellik var mıdır, yok mudur sorularının cevabı -yalnızca Sevim Burak'ın çalışmaları ile dahi- vardır olarak yanıtlanabilir. Öyküler, sıra dışı göstergelere sahip olması, kapalı ve girift yapısı ile okurları zorlar, şaşırtır. Dönemine göre sıra dışı bulunan metinler, birkaç isim dışında yeterince anlaşılmaz. Öykülerde, anlatım tekniği bakımından sıra dışılıklar birden fazladır. Sevim Burak, *Yanık Saraylar* ile aday gösterildiği, *Sait Faik Hikâye Armağanı* yarışmasını kazanamaz ve aldığı eleştiriler ile 1970 yılına dek kabuğuna çekilir. Yazar, bu süreci oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarda (*Mach One'dan Mektuplar*) dile getirir. 1970 yılında *Sahibi'nin Sesi* ile yazmaya geri döner. Bir tiyatro oyunu metni olan kitap 1982 yılında yayımlanır.

⁸³³ Sevim Burak, edebî çevrelerce yok sayılması ve dikkate alınmaması nedeniyle on yedi yıl yazmaya ara vermiş, Leyla Erbil gibi hiçbir edebî yarışmaya katılmama kararı almıştır.

sahip olması,

- Büyük ve küçük harf kullanımında farklı tutumlar,
- Letrist olarak yorumlanabilecek anlamsız ya da anlamlı kelime, ses, harf tekrarları, ses tasarıları,
- Farklı yazı fontlarının bir arada kullanılması,
- Noktalama işareti tekrarları, noktalama işaretlerini anlatım yöntemi olarak kullanılma,
- Kolaj tasarılar; farklı türden metinler, görsel unsurların kurguya dâhil edilmesi ve anlatım tekniğine dönüştürülmesi,
- Şiirsel biçim,
- Bölümlendirme ve madde madde anlatma, sıralama,

Tipografi ve mizanpaj dışındaki farklı anlatım özellikleri:

- Söz dizimsel/linguistik sıra dışılıklar, dilde sapmalar,
- Yabancı dile öykünme,
- Anlatıcı çoğulluğu,
- Parçalı anlatım,
- Aynı metinde farklı anlatım düzeyleri oluşturma,
- Ses taklitleri,
- Şiirsel biçim, şiirsel ifade ve söylemlerdir.

Rasim Özdenören, bütün yazarların anlaşılma isteğiyle yazdığını ancak bazı yazarların şifrelerini çözmenin ve eserlerindeki derin yapıyı idrak etmenin güç olduğunu belirtir. Okurun özel çabası ve anlam iççiliğini bekleyen bu metinler de okuyucuları tarafından anlaşılmayı bekler. Eğer eser okuru tarafından tam olarak anlaşılmıyorsa doğru okuru bulamamış ya da yazarın oluşturduğu işaretlerle mutabakat sağlanmamıştır. Okur, yazarın oluşturduğu parola ve işaretlere sadık kalırsa anlaşma sağlanır. Şifre, parola ya da mazmunlar üzerinde ortak bir anlaşma

sağlanmazsa edebî eser anlaşılmaz olarak hüküm giyer.⁸³⁴

Roman Jacobson bu anlaşma ilişkisini iletişim şeması olarak sunar.

Gönderge (bağlam)



Şekil 4.22. Roman Jakobson'un iletişim şeması.

Verici ile alıcı arasındaki ileti ortak bir şifre/kod ve kanal vasıtası ile aktarılır. Vericinin alıcının bilgisine erişebilmesi için iletinin anlamına hâkim olması gerekir. Alıcı ve verici arasındaki aktarım sağlandığında, göndergeye yani bağlama erişilir. Yazar farklı kodlar, göstergeler üreterek kendi iletisini yaratır.⁸³⁵ Okura bu iletiyi anlamlandırarak bağlama ulaşmak düşer. Göstergebilimde bu anlaşma F. de Saussure'ün ortaya koyduğu gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları ile sağlanır.⁸³⁶

Sevim Burak öyküleri gibi –çalışmaları deneysel olarak değerlendirilen yazarlar ya da- erken öncü örnekler, her zaman hedef okurların eline geçmeyebilir veya bu metinler, yetkin edebiyat eleştirmenleri tarafından hemen bir kategoriye dâhil edilmeyebilir. Bu durum eserlerin 'erken öncü' özelliklerinden kaynaklanır.⁸³⁷

Paul Klee, sanatçının sanat eserini yaratırken özgürce hareket etmesinin onu

⁸³⁴ Özdenören, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, s. 22.

⁸³⁵ Mehmet Rıfat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1983, s. 37.

⁸³⁶ Gösterge çeşitleri, doğal (belirti), yapay (yansıtan ve saymaca), görüntüsel gösterge, ikonografi, fotoğraf, simge, dil dışı gösterge, dilsel gösterge gibi farklı sınıflandırmalar ile tanımlanır. Sevim Burak öykülerinde ya da görsel unsurların dahi edildiği çeşitli kurgusal metinlerde de anlam dilsel ve dil dışı göstergelerin birlikteliğinden meydana gelir. Kurmacada kullanılan görsel unsurlar görsel göstergebilim odağından incelenebilir.

Rıfat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 10.

⁸³⁷ Burak'ın sanatını anlayan ve destekleyen eserlere hakkını erken teslim eden isimler de bulunur. Bu isimlerden biri Paylot başlıklı bir deneme ile kitabında Sevim Burak'a yer veren *Ah Ya Rab Yehova* gibi öykülerde yer verdiği ailesi ve çocukluğunun geçtiği Kuzguncuk'u, yetiştiği kültürü anlatan Salah Birsal'dir.

Salah Birsal, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1982, ss. 263-274.

Hulki Aktunç, kuşağı öykücülerinden bahsederken biçem arayışı hususunda Sevim Burak'tan sitayişle bahseder. Yeni dönemde biçem arayışının az olduğunu, Mario Levi, Nedim Gürsel, Selim İleri'nin bu tarz girişimleri olduğunu eski kuşakta ise Sevim Burak'ın bu konudaki başarısını dile getirir.

Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1997, s. 549.

1969 yılında yayınlanan *Yeni Dergi*'de Sait Faik Armağanı hakkında yapılan soruşturmada Naci Çelik, armağanı kazanamayan fakat kendince layık gördüğü isimleri sıralar. Leyla Erbil'in Gecede, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* eserlerine yer verir. Aynı dergide, Behçet Necatigil jüri olarak 1966'da Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ını savunduğunu belirtir.

Naci Çelik, "Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma, Genç Kuşağın Hesaplaşması", *Yeni Dergi*, 5/57, Haziran, 1969, s. 571.

güvenilir kıldığını, yaratım tekniklerini özgürce sürdüren sanatçıya güvenilmesi ve onun bağışlanması gerektiğini söyler. Çünkü sanatçı mevcut durumlar karşısında rastgele gibi görünen bazı yerleştirmeler yapsa da yaratımının arka planında bulunan irdeleyici görüşü, duygu zenginliği bu durumu mantık çerçevesinde açıklar.⁸³⁸

Yazarın öykülerinde kullanılan yöntemlerin giriftliği konuların bütün olarak seçilmesini zorlaştırır, bu metinler kapalı metinlerdir.⁸³⁹ Ancak Eco, *Açık Yapıt*'ta, hiçbir sanat yapıtının gerçekte "kapalı" olmadığını, her yapıtın, sayısız olası "okuma"ya yatkınlık gösterdiğini söyler.⁸⁴⁰ Öyküleri kişisel yaşamından detaylarla örülen Sevim Burak'ın yazdıkları kadar ruh dünyası da sıra dışıdır. Bu nedenle yazarın eserlerini Lacan ve Freud merkezli; psikanalitik kuramı ile okumak ya da çoğulcu ve oyunsu, sıra dışı anlatım tekniklerini postmodern, post yapısal, deneysel, avangart çerçevede incelemek mümkündür.⁸⁴¹

Bu Tipografik ve Görsel Tasarımlar Kime Ait?

Ressamın tuval üzerinde yarattığı form, bir metaforu nesneleştirir ya da somut hale getirir. Sevim Burak da ressamın gibi yazıya ek olarak nesnelere, sembollere yaratır ve bunlara metaforlara, göstergelere dönüşen anlamlar yükler. Zihnindeki yazı ve görüntüleri somutlaştırır. *Yanık Saraylar*'da Ömer Uluç'un ucu yanık fotoğrafları eşlik eder öykülere, *Afrika Dansı*'nda ise tipografik sıra dışılıklar yoğunluk kazanır.

“Sevim Burak'ın grafik tasarım bilgisi var mı? Neden tipografik tasarımlara ihtiyaç duydu? Kullandığı anlatım yöntemlerinin grafik tasarım yöntemleri olduğunun farkında mıydı? Nereden etkilendi ya da öğrendi? Neden sıradan yazarlar gibi sıradan harflerle kurgusunu kâğıda dökmedi?” Soruları okurun zihnini meşgul eder.

Paul Klee, ressamın sözcükleri kullanmasının nedenini, “oluşturduğu biçimsel unsurların etkisini değiştirmek ve farklı bir bakış açısıyla

⁸³⁸ Klee, *Modern Sanat Üzerine*, s. 31-32.

⁸³⁹ Sevim Burak'ın sanatı, görsel sanatlara ait olguları metaforlara dönüştürür. Burak, ressamın yaptığını yapar, dili farklı kalıplara sokup, farklı nesnelere vasıtası ile temsile dönüştürür. Yazarın sanatı temsil sanatıdır. Tiyatro yazarlığı da yapan yazar, metni görselsiz, görseli, metinsiz bırakmaz.

Hakan Poyraz, “Sanatın Dili Nasıl Bir Dünyayı Resmeder”, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 1/1, Haziran 2011, s. 20.

⁸⁴⁰ Eco, *Açık Yapıt*, s. 39.

⁸⁴¹ Bu çok katmanlı ve çok sesli metinler çoğul okumaya müsait göstergeleri, metaforları, imgeleri barındırır. Özellikle *Yanık Saraylar*, *Afrika Dansı*, *Palyaço Ruşen*, *Everest My Lord* görsel unsurları kurguya, kurmacaya dâhil eden hâliyle; görsel sanata özgü kavram ve sanat kuramlarıyla okunmaya elverişlidir.

değerlendirilmesini sağlamak⁸⁴² olarak açıklar. Klee, resmin formunu sözlerle, Sevim Burak ise metinlerini görsel unsurlarla manipüle eder. Yazarın tek malzemesi olarak görülen harfler de bağlamları dışına çıkarılarak ya da görsel unsurlara dönüştürülerek manipüle edilir. Yazar, harflerle, kelimelerle, seslerle, görüntülerle oynar ve onları manipüle ederken, farklı okumalarla yeni örüntülere ulaşılmasını amaçlar. Yazarın parçalı, kolaj anlatımı seçmesi de bu sebeptir. Harflerin sunduğu anlatım imkânlarını zorlayan ve bununla da yetinmeyen yazar, noktalama işaretleri ile de uğraşır. Görsel unsurları öykülerine misafir eder. Misafir etmekle kalmaz kurguya dâhil eder, resim, fotoğraf, rapor metinleri gibi birbirinden farklı malzemeyi kalabalık zihnini en iyi biçimde yansıtmak üzere kolajlara, görsel tasarımlara, görüntülü öykülere dönüştürür.

Yanık Saraylar'ın yayınlanmasının ardından yaşanan tartışmalar, kitabın yeni basımları ile devam eder. Kitap hakkındaki yeni tartışmalar, eserde kullanılan grafik ve mizanpaj tasarımı hakkındadır. 1965 yılındaki birinci, 1983 yılında Adam Yayınları tarafından ikinci basımı yapılan kitabın Bülent Erkmén tarafından tasarlanan üçüncü basımı, yazın ve grafik tasarım arasındaki ilişki ile edebî çevrelerde tartışma konusu olur. Enis Batur ve Semih Gümüş kitabın içeriğine müdahale eden yeni tasarımlar hakkında eleştirel görüşlerini dile getirir.⁸⁴³ Çünkü bu basımlarda yazarın biçimine, tekniğine, özgün anlatım yöntemine müdahale edilmiştir. Müellif yazar Bülent Erkmén, bir yazısında grafik tasarımcının kitap tasarımındaki rolünü şu ifadelerle belirtir:

Kitap, bir konu üstüne toplanmış belgelerin, yazılmış yazıların, çekilmiş fotoğrafların okunabilir/görülebilir bir hâli olarak algılanmıyorsa, yalnızca üst üste konmuş bir bilgi yığını, kişiliksiz teknik bir ürün ya da seçilmiş yazı, çizim ve resimlerin mekânîk bir reproduksiyonu değilse, basılmış olması kadar editöryal bir fikri, tutarlılığı, üslubu olması ve bu editöryal kararlar doğrultusunda tasarlanması da istenen bir şeyse eğer, kitabın malzemesiyle baskı işlemleri arasına, mesleği bu işleri yapmak olan iki uzman kişiyi sokmak gerekir. Bir “konu”yu “kitap” yapan süreç içinde bu iki uzman kişi ayrı bir önem taşır. Bu kişilere editör ve grafik tasarımcı denir. Bu kişiler ne yapar? Neyi kitap hâline getireceklerse önce onu anlamaya çalışır. Sonra bu bilgi yığına bir ruh kazandırır, onu canlandırır.⁸⁴⁴

Grafik tasarımcılar olarak “bilgi yığına ruh kazandırmaya çalıştıklarını” söyleyen, Erkmén, Sevim Burak'ın kitaplarının Nisan Yayınları tarafından

⁸⁴² Klee, *Modern Sanat Üzerine*, s. 6.

⁸⁴³ Aykut Köksal, “Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar”, *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, Mart 2010, S. 90 <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14570448361200387028.pdf> (15.02.2022)

⁸⁴⁴ Bülent Erkmén, “Kitap yapmak?”, *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, S. 193, Ekim, 2018. <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1538547652884927870.pdf> (15.02.2022)

yayımlanan baskılarında tartışmalara yol açan değişiklikler yapar. Orijinal metinler ve Erkmen'in kendi tasarladığı metinler arasında dizilim ve harf kullanımı farklılıkları vardır. Orijinal metinler ve yeni metinler arasında büyük harf ve küçük harf kullanımı değiştirilir. Erkmen, Burak'ın kullandığı büyük harflerin puntolarına müdahale eder. Yazarın tamamı büyük harflerle yazdığı metinleri standart metinden daha büyük puntolarla yazar.⁸⁴⁵

Bu durum benzer bir tartışmayı, Perc'in 1969 yılında yayınladığı ve Cemal Yardımcı tarafından 2005 yılında Türkçe'ye çevrilen *Kayboluş (La Disparation)* romanı ile ilgili tartışmaları hatırlatır. Kitap, Cemal Yardımcı tarafından çeşitli ekleme ve çıkarmalar yapılarak çevrilmiş ve Yardımcı'nın kendisini 'kitabın yarı yazarı' olarak takdim etmesi ile çevirmenin rolünü tartışmalı hale getirmiştir. *Kayboluş*'un Türkçe baskısında çevirmen yarı yazarlığa soyunmuş, *Yanık Saraylar*'da ise grafik tasarımcı ortak, müellif yazar olmakla itham edilmiştir.⁸⁴⁶

Sevim Burak, *Yanık Saraylar*'ı yazarken henüz daktilo kullanmayı bilmez, ilk öykülerini ablası Nezahat'in arkasına daktilo ettiren yazar, daktilo kullanmayı çok sonradan öğrenir.⁸⁴⁷ Ancak öykülerinin ilk baskılarındaki tasarımları kendisi planlar. Bu tasarımlar daktilo edildiği ilk aşamalarda dahi kendisinin kontrolünden geçer. Daha sonra grafik tasarımcıların müdahalesi ile değişiklikler ve güncellemeler gerçekleştirilse de yazarın orijinal yazı kâğıtları, eskizleri daha ilk aşamada yazıya bir şekil kazandırma çabasına giriştiğini gösterir.⁸⁴⁸ Yazar, kullandığı görselleri de kendisi seçer. Mehmet Fuat, *Everest My Lord*'da kullanılan görsel unsurlar hakkında şu detaya yer verir:

İkinci perdedeki (ya da bölümdeki) desenleri Sevim Burak yıllar önce Kemal Salih'ce "tertiple edilmiş" taş basması bir duvar alfabesinden almış, bazılarını da kızı Elfe'ye yeniden yaptırmıştı. Bunları kullanıp kullanmamakta kararsızdı.

⁸⁴⁵ *Yanık Saraylar*'ın birinci basımı, 1965 yılında, ikinci basımı Adam Yayınları tarafından 1983 yılında, üçüncü basım Nisan Yayınları tarafından 1993 yılında yapılmıştır. Burak'ın Nisan Yayınları tarafından yayımlanan diğer eserlerinde de Bülent Erkmen tarafından metinlere farklı tipografik ve mizanpaj tasarımları uygulanmış, bu uygulamalar, Mehmet Fuat tarafından yapıtın özgün biçimini bozduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Tartışmaya Enis Batur, Semih Gümüş gibi isimler de dâhil olmuştur.

Aykut Köksal, "Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar", Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14570448361200387028.pdf> (15.02.2022)

⁸⁴⁶ İçeriğe müdahale eden bu grafik tasarımcılar 'müellif tasarımcı' olarak adlandırılır.

Umut Altıntaş, "Kitap Tasarımında Ortak Yazarlık", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26/44, 2020, s. 181.

⁸⁴⁷ Daktilo, Sevim Burak'ın edebiyatında ve öykülerinde önemli bir nesnedir. *Yanık Saraylar*'ın başkahramanı hiç evlenmemiş bir daktilografıdır. Bu eşya onun yazın tekniğini de şekillendirir.

Nilüfer Güngörmüş, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 11.

⁸⁴⁸ Yazarın eskiz ve çalışma kâğıtları hakkında daha fazla görsel için bk.

Filiz Özdem (haz.), *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*

Aslında gönlü kullanmaktan yanaydı. Baskıya zorluk çıkarmış olmaktan çekiniyordu. Anısına saygıyla sunduğumuz bu kitapta her şey onun gönlüne göre olsun istedik.⁸⁴⁹

Yazar, kendi yazdığı ya da ablası Nezahat'ın daktilograf arkadaşına yazdırdığı metinleri kopyalar hâlinde biriktirir, kestiği metin parçalarını perdelere iğneler. Perdelere dizilen kelimeler montajlanarak öykü kurgusunu oluşturur.⁸⁵⁰ Bu teknik, yazarın eserlerindeki mizanpaja da yansır. Parçalar kâğıt üzerinde görsel imaja, kelime, ses ve harfler kolaj öykü tasarımına dönüşür. Bu yöntemler, Sevim Burak öykülerini fütürist metinlere, Dada kolajlarına, asemik, kelimesiz yazıya, somut, görsel şiire yaklaştırır. Sevim Burak yazınında bu etki ve etkileşimlerin olduğu yaşam öyküsü hakkında yaptığımız okumalarla da netleşir.



Şekil 4.23. Sevim Burak'ın Afrika figürleri hakkında desenleri.⁸⁵¹

Sevim Burak'ın metinlerindeki harf kullanımları -oğlu Karaca Borar'la mektuplaşmalarında belirttiği gibi- özel öneme sahiptir. Burak, harflere ve kelimelere farklı biçimsel fonksiyonlar yükler. Kendi ifadeleriyle yazarın kelime ve harflere bakışı şöyledir:

...benim hikâyelerimdeki kelimelerim gibi. Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir... Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Bir şeylerin işaretleridir. Bir şeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar.

⁸⁴⁹ Sevim Burak, *Everest My Lord*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s. 40.

⁸⁵⁰ Güngörmüş, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 11.

⁸⁵¹ Güngörmüş, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 73.

...kelimeler hatta harfler birtakım işaretlerdir işaretleşmelerdir. Eğer, harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, harflerin yerine geçebilecekti. Ben hikâye mi diyelim roman mı? diyelim anekdot mu diyelim her neyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLERE) kullandığım harfleri bu bayraklarla değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması⁸⁵²

Burak'ın metninde harf kullanımları ve büyük, küçük harf hiyerarşisi iki ayrı anlatım düzeyi oluşturur.⁸⁵³ Kullanımlardan birinde geleneksel harf kullanımlarına riayet edilirken ikinci kullanım düzeyi yazarın karakteristik anlatım tutumlarından biri olarak yapıbozum yaratmak üzere -olması gerekenden ya da alışık olunandan farklı şekilde- kullanılır.

Satır başlarında ve tümce başlarında geleneksel kullanımını devam ettiren harflerin yanında tüm harfleri büyük yazılan kelimeler, kelime gruplarına, cümle ve paragraflara rastlanır. Öykülerde yabancı dile özgü taklitler ya da diğer ses unsurları, tekrarlar görsel olarak da okura sunulur. Sevim Burak'ın kelime, harf ve seslerle giriştiği yazma yöntemi Türk öyküsünde Letrizm'e örnek olarak gösterilebilir. Burak tıpkı letristler gibi sesleri, sözleri, harfleri farklı imge ve imajlarla bir araya getirir. Ancak letrisler seslerde anlam aramaz. Sevim Burak öykülerinde anlamsız görünen her ses, harf ya da kelime farklı imgelere kapı aralar. Tipografi; yazı, ses ve görüntü ilişkisinin tamamını temsil eden özelliği ile Burak öykülerinin biricik anlatım tekniklerinden birine dönüşür.

Enis Batur, kendi şiirini *yazı şiir* olarak tanımlar.⁸⁵⁴ Sevim Burak'ın yazdığı öyküler şiir-yazı, resim-yazı/görsel yazı ya da somutlaşan yazılardır. Somut ve görsel şiire dair tüm unsurları kullanır. Oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektupların birinde zihnindeki tasarımların ipuçlarını paylaşır. Bu tasarımlarda görsel unsurlar da vardır: "Kafamda müthiş resimler, cümleler var."⁸⁵⁵ diyen, yazarın zihninde görseller ve metinler yazıya geçirilmeden önce bir kompozisyon oluşturur. Yazıları resimli, resimleri yazılı görür. Bu asemik yazı ile de ilişkilendirilebilecek sinestezik bir yetenektir. Öykülerdeki tipografik ya da diğer görsel kolajlar bu sinestezik yeteneğin yazı ve görüntüye taşınmış, göstergelere dönüştürülmüş hâlidir.

⁸⁵² Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 55.

⁸⁵³ Köksal, "Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar"

⁸⁵⁴ Orhan Kâhyaoğlu, "Yazılı ve Yazgılı Metinler", K24:

[https://t24.com.tr/k24/yazi/iblise-gore-incil,847,2016,\(15.02.2022\)](https://t24.com.tr/k24/yazi/iblise-gore-incil,847,2016,(15.02.2022))

⁸⁵⁵ Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 21.

John Berger, ressamın görme biçimini: “tuval üzerinde imgeleri canlandırarak yaratmak” olarak tarif eder. İmgeleri yaratan ressamın görme biçimi ve resme bakan kişilerin görme biçimleri resmi farklı yorumlamaya imkân tanır.⁸⁵⁶ Burak kelime, harf ve görsel imgeleri ressamın görme biçimine benzer bir kompozisyonla bir araya getirir. Perdelere iğnelenen kelimeler tuval yerine kitap sayfaları üzerinde tasarlanır. Bu yazı kompozisyonları görsel öykülerin kurgusunu oluşturur. Metinler yalnızca seyirlik değildir. Anlama ulaşmak izleme ve okuma eylemlerinin birlikte yürütülmesi ile mümkün olur.

‘Öteki’nin Dilinin ve Harflerin Deneyselliği: “Sedef Kakmalı Ev”⁸⁵⁷ (1961)

Jean-Claude Coquet'nin ifadesiyle, tipografi işaretleri; büyük harfler, noktalama işaretleri, satır, paragraf veya bölüm düzenleri okuru 'beyaz' boşluğa, Mehmet Rıfat'ın ifadesiyle yapıtın 'kesitlenişine' dikkat etmeye yöneltir.⁸⁵⁸ Edebi eserdeki biçimin şiir türünde anlamsal bir karşılığı olduğu düşünülür ve harflerin noktalama işaretlerinin kullanımına ayrı ayrı anlamlar yüklenilir. Somut şiir okuru ise artık bütünüyle bu yönde bir algı kazanır. Okur bu metinlerin biçim özelliklerine dikkat kesilir.

Kurgusal metinde ise ancak yeni romancıların⁸⁵⁹ eserleri, Dada metinleri ya da deneysel olarak nitelendirilen metinler baskı düzeni ve yazının temsili hakkında yeni bir algı yaratır. Bu metinlerde de baskıya dair unsurlar ve yazının biçimi, en az şiir kadar önem kazanır. Yazı somutlaşır.

Coquet tipografik unsurların dâhil edildiği, içerik ile birlikte tasarlanan mizanpajdaki beyaz boşluğa dikkat çeker. Bu boşluk yazının durduğu, sözün sustuğu yerdir. Kalınlaşan ya da büyüyen harfler ise fazladan bir şeyler söylemek ister. Sevim Burak öyküsünde de metin ses ve sessizlik temsillerinden oluşur. Harfler bu temsillerde seslerin farklı metaforlara dönüştürülmüş halleri olarak ortaya çıkar.

Derrida, ruhsallık ve metin ilişkisine bakarken metnin ne olduğunu ve bir ruhla temsil edilebilen metnin neye benzediğini sorar. Çünkü ona göre metinsiz ruh, ruhsuz

⁸⁵⁶ John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 10.

⁸⁵⁷ Bu öyküyü deneysel edebiyat ve deneysel anlatım imkânı olarak tipografi, tipografiye dair kavramlarla incelerken, bulguları minör edebiyat, Şklovski'nin farklılaştırma/yabancılaştırma (defamiliarization), Freud ve Lacan'ın dil ve biçim hakkındaki görüşleri ile ilişkilendirdik.

⁸⁵⁸ Jean-Claude Coquet'den aktaran: Rıfat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, s. 32.

⁸⁵⁹ Rıfat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme*, s. 32.

metin yoktur.⁸⁶⁰ Sevim Burak öykülerinde metinler somut şiirdeki gibi canlıdır. Hareket eder. Yer değiştirir. Farklı şiddetlerde konuşur. Ya da harfsiz boşluklarla susar. Letristlerde sese karşılık gelen harf, Sevim Burak öykülerinde de yazıdan çok sesin ya da sessizliğin tasarımını temsil eder. Öykülerin ruhu harflerle işitilir ve görülür. Susan beyaz boşluklar ve konuşan göstergeler bu ruhu okumaya, dinlemeye imkân tanır.

Roland Barthes, metnini tamamlayan yazarı öldürür. Yazılanı okurla baş başa bırakır. Metin tüm ruhuyla okurun karşısındadır. *Yanık Saraylar*'ın ilk öyküsü *Sedef Kakmalı Ev* okurunu sıra dışı bir mizanpajla karşılar. Okur, metni okumadan önce majiskül, minüsküllerle vurgulanan kelime ve harf tasarımlarına ve biçim olarak standart öykü formundan uzak bir metne maruz kalır.

Anlatıcının zihin dilinin hâkim olduğu *Sedef Kakmalı Ev* öyküsünde, önemli kelimeler Nurperi'nin bilinçaltından metnin görünür yüzeyine taşınır ve tipografi tekniği ile görselleştirilir. Olaylar, öykünün başkişisi Nurperi'nin iç ve dış dünyası odağında seyredilir. Metnin hem sayfa hem de anlam düzenine bu dünyadan bakılır. Metindeki göstergeler, Nurperi'nin dünyası üzerinden çözümlenebilir. Öykünün tipografik unsurları da Nurperi üzerinden okunmalıdır.

Rus biçimbilimci Viktor Şklovski, “Teknik olarak Sanat” başlıklı makalesinde, genelde sanatın, özelde edebiyatın işlevini tanımlamak üzere alışkanlığı kırma anlamına gelen farklılaştırma/yabancılaştırma (defamiliarization/ostranenie), kavramını ortaya atar. Şklovski'ye göre otomatikleşen algılarımız ancak sanat eseri vasıtasıyla yabancılaştırılarak harekete geçer. Okurun metin karşısında dikkati uzatılır, canlı tutulur.⁸⁶¹ “Düzyazının ritmi bir otomatikleşme ögesidir.”⁸⁶² Düzyazıdan şiirsele, parçalı anlatıma geçiş yapılan öyküde, bu iki biçim arasında anlama da hizmet eden bir diyalektik, karşıtlık metaforu yaratılır. Biçimdeki sıra dışılıklarla metne dair standart algıları parçalanmış okur, anlamlandırma faaliyetine girer.

Okur, geleneksel okuma alışkanlığının dışına çıkmayı başardığında metnin ruhu canlanır, göstergeler anlam kazanır. *Sedef Kakmalı Ev* öyküsünün ilk kelimesi tüm sesleri büyük harflerle yazılan ‘geldiler’ kelimesidir. Öykünün kurgusunda

⁸⁶⁰ Derrida, *Yazı ve Fark*, s. 268.

⁸⁶¹ Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy “Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine” *Defter Dergisi*, S. 5, Metis Yayınları, İstanbul, 1988, s. 173.

⁸⁶² Aksoy ve Bülent Aksoy “Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine”, s. 176.

önemli bir yer teşkil eden bu eylem büyük harflerle yazılarak diğer kelimeler arasından ayrıştırılır. Yanyalı bir köle olan Nurperi, Ziya Bey tarafından Yanya'dan getirilmiştir. Geldiler kelimesi, Ziya Bey'in kardeşleri ile birlikte Nurperi'yi Yanya'dan alıp getirmelerini temsil eder.⁸⁶³ Öykü; Ziya Bey ve kardeşleri gibi eril figürlerin, Nurperi Hanım üzerinde tahakküm kuran ve majörü temsil eden toplumun, minör ve öteki olan kadın/dişi üzerindeki etkisi hakkındadır.

Öykünün anlamsal kodları biçimde canlandırılır. Bir tehdit unsuru olan majörün; öykünün erkek kişilerinin gelişi, büyük harf kullanımları/majisküller ile temsil edilir. Öykü boyunca beş defa tekrar edilen geldiler kelimesi, öyküyü zamansal olarak farklı kesitlere ayırır. Öyküde geçen her gelme eylemi farklı bir zaman dilimini ve olayı temsil eder. Nurperi'yi almak üzere Yanya'ya gelenler, Ziya Bey hastalanıp ölmek üzereyken ölen kardeşlerinin onu ziyarete gelişi, dışarıdan içeriye girerek yapıyı/evi bozmak üzere gelen Ziya Beyin ölen kardeşleri ve sekiz on kişi gelme eylemini farklı zamanlarda gerçekleştiren aynı kişilerdir. Bu eylem, Nurperi'nin gerçek dünyası gibi yarattığı gerçeküstü dünyayı da ele geçirir. Son gelme eyleminde Nurperi'nin sahip olmak istediği tek şey olan ev, gerçeküstü bir şekilde ondan alınır.

Hem gerçeküstü öğeler (ölen kişilerin geri dönmesi, evin dört parçaya bölünüp götürülmesi, öykünün sonunda Nurperi'nin tencerenin siyah dibine yapışıp kalması vb.) hem imge içeren söylemler, hem de dildeki bozulma Freud'un işaret ettiği rüya unsurlarının tamamını taşıması ile son gelme eyleminin bir rüya, sanrı olduğunu düşündürür. Freud, rüyaları resimli bulmacalara benzetir. Rüya içeriği ve rüya düşünceleri aktarılırken resimli bir yazı gibi ifade edilir. Harfler tek tek rüya düşüncelerinin diline tercüme edilir ve sembolik ilişkileri ile okunur.⁸⁶⁴ Lacan, bilinçdışının dilini öteki olarak tanımlar.⁸⁶⁵ Kelimeler ve harflere dair tercih edilen tipografi kullanımları bu ilişkileri doğrular.

Öyküdeki gerçeküstü unsurlar, öyküyü tehdit ve korku atmosferi ile Kafkaesk bir boyuta taşır. Öyküyü Kafkaesk'e ve Freud'a gönderen metaforlardan biri tavan mekânıdır. Zaman zaman tavana çıkan Nurperi burada iç dünyasına çekilme imkânı bulur. Öte yandan burası majör kişilerin onun hayatında tahakküm kuran eşyalarının

⁸⁶³Seher Özkök, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, 2014, s. 40.

⁸⁶⁴Freud, *Rüyaların Yorumu 2*, s. 10.

⁸⁶⁵Kamil Tuzgöl, "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu" *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1/1, 2018, ss. 41-53.

saklandığı yerdir.

Metinde ötekiye dair anlamlı sesler, tipografi unsuru ile anlam kazanır. Harfler, majiskül kullanımları ile sembolleştirilir. Somutlaşan metin deneysel anlatım biçimini meydana getirir. Öyküde tipografinin anlatım imkânına dönüştürülecek şekilde kullanılması bu anlamlı yapılarla mümkün hale getirilir. Bu kullanımlar edebiyatın grafik tasarım ve baskı gibi diğer disiplinlerle ilişkisini örnekler.

Deneysel eserler üreten ve *Savaş ve Barış* romanında tipografi ve mizanpaja dair unsurları anlatım yöntemi olarak kullanan Cem Aktaş, içeriği biçimle birlikte planladığını söyler.⁸⁶⁶ Sevim Burak da biçimle içeriği aynı anda (kolaj tekniği ile) tasarlar. Deneysel metinler üretme çabasındaki yazarların biricik malzemesi olan dil, söylem düzeyindeki biçimselliği ile kalmaz. Görüntü biçiminde tasarlanarak okura sunulur.

Geldiler eylemi, ötekileştirilmeyi; minör ve majör arasındaki gerilimi temsil eder. Öyküde geldiler eyleminin kullanıldığı her bölüm şiirsel formda yazılır. Majörün konuşturulduğu ya da temsil edildiği metin noktalama işaretlerine, gramer kurallarına riayet edilen kurallı bir anlatım biçimini karşılarken, Nurperi Hanım'ın minör dilini temsil eden satırlarda biçimi de öteki kılan yeni bir form, mizanpaj yaratılır. Özkök'e göre bu şiirsel kelime dizilimi, Nurperi'yi almaya geldikleri sırada karşısında dizilen sekiz on kişiye göndermedir.⁸⁶⁷

Parçalanmış cümle yapıları ya da cümle olamayan kelimeler Nurperi'nin yaşam karşısındaki belirsiz rolünü ve kararsız iç dünyasını temsil eder. (Nurperi, Ziya Bey'in ölümünün ardından ölmek ve yaşamak arasında gidip gelir ancak evin ona kalacağı düşüncesi ile yaşama tutunur.) Parçalı ifadeler, Nurperi'nin birbirine geçen iç düşüncelerini, düşlerini, anımsamalarını kopuk kopuk seslendirir. Bu seslendirmelerden biri ayaklı koltuğunda tekrar ettiği: 'Anferudunicihanımanevi'dir.

Öykünün önemli figürlerinden; Ziya Bey, Nurperi ve Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayı kelimelerinin tüm sesleri büyük harfle yazılır. Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayı aynı zamanda bir leitmotivdir. Öyküdeki karmaşık zaman kullanımı, parçalı anlatım bu tekrar unsuru ile bir araya toparlanır. Büyük harfle yazılarak dikkat çekilen bu kelime de gelme eylemi ile alakalıdır.

⁸⁶⁶<https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/deneyselligi-yazinsal-bir-anlati-bicimine-donusturmek-i-20777> (15.02.2022)

⁸⁶⁷ Özkök, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 53.

Ziya Beyin, bey unvanı eril figür olarak baskın olduğu bölümlerde büyük harflerle yazılırken, ölmek üzere Nurperi'nin kucağında bulunduğu sırada küçük harflerle yazılır. Nurperi Hanım'ın unvanı konusunda da benzer yazım tercihi uygulanır. Öykü ataerkil bir dünyanın içinde yaşamını sürdüren Nurperi'nin hayatını anlatır. Bu nedenle ona ait hanım unvanı Nurperi'nin varlığının silik olduğu noktalarda küçük harflerle yazılmıştır. Yazar, tüm eleştiri ve şikâyetlerini dil üzerinden tasarladığı imge ve metaforlarla yapar.

Öyküdeki büyük ve küçük harf kullanımı toplumsal statü metaforu ile imgeleştirilir. Şklovski'ye göre "İmge, nesneyi tanımamıza yarayan bir araç işlevi görmek yerine, nesnenin sanatçı gözüne görünen bir biçimini yaratır." Nesnenin ya da görüntünün kendinden ziyade sanatçının ona yüklediği anlam ve bu anlamı gerçekleştirmek üzere metnin derin yapısını oluşturmada gerçekleştirdiği ustalık önem kazanır.⁸⁶⁸ Öyküde öteki olma durumu harflerin kullanımı ile metnin görüntü düzlemine taşınır. Yanyalı köle Nurperi'nin dünyasında baskın hale gelen dış dünyanın tahakküm kuran sesleri yazı ile biçimlenir.

Deleuze, minör edebiyatı tanımlarken, azınlığın düşleri, arzuları, yıkımları ve kaçış çizgilerinin minör edebiyatın ifade biçimleriyle kesiştiğini, minör edebiyatın söz dizimini bozan bir kekeme yarattığını söyler, Lecercle, bunu dilin karşıt bir strateji geliştirmesi olarak tanımlar.⁸⁶⁹ Nurperi'nin hayatında konuşacak fazla kimsesi yoktur. Anlatıcı Nurperi'nin bahçıvanla bir iki söz ettiğini ve bu sözlerin de anlamsız olduğunu vurgular. Nurperi'nin dili düşünceleri gibi kendi içine dönüktür. Evin çeşitli yerlerini düşünme mekânları olarak seçer ve kendi kendine konuşur.

Karakterin iç dünyasında olup bitenler, zihninden anlık olarak geçen kelime ve sesler metinde büyük harflerle vurgulanır. Bu kelimeler anlamlı tekrarlar ya da Nurperi'nin yaşam öyküsünde önemli yer teşkil eden noktalardır. (Bağlarbaşı-Kısıklı tramvayı, bir döngü şeklinde hatırlatılan mekân ve nesne isimleridir. Nurperi için tramvay bu eve gelinen ve evden gidilen bir imkân olarak oradadır. Üsküdar çarşısı ise Nurperi'yi ataerkil bir düzen içine hapseden öykünün eril figürlerine ait eşyaları satarak onlardan kurtulmasını sağlayacak bir mekân olarak ön plana çıkarılır.)

Öykünün sonunda Nurperi'nin tekrar ettiği '*Anferudunicihanımanevi*'

⁸⁶⁸ Aksoy ve Bülent Aksoy, "Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine" s. 174.

⁸⁶⁹ Deleuze ve Lecercle'den aktaran: Sercan Çalıcı, "Deleuze ve Guattari'de Dilin Yersiz-yurtsuzlaşması: Emir-Sözcüklerden Tercihler Mantığına", *Düşünme Dergisi*, S. 2, 2012, s. 23.

söylemi, espas yöntemi ile görsel imgeye dönüştürülür. Bu kelime, Nurperi'nin sahip olmak için kırk yıl beklediği, -öykünün başından beri onun için anlam ifade eden tek şey- evdir. Freud, önbilinç düşüncelerinin konuşma dili ile seslendirilmeye çalışıldığında birleşik yapılar ve uzlaşmaların, dil sürçmelerinin ortaya çıktığını söyler.⁸⁷⁰ Nurperi'nin yaşadığı şaşkınlıkla tekrar ettiği bu kelime, bozulan söylem dili ve söz dizimini temsil eder. Bu da öyküyü rüya diline yaklaştırır.

**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 ÇAR-
ŞISI'na yürüdü.
Nurperi Hanım, hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp
kaldı.**

Kuzguncuk, 1961

Şekil 4.24. Anferudunicihanımanevi⁸⁷¹

Eve sahip olduğunda bir statüye de sahip olacağını düşünen Nurperi, öykünün sonunda evi kaybeder.

Sevim Burak, Afrika Dansı⁸⁷² (1982)

Kitaba adını veren ilk öykü *Afrika Dansı*, anlatıcının ifadesi ile 'maddi varlığının dışına ezberlediği kelimeler ile çıkan' bir 'hemşire-makine'nin anlatıcı tarafından betimlenmesi ile başlar. Makineyi betimleyen kelime grupları büyük harflerle vurgulanır. Parantez içlerinde verilen ek tanımlamalar anlatıcının yorumlamaları olarak küçük harflerle yazılır. Harflerin görsel tasarımı betimlemeye ortak olur. Rapor metinleri ve anlatıcının iç konuşmaları sayfanın sağ tarafına yaslı olarak diğer metinden ayrılır.

Öyküde cümleden ziyade seslerin öne çıktığı, kelime ve harflerle örülü bir kurgu yaratılır. Bu dilin sağladığı kısalık, şiirsellikten ziyade makineden çıkan aralıklı, tek tonlu tekrarları vurgulamak üzere tercih edilir. Makine, motomot bir

⁸⁷⁰ Freud, *Rüyaların Yorumu 2*, s. 380.

⁸⁷¹ Burak, *Yanık Saraylar*, s. 15.

⁸⁷² 1982 yılında yayımlanan öykü kitabı farklı zaman aralıklarında yazılan öyküler toplamından oluşur.

söylem tarzıyla robotik bir dille konuşur. Emir veren, tahakküm kuran bu ses -öykü anlatıcısının yanında- öyküdeki ikinci bir sestir. Makineye ait sesler majisküllerle gösterilir.

Metin, bir komutlar dizisi şeklinde tasarlanmıştır. Hemşirenin emir cümleleri sıralanırken ters eğik çizgi (/), anlatımı yer yer böler, bu bölümlendirmeler ve alt alta yazılan dizeler şiirsel bir biçim gibi görünse de tek tonlu soğuk, ruhsuz bir seslendirmeyi, makinenin konuşmalarını temsil eder. Seslere, söylem diline şekil veren makineye ait sesler tipografi ve mizanpaj unsurları ile somutlaştırılan metin düzyazı kadar saf ve anlaşılır değildir. Şklovski, şiir ve düzyazı metnini birbirinden ayırırken şiirin yapma bir söz olduğunu, düzyazının ise bir çocuğun doğrudan doğruya anlatması kadar kolay anlaşılır olduğunu söyler. Düzyazı şiirdeki kadar kendi dışında bir anlama göndermez. Saydam ve basittir.⁸⁷³ Ancak şiir anlamlar arasında köprü kurar. Burak'ın metinlerinin her iki biçimde olan hâli anlaşılmayı güç kılacak özelliklerdedir. Onun metinleri ile şiir metinleri arasında ilişki kurulmak istendiğinde şiirin tek bir anlamla yetinmeyen tarafı bu ilişkinin en güçlü yönü olarak görülür.

Anlatıcı, makineyi şu ifadelerle tanımlar: “(Maddi varlığından dışına ancak önceden hesaplanmış kelimeleri söyleyerek taşabiliyor/çıkabiliyor/bu kelimelere çıkmak denilebilirse eğer/çıkırsa da onu yakalamak imkânsız/çünkü sözlerinin hepsi aynı değil/birbirini tutan bir tarafı yok/cümleleri düz değil/eğri büğrü bir yontu gibi)”⁸⁷⁴ Bu şekilde konuşan makine bir deli mi yoksa bir çocuk mudur? Bir gün susmak umudu olmayan⁸⁷⁵ makineye ait bu özellikler, öyküdeki parçalı anlatımı ve eksilteli söylem özelliklerini karşılar. Metin makineleşir. Şklovski, düz yazının ritmini otomatikleşme ögesi olarak tanımlar.⁸⁷⁶ Sanatın görevi ise bu otomatikleşmeyi kırmak, sanat eserine yabancılaşmayı sağlamaktır. *Afrika Dansı*'nda tasarlanan metin biçimleri otomatikleşen düz yazıyı dağıttığı ve metne yabancılaşmayı sağladığı gibi metafor olarak da otomatikleşen söylemlere biçimle göndermede bulunur.

Burada otomatikleşen bilinç akışının aktarıldığı metin mi, hemşirenin konuşmaları mıdır? Makine olarak tanımlanan hemşire işini yaparken bir yandan

⁸⁷³ Aksoy ve Bülent Aksoy “Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine”, s. 175.

⁸⁷⁴ Burak, *Afrika Dansı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 7.

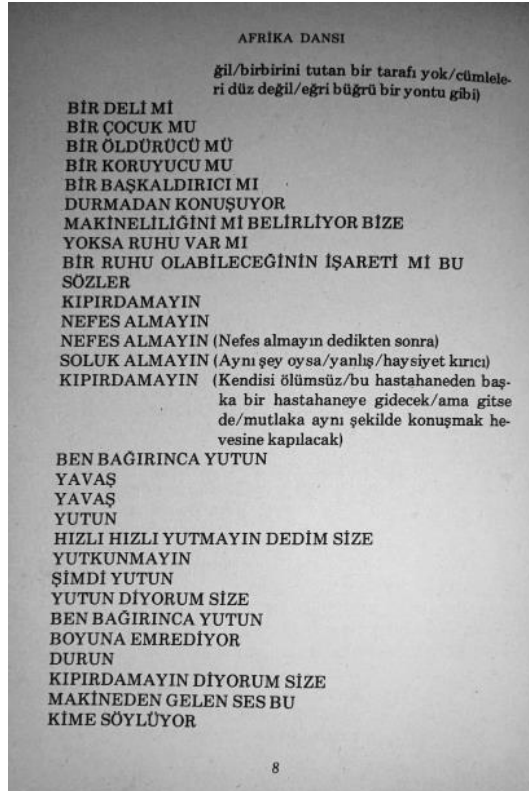
⁸⁷⁵ Burak, *Afrika Dansı*, s. 7.

⁸⁷⁶ Aksoy ve Bülent Aksoy “Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine”, s. 176.

hasta ile diyaloga girer. Bu diyaloglar muhatabına soru soran, sorunun cevabını beklemeden varsayımlarda bulunan, kısa ve tekrar eden hızlı, eksilteli cümleler ya da kelime grupları ile hasta hakkında fikir yürüten hemşirenin söylemlerinden oluşur. Bu nedenle söylemler sayfa üzerine dağılan, tamamlanmayan, birbirine bağlanmayan, havada asılı kalan kelime grupları olarak görselleştirilir.

Söylemler metinde karmaşıklık algısı yaratır. Hastane rapor kâğıtları da bu karmaşaya ortak olur. Hastanın durumu gibi metin de belirsizliklerle doludur. Kelimelerin, cümlelerin ayağı yere basmaz, bu nedenle virgül, ünlem, soru işareti gibi noktalama işaretleri kullanılmaz. Yalnızca, "Dün gece tekrar MANDERLEY'e dönmüşüm diye bir rüya gördüm..."⁸⁷⁷ cümlesi üç nokta ile bitirilir. Otomatikleşen yazının biçimi, standart özellikleri terk edilir. Biçim bozulur. Standardın dışına çıkarılır.

Öyküde -bir tipografi tekniği olarak- harflerin yerleri ile oynanır: "Ö L Ü M İ V E S K A R U B G E L İ Y O R M U O L A C A G I M"⁸⁷⁸ öldüğünde gizlice alt kapıdan çıkarılan cesedin adı Sevim Burak'ın tersten yazılan hâlidir. Burak'ın kullandığı bu oyunsu yöntem, Oulipo yazarları ile özdeşleşen anagram yöntemidir.

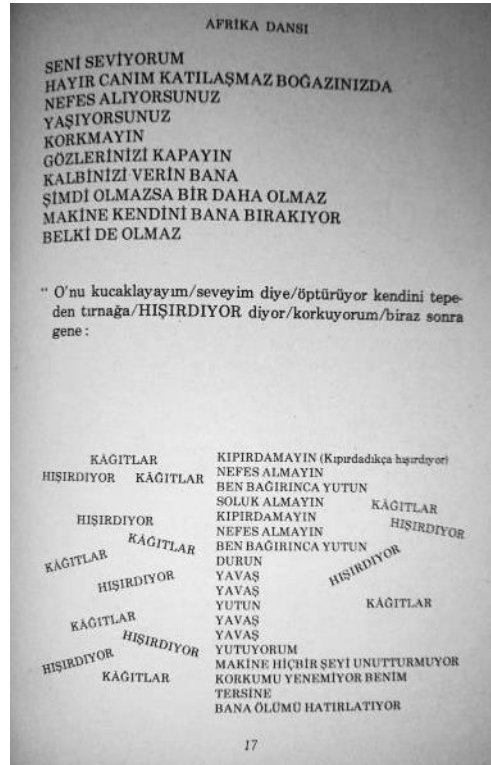


⁸⁷⁷ Burak, *Afrika Dansı*, s. 23.

⁸⁷⁸ Burak, *Afrika Dansı*, s. 12.

Şekil 4.25. Afrika Dansı⁸⁷⁹ (1982), Sevim Burak

Bu ayrı sesler noktalama işaretleri vasıtasıyla ya da diğer tipografik göstergelerle ayrılır. Anlatıcının hemşire-makineyi tanımladığı bölüm, sağ tarafa yaslı olarak iç düşüncelerden ayrılır. Bu kısımlar parantez içinde ve küçük harflerle yazılır. Sistematik bir biçimde düşünce üreten zihin dilini aktaran satırlarda duraksama değil ayırmayı sağlayan eğik çizgi (/) kullanılır. Bu noktalama işareti düşünceler arasındaki ani geçişleri sağlar. Bu işaret bitme ve sonlandırmaya imkân vermeyen konuşma ve düşünceler silsilesine müsaade eder. Bu işaret sayesinde kelime ve kelime grupları birbirine eklenilebilir ya da ayırır. Nokta ile sonlandırmaktan ziyade birbirine teğellenen düşünceler bu şekilde birbirine bağlanır.



Şekil 4.26. Afrika Dansı⁸⁸⁰ (1982), Sevim Burak

Kelimeler, öykü kurgusunda bahsi geçen hisirdama ve dağınıklık ifadelerini metaforik bir anlatımla kâğıt üzerinde canlandırır. Somut şiirdeki gibi imgeye harfler yardımı ile form kazandırılır.

Somut şiir ile ortak bağlamda form, harf ve imge birlikteliği tipografik kullanımlar ile örneklenir. Kalp yetmezliği sebebiyle hastanede yatan yazarın

⁸⁷⁹ Burak, *Afrika Dansı*, s. 8.

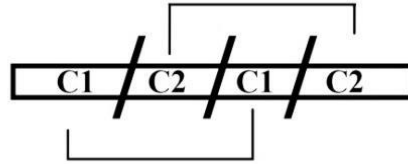
⁸⁸⁰ Burak, *Afrika Dansı*, s. 17.

yaşamöyküsel deneyimlerinden yaratılan metinde yazarın hasta yatağında yanında taşıdığı yazı kâğıtlarına biçimde (tipografi ile), anlamda ve seste (letrist ses taklitleri ile) göndermeler yapılır.

“Bir Gece Yemeği”, *Afrika Dansı* (1982), Sevim Burak

Sevim Burak, metinlerarası ilişkiyle *Yanık Saraylar*’daki daktilograf Nebat’ın hayatını anlattığı, “Bir Gece Yemeği” öyküsünde birden fazla söylem düzlemi tasarlar. Birbirine geçen bu söylemler büyük-küçük harf kullanımı, noktalama işaretleri gibi tipografik unsurlarla ayırt edilir. Şaban Sağlık, öyküdeki bu kullanımlar için “metin içinde metin”⁸⁸¹ ifadesini kullanır.

Burak, “Foto Febüs” öyküsünde de aynı anlatım yöntemini kullanır. Oğlu Karaca Borar ile mektuplaşmalarında, Bilge Karasu’nun da bu anlatım yöntemini kullandığını şu sözlerle ifade eder: “Bir Gece Yemeği” ve “Foto Febüs”de aynı yöntemi kullanmışız. Farklı olarak: Şöyle ki aynı anda iki şeyi anlatmak için satır atlıyor. Ben iki şeyi iki ayrı şeyi birlikte iç içe anlatabiliyorum. Teknik olarak da içerik olarak da çok daha ustayım.”⁸⁸²



Şekil. 4.27. “Bir Gece Yemeği” öyküsünde cümle dizilimi

Bir Gece Yemeği öyküsünde diğer mizanpaj tasarımları; madde madde yazma ve çerçeve içine alınan başlık metin kullanımınıdır. Yazar, -kendisinin de açıkladığı- bu yazma yönteminde tipografi unsurlarını kullanarak, büyük-küçük harf kullanımları ve rakamlarla ayrıştırma/farklılaştırma gibi yöntemlerle cümle düzeylerini bölümler. Bir noktadan sonra kalın yazı karakteri kullanımı anlatımda devreye girer. Bu cümleler ayrı ayrı ya da birlikte okumaya imkân tanıyan bir örüntü oluşturur. Aynı bağlamın farklı cümle düzeyleri ile sunumu gerçekleştirilirken öyküde geçen, “...ben size üç tane iç içe yazılmış kâğıt uzatacağım”⁸⁸³ cümlesi,

⁸⁸¹ Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 187.

⁸⁸² Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 245.

⁸⁸³ Burak, *Afrika Dansı*, s. 40.

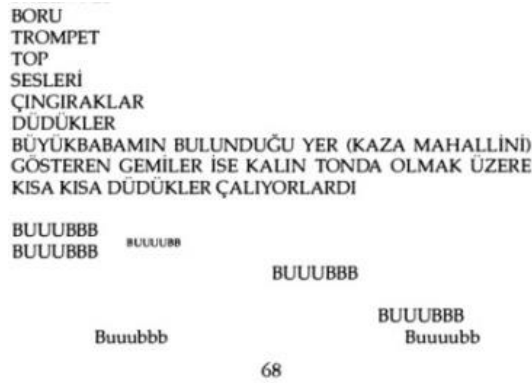
öykünün anlatım tekniğini haber vermesi bakımından ironiktir.

“Bu aile tablosunu hiçbir ressam çizemez.”⁸⁸⁴ Satırlarının ardından ise okuru yeni bir metin karşılar. Aile meseleleri bir tablo metne dönüştürülür ve madde madde sıralanır.

“On Altıncı Vay”, *Afrika Dansı* (1982), Sevim Burak

Sevim Burak’ın *On Altıncı Vay* isimli öyküsünde mekân bir denizdir. Dalgalı bir denizde boğulma tehlikesi anlatılırken, öykü kişilerinin söylemleri görselleştirilir. Metin düzleminde görünen imaj, denize düşen ve dağılan eşyalar gibi dağılan kelimeler ve söylendiği sırada su yüzeyine yayılan konuşmalar olarak görselleştirilir.

Boğulma sırasında söylenen eksik kelimeler, yarım cümleler, bozulan ifadeler ya da sayıklama şeklindeki tekrarlar, kâğıt (zemin) üzerinde görüntülere dönüştürülür. İfadelerin oluşturduğu imgeler; büyük-küçük harf kullanımı, noktalama işareti gibi temel tipografi unsurlarına ek olarak harflerin ve kelimelerin farklı biçimde yerleştirilmeleri ve tipografik manipülasyon tekniği ile oluşturulur.



Şekil 4.28. “On Altıncı Vay”⁸⁸⁵ (1982), Sevim Burak

Kelime ve sesler birer görsel tasarı unsuruna dönüştürülür. B ve U harfleri tekrarlı kullanılır. Bu kelimeler su yüzeyinde boğulan kişinin çıkardığı baloncuklar biçimindedir. “B harfi” kullanımı, *Sürrealist Manifesto*’da otomatik yazının işleyişinin anlatıldığı bölümde geçen yazarların çıkmaza düştüklerinde kullanacakları “B harfini” de çağrıştırır.

Kâğıdın farklı yüzeylerine dağılan sesler, harfler, kelimeler ve eksik söylemler

⁸⁸⁴ Burak, *Afrika Dansı*, s. 41.

⁸⁸⁵ Burak, *Afrika Dansı*, s. 68.

— bilançoyu bir saate kadar teslim edin — sen ne diyorsun via corso de rienze'de oturuyoruz kendime bugün bir giysi aldım annem büyük ve kör ninemin sandıkla istanbul'dan simav'a nasıl götürüldüğünü anlatıyor annem ve babam ödemiş'e verildiklerinde yeniden sandığa girmek istemediği için ö l m ü ş küçük ninem hep gere'deki tahta evimizden görünen mezarlığa bakardı — beni buraya gömecekler derdi bir gün öfkeyle süm'ün sırtına maşayı fırlattı oysa süm'ün ince bacakları çoktan esentepe yokuşunu tıranmıştı esentepe'de olmak i s t i y o r u m	via corso de rienze'de salıncaklı kötüklerde profesörün gelmesini bekliyoruz oysa profesör bizi görünce sigarasını atarak kaçıyor bugün yarın öbür gün filmine gideceğiz hiç bir şeyi beklemiyorum kendimi vatikan'a uzanan geniş caddeye b i r a k ı y o r u m
---	---

(1968)

36

37

Şekil 4.30. “Gabuzzi” (1968)⁸⁸⁷ Tezer Özlü

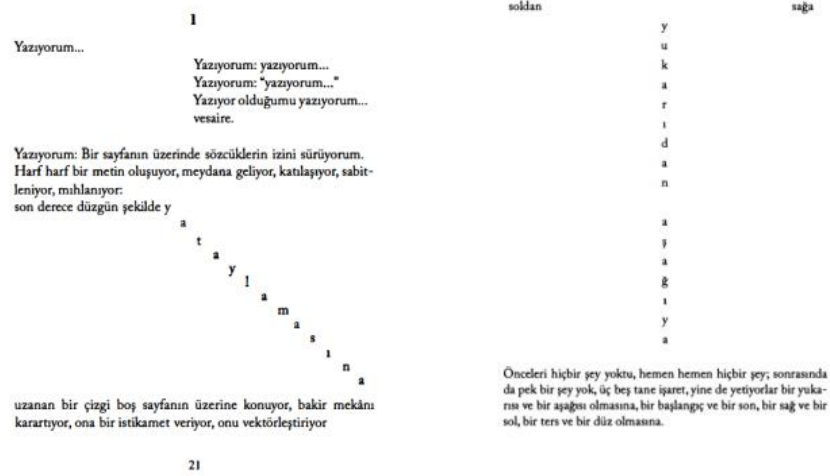
Benzer anlatım yöntemi yazarın *Amerikalı Komşum Willy* ve Péric'in *Mekân Feşmekân* (1974) adlı eserinde de kullanılır. Daha çok somut şiirde alışık olunan bu kullanımlara da Şklovski'nin farklılaştırma kavramı ile bakmak sanatçının giriştiği bu eylemin arka planını çözümlenmeye yardımcı olabilir.

birtakım ilafları seviyorum artık söyleyecek sözüm yok bunlar öğretildi bana bu sözler benim değil yeniden hastalanacağım annem bana köfte getirecek bahçede onu yiyeceğim sonra annem gidecek ve ben klinikte yalnız kalacağım willy başına silahları tutuyordu benim başıma tutmuyordu silahları ve ben b a b a m i doğurdum fatih'deki evimiz üç odalıydı ve üçüncü kattaydı babamla annem hiç sevmemişler ben willy ile uyudum saat çaldı başkentte saatler hep çalardı çalıştığım yerde zaman hiç ilerlemeydi	uzun süre dalgaları dinliyorum annem yok süm var ve yürüyor ben yitirmiyorum okuyamıyorum konuşamıyorum bazan bir şeyler söylemem gerekiyor o zaman biraz gülmüşeyim e h v a e y t i r diyorum her şey geçiyor ve hiç bir şey geçmiyor willy'yi amsterdam'da tanımadım köprüler boş renkli evlerin küçük kapıları var ve kanallar sonsuz yolda yağmur yağıyor ve güneş açıyor cam-kıranlı evlerde bekleyen kadınlar gördüm güzel değildiler filmdeki gibi	çok böbürleniyorum evimiz yokuşun başındaydı ve saat kulesine bakıyordu sonra babam beni s i m a v a götürdü doğduğum evi gösterdi bana önünde bir havuz vardı siyah bir tahta evdi ben de babama öleceğim evi göstereceğim onunla birlikte öldükten sonra oturacağımız evi ve annem köfte yapmayacak ninem üzerlerimiz beyaz çarşaflar örtecek annemin uzun bacakları var ona uzun tahta bir tabut gerekli o bizi terk edecek annemle babamın ölümlerinin benimkinden daha önemli olduğunu söylüyorum kimsevi olmamak istemiyorum ben
--	--	---

Şekil 4.31. “Amerikalı Komşum Willy” (1968)⁸⁸⁸, Tezer Özlü

⁸⁸⁷ Tezer Özlü, *Eski Bahçe*, s. 36-37.

⁸⁸⁸ Özlü, *Eski Bahçe, Eski Sevgi*, s. 43-45.



Şekil 4.32. *Mekân Feşmekân* (1974)⁸⁸⁹ Georges Perec

Erhan Altan kendisi ile somut şiir hakkında yapılan bir görüşmede “Somut şiirdeki deformatif özelliklerin kazanımları, tüm edebiyata, diğer türlere yayılabilen bir zihniyet yenilenmesi sağlayabilir mi?”⁸⁹⁰ sorusuna cevap verirken deformatifliğin somut şiir özelinde sözde ve biçimde gerçekleştirildiğini söyler. Altan’ın somut şiir hakkındaki bu görüşü de Şklovski’nin farklılaştırma estetiği ile örtüşür. Yazarların giriştiği bu biçimsel estetik okuru metne yabancılaştırır. Sıradan bir oyunsu form olarak görünen kısa metin okuru okuma süresinden çok daha uzun sürebilecek düşünmeye ve anlam işçiliğine sevk eder.

“Çeşitlemeli Korku” (1972-1973-1974), *Kısmet Büfesi*⁸⁹¹ (1982), Bilge Karasu

1972-1973-1974 yılları arasında yazılan *Çeşitlemeli Korku* öyküsünde tipografi ve mizanpaj özellikleri ile sıra dışı bir metin örneği olarak görünür. Şiir biçimindeki metinler yazar tarafından *Beş Ses İçin Metin* olarak adlandırılır. Öyküde şiire özgü tekrarlar kullanılır. Anlatım yöntemi olarak seçilen bilinç akışı da metnin şiirsel dilini belirleyen anlatım yöntemlerindedir.

Metinde kurgu boşluklu ve vurgulu yapılar yardımıyla ses tasarımlarını da

⁸⁸⁹ Georges Perec, *Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s. 21-22.

⁸⁹⁰ <https://edebistan.com/soylesiler/erhan-altan-la-somut-siirde-deformasyonun-islevi-uzerine-bir-konusma> (15.02.2022)

⁸⁹¹ Bilge Karasu, 1982’de Adam Yayınları tarafından yayımlanan 1980 öncesi farklı yıllara ait kitapta yer alan çalışmaları, *Kısmet Büfesi* adı altında bir araya toplar. Kendisinin dahi adlandırmakta zorlandığı bu metinler öyküde birden fazla yeni yöntemin denendiği öncü örneklerdir. Metinleri deneysel ya da avangart olarak tanımlanır. Disiplinler arası çeşitli etkileşim örnekleri de öykü tekniği olarak denenmiştir. Resim ve müzik hakkındaki etkileşimler farklı metin formlarının ortaya çıkmasını sağlar.

meydana getirir. Kelimeler ve kelime grupları hecelerden kısa çizgi işareti ile (-) ayrılır ve alt satıra geçilir. Metinde kurallı cümlelerden ziyade eksiltilli ifadeler kullanılır.

Karasu'nun *Çeşitlemeli Korku* örneğinde üç çeşit tipografi kullanımı görülür. Öyküde kullanılan tipografik yöntemler şunlardır:

- Harf, kelime ve satırlarda aralık/boşluk kullanımları: Boşluk kullanımı ile ilgili ikinci durum bazı kelimelerin harfleri arasındaki açıklıklardır. Metinde; öykünün ana teması “korku” ve “yürüyen”, “duydum seni”, “öldüm seni”, “gibiydim”, “korkudan”, “acı içinde”, “kıvranan”, “-dan sonra”, “bir gövdeyim şimdi”, “emerek büyür”, “kopmalı”⁸⁹² kelime ve kelime gruplarında espas (tracking, kerning) yöntemi kullanılır. Espas bir uzatma metaforu olarak öyküde öne çıkarılmak istenilen duyguları ifade eden kelimelerde kullanılır. Acı içinde kıvranan, yavaşlayan bir böceğe dönüşen, uzayan zaman tanımlamaları (-d a n s o n r a)⁸⁹³ bu tipografi tekniği ile aktarılır.



Şekil 4.33. “Çeşitlemeli Korku”⁸⁹⁴ (1972-1974), Bilge Karasu

- Metinde, farklı yazı karakterleri (yazı font’ları) bir arada kullanılır.

⁸⁹² Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 82-90.

⁸⁹³ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 87.

⁸⁹⁴ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 83.

- Metinler, tipografik bir anlatım yöntemi olan manipülasyon tekniği ile yerleştirilir. Seni duydum satırları boşlukta ya da karanlıkta bir sese yönelen, sesi arayan kişinin dolanmasına benzer biçimde yerleştirilirken “seni” kelimeleri adeta kişilik kazanır. Seni kelimelerinin karşısına yerleştirilen eylemler birinci tekil şahısın gerçekleştirdiği görme, duyma, yaşama eylemleridir. Bu eylemler ikinci tekil şahıs muhabata karşı gerçekleştirilir ve bu nedenle karşılıklı yerleştirilir. Kelimelerin arasına yerleştirilen kısa çizgi işaretleri ise dolanan bir kişinin yürüyüş çizgilerini çağırır. Öyküdeki “nereye gittiğini bilmeyen düzlükte çıdamla/sabırla yürüyen”⁸⁹⁵ karıncalara benzeyen anlatıcıyı temsil eder. Nereye gittiğini bilmediğini söyleyen anlatıcının sesi yeniden sağa sola dağılmaya başlar. Bir böcekken harfler espas yöntemi ile ayrışacak ve hareketi yavaşlayacak, çılgınca olduğu yerde dönmeye başladığında kelimeler ovale yakın bir form kazanacaktır.

Metnin şiirselliğini sağlayan boşluklu yapıda dize biçiminde sıralanan kelimeler ve kelime grupları alt alta sıralanmaz. İlk iki satırdan sonra sağ tarafa daha sonra sol tarafa giden kelime grupları söz dizim (sentaks) kurallarından ziyade görüntü, gösterge ve ses bakımından da planlanır. Metnin başında yere doğru düşen tüy tanesi ya da yaprağın sağa sola dağılması gibi yerleştirilir. Bu tasarımlar *konstrüktif* bir yazar işçiliğidir.

Yazar bu öyküde, anlamı ve ses unsurunu, metnin formuna müdahale ederek yaratır. Metnin görüntüsü, anlama, ses tasarımına katkı sağlayacak biçimde tasarlanır.

Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i Anar Bir Metin, Kısmet Büfesi, Bilge Karasu

Öykünün başlığındaki sıra dışı yazım, tipografi örneğidir. Yazar, anlam arayışlarına ve görsel kazıya giriştiği bu kurgu metin için anar ve arar kelimelerini bir arada kullanarak okura metafor içeren bir başlıkla sunar.

⁸⁹⁵ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 85.

TURAN EROL'UN BİR GENÇLİK RESMİ
ÜZERİNE AKDENİZ'İ A/^N /AR BİR METİN
R

Yüzüne bir gülün gölgesi düşüyor.

O zamanlar, Muğla-
damilâs uzak bir yerdî. Bakışları Etrusk'ların hâlâ yaşa-
dığını düşündüren, iri gözleri de-
rinliklere, derinlere
hep, hep derinlere çevrili insanla-
rın yurdu, uzak bir yerdî o zaman.

Şekil 4.34. “Turan Erol’un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz’i Anar Bir Metin”⁸⁹⁶
(1973), Bilge Karasu

Kısmet Büfesi

Kitaba adını veren *Kısmet Büfesi* öyküsünde öne çıkan tipografi kullanımlarından biri eksik yazılan “yardım derneği” ve “kısmet büfesi” kelimeleridir.

ikinci sıradakilerin ancak göğüslerinden yukarıya, en
arkadakilerinse yalnız başları gözüküyor. Üçüncü sıranın
hemen sağında, dikdörtgen bir levhanın sağ yarısında
ARDİM yazısı okunuyor. Sol ön köşede ise, ön sıradaki-
lerin sayıca azlığından yararlanarak resme sokulmanın yolu-
nu buluvermiş gibi bir yazı: KİSMET BÜFESİ. Daha

92

Şekil 4.35. “Kısmet Büfesi” (1973-1974)⁸⁹⁷, Bilge Karasu

KİSMET BÜFESİ
doğrusu, K yazılı bir levha ile, altında, sağ yanında, camların
ardında I duran cigara paketleri, tıraş bıçağı kutuları, içki
şişeleri, M kapakları resimli kitaplar, dergiler, gazeteler...
E
T
BÜFESİ
Kadınların hepsi gözlerini biraz kısmış. Ortalık çok
aydınlıkmiş o gün, besbellî. Sırtlarındaki serin, çiçekli, hafif
giysilere bakılacak olursa, Yardım Derneği Yönetim Kurulu-

Şekil 4.36. “Kısmet Büfesi” (1973-1974)⁸⁹⁸, Bilge Karasu

⁸⁹⁶ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 35.

⁸⁹⁷ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 92.

⁸⁹⁸ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 93.

5.3. Öyküde Teknik Bağlamında Şiirin İmkânlarından Faydalanma

*Kısa hikâyenin şiirsel, sembolik, eksilteli, yoğun yapısı ve dil dokusu, okuyucunun da etken bir biçimde hikâye içinde olmasını, onu okurken yeniden yapılandırmasını gerektirir.*⁸⁹⁹

Türk edebiyatında anlatı geleneği yazılı edebiyattan önce sözlü bir süreçten geçer. Bu süreç nazımın ve şiirsel dilin edebî dilde hâkim olduğu bir süreçtir. Yazıya geçildiğinde dahi sözlü kültüre ait izler edebî türlerde etkisini sürdürür. Sözlü geleneğe ait özellikler destan ve mesnevilerden romana, halk hikâyesine ve öyküye taşınır. Destan etkisi, manzum hikâyeler yoluyla devam eder. Mensur ve nesrin birlikteliği klasik edebiyatta da görülür. Klasik edebiyattaki mensur şiir, Servet-i Fünûn Dönemi'nde serbest müstezata dönüşür. Nesre yaklaşan nazım türünde ahenk korunur ve çoğunlukla serbest ölçü kullanılır.⁹⁰⁰

Roman ve öykü türünün bir anlatıcıya, bakış açısına, mekâna, zamana, olay örgüsüne şiirin ise ölçüye, ritme ve imge düzenine sahip olması gerektiğine dair bir bakış açısının artık modern metinler için zorunluluk arz etmez. Manzum ve nesir ayrımı ortadan kalkar, modern metinlerde artık biçimsel ayrım yoktur. Her metin biçimsel olarak kendi sistematikliğini üretir, bunu farklı bir türden etkileşimle yapar ve türler arası ilişki meydana gelir.⁹⁰¹

Şaban Sağlık, şiir ve öykü ilişkisinde kısalık özelliğine vurgu yapar. “Sözü azaltmak: şiire yaklaşmak, sözü çoğaltmak: öyküye yaklaşmak” olarak tanımladığı bu ilişkide eksilen kelime ve artan anlam yoğunluğunu şiirsel öykü olarak tarif

⁸⁹⁹ Sevim Kantarcıoğlu, *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanrınar Hikâyeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 7.

⁹⁰⁰ Şiir içinde hikâye anlatma geleneği 19. yy. dan sonra yaygınlık kazanır. Manzum hikâye, Cumhuriyet sonrasında ‘şiir öykü’ ya da ‘öykü şiir’ isimleriyle adlandırılır. Cumhuriyet öncesinde Şinasi, Abdülhak Hamid, Muallim Naci, Mehmet Akif, Tevfik Fikret, Ali Ekrem, Hüseyin Siret, Ziya Gökalp gibi isimler manzum hikâye örnekleri verir. Bu şiirler, hikâye alt metinlerine sahip olduğundan manzum hikâyeler olarak adlandırılır. Mensur şiir, manzum hikâye isimlendirmelerinin dışında şiir-hikâye, öykü-şiir hakkında ilk tartışma başlatan kişi ‘şiir-hikâye’ tanımını kullanan Behçet Necatigil’dir.

Selçuk Çıkla, “Şiir-Hikâye” Şairi Behçet Necatigil ve Poetik Şiirleri”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 434, 2009, s. 63. Mehmet Narlı, Servet-i Fünûn’da ölçüyü serbestleştirme çabasının şiiri nesre yaklaştırdığını nesrin de şiirdeki tasvire yöneldiğini belirtir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un mensur şiirleri, roman ve hikâyelerinde yer alan tasvirler iki tür arasında etkileşimi ortaya koyar.

Mehmet Narlı, “Şiirde Öykü/Öyküde Şiir”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CVII/751, 2014, s. 80.

Halid Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf’a ait mensur şiirler Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Erenlerin Bağından (1922) da yer alan eserleri şiirsel öykü örnekleri arasındadır.

Tacetin Şimşek, “Şiire Öyküden Öykü: Necati Tosuner’in Kısa Öykülerinde Şiirin Ayak Sesleri”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.65, Aralık. 2013, s. 127.

⁹⁰¹ Narlı, “Şiirde Öykü/Öyküde Şiir”, s. 80.

eder.⁹⁰²

Modern çağın metinleri, geleneksel metinlere nazaran okurun beklentisine cevap veren aynı zamanda okurdan beklentiyi arttıran metinlerdir. Sıradan olanın dışına çıkan metinler okurların özgünlük arayışlarına cevap verir. Bu çerçevede hibrit ve yenilikçi metinler ortaya çıkar. Yenilik arayışları öykünün içeriği kadar biçimini de değiştirir. Öyküde kısalık şiirselliği meydana getirir. Kısalık yoğunluğa, yoğunluk dil işçiliğine dönüşür. Bu metinlerde yoğun, çok katmanlı, imgili yapılar oluşur. Metinlerde yalnızca anlam değil, söz dizimi unsurları kelimeler ve tümceler de eksik bırakılır. Teknik bakımdan şiirin imkânlarını kullanan şiirsel öyküler, eksilteli cümle yapısına sahiptir.

Eksilteli dil, şiirsel söylemi meydana getirir. Bu kısıtlı anlam yapısı, seçici kelime işçiliği ile örülür. Boşluklu ve parçalı yapılardan oluşturulur. Muhatap okura az sözle yoğun anlam içeren metinlerde boşluk doldurma görevi yüklenir. Metnin eksik bırakılan anlamı okurun alımlamasına ihtiyaç duyar.

Cumhuriyet sonrası yazarlarda ve 50 Kuşağı öykülerinde şiirsel söylem eğilimi görülür. Şiirde ise öyküleme bırakılır.⁹⁰³ Varoluşçuluk akımının etkisiyle de öyküde şiire yaklaşma eğilimi görülür. Bu eğilimde, bireyin iç dünyasını aktaran bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin, iç dünyanın kuralsız ve düzensiz söyleminin öykü diline aktarılmasının payı vardır. Şiirsel söylem, yabancılaşmanın öykü diline yansımasıdır.

Bireyin meselelerini konu edinen yeni öykülerin dili bireyin iç dünyasının diline dönüşür ve bu dünyayı temsil eder. Bağlantısız gibi görünen satırlar dizeler ya da basamak dizeler biçiminde yazılır. Düşünce ve söylem noktalama işaretleri ile değil alt satıra inilerek bölünür. Ya da ayrıç işareti, ters eğik çizgi (/), tire, kısa çizgi (-) işaretleri anlatımı kesmek, bölmek üzere kullanılır.

Şiirsel öykü metinlerinde genellikle diyaloga yer verilmez, Mehmet Tekin'e göre anlatımda diyalog kullanımının işlevi gizli, soyut olanı somut kılmaktır.⁹⁰⁴ Şiirsel öykü soyut anlatım tarzını benimser. Bilinç akışıyla metin düzlemine taşınan sesler, kelimeler vurguyu eylemlere ihtiyaç duymaksızın tek başlarına temsil eder. Bu öykülerde her ses ya da kelime şiirde olduğu gibi ayrı ayrı anlam yüklenir. Şiirsel öykülerde vurgular, sadece eylemlerde değil öne çıkarılmak istenen kelimelerdedir.

⁹⁰² Şaban Sağlık, "Sözü Azaltmak: Şiire Yaklaşmak Sözü Çoğaltmak: Öyküye Yaklaşmak", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CVII/751, 2014, s. 116.

⁹⁰³ Narlı, "Şiirde Öykü/Öyküde Şiir", s. 80.

⁹⁰⁴ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 255.

Tek bir satırda tek başına bir cümle, çoğu zaman cümle olmayan yapılar, öğeleri belirsiz söylemler, ifadeler, kelime grupları verilir. Söylem eylemin değil, vurgunun bittiği yerde kesilir.

Demir Özlü'nün "Bunaltı", Tomris Uyar'ın "Zula", Sevgi Soysal'ın "Tutkulu Perçem", Sevim Burak'ın *Afrika Dansı*'nda (1982), yer alan "Bremen Vapuru", "Terzi Kalivrusi", "Ayakkabıcı Bürjeni" küçürek öykülerinde de bu şiirsel dili bulmak mümkündür. Alt alta şiir dizeleri gibi sıralanan "Bremen Vapuru" öyküsünün dili de şiirsel öykü biçiminde kurgulanmıştır. Noktalama işaretine yer verilmeyen anlatımda, bazı kelimeler bütünüyle büyük harfle yazılır. Öykü kişileri, diyalog ve olay anlatımı metni öyküye yaklaştırsa da eksilteli cümle yapıları ve ses unsurları öyküyü şiirselleştirir.

Tezer Özlü'nün "Gabuzzi" ve "Amerikalı Komşum Willy" öykülerinde, Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Erkek* adlı anlatısında bu şiirsel anlatım tarzı kullanılır. Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi*'nde şiirle ses ve biçim bakımından ilişki kuran metinler yaratır. Bu metinler ya şiirsel biçim ve söylemle başlar ya da bu söylemler ve biçim özellikleri metin aralarına karışır.

Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de (1977) oluşturduğu şiirsel dili, sözdizimde yüklemsiz tümce kullanımları, devrik cümle yapıları ve eksilteli söylemlerle gerçekleştirir. Bu kullanımlar, gerçeküstü unsurların yoğun olduğu öyküde yaratılmak istenen belirsizlik ve soyutluğu da sağlar. Edgü, metaforlarla yüklü şiirsel bir dil yaratırken, anlatılanı muğlak, imgeli ve derinlikli kılar. Zaman ve mekânsal bir belirsizlik içerisinde hayal ve gerçek arasında kurgulanan anlatı, kahraman, kişi, mekân ve zaman unsurlarına seyrek düzeyde yer vermesi ile şiire yaklaşır. Edgü, öykünün anlatım imkânları ile gerçekleştirmekte zorlanacağı soyut anlatıma ulaşmak üzere şiirsel söyleme başvurur.

Edgü'nün *Gemide*'de (1978) yayımlanan "Olanak-sız", "Seksek" öyküleri ve *Çılgılık*'ta (1982) yayımlanan "Gelişigüzel Bir Konuşma" ve "Balkonda" öyküleri şiirsel öykülerdir. Yazarın anlatımlarında şiirsellik, biçimsellikten ziyade söylemin şiirselleşmesi ve şiirsel, soyut düşüncenin oluşturulması ile sağlanır. Dildeki soyutluk, müphemlik, derinlik, kelimelerin ve cümle yapılarının oluşturulması şiirin imkânları ile yazılan öykü örneklerini ortaya çıkarır.

Ece Ayhan, İlhan Berk'in öyküye yaklaşan düz yazı biçiminde şiirleri bulunur.

2000’li yıllardan sonra ise şiir ve anlatı arasında ayrımı güçleştiren metinlere rastlanılır. Oruç Aruoba’nın metinlerinde, Lale Müldür’de şiir ve öykü arasında kalan örnekler görülür.

Şiire biçim ve söylem dili bakımından yakın duran öykülerde konuları seçmek güçtür. Duygu yoğunluğu anlatımın her noktasına eşit dağılır. Klasik öykü düzeni; giriş, gelişme, sonuç ve dolayısıyla olay merkezli anlatım görülmez. Şiirsel öyküler Postmodernizm’e mal edilen parçalılık yöntemi ya da parçalı metin özelliği ile de ilişkilidir. Bu metinler Aktulum’un ifadesi ile “çizgiselliği ve bitmişliği ortadan kaldıran”⁹⁰⁵, parçalanmış metinlerdir ve süreksizlik, kopukluk özellikleri gösterir.

Heyndels, yazarın parçalılık hakkındaki seçiminin; yok sayma, karşı çıkma tavrı olduğunu, yaşamın anlamının ve anlamsızlığının yazar tarafından bu şekilde yansıtıldığını belirtir.⁹⁰⁶ Biçimler de söylemler gibi bozulup parçalanır. Şiire yaklaşan öyküde, yazarın özgürlük ve kurallarla ilgili hedefi gerçekleştirilir.⁹⁰⁷ Parçalılıkta olumsuzlayıcı bir yön bulunur, bu eklenen bütünü ve tutarlı bir söylemi hiçleyen bir yöndür. Parçalılık, süreksizlik; yerleşmiş dizgeye, alışık olunan öykü düzenine karşı anarşist bir tavır ve alternatif söylem biçimidir.⁹⁰⁸ Cumhuriyet Dönemi ile başlayan öyküde özgün biçim arayışları 50 Kuşağı öykülerinde parçalı yapılar ve şiire öyküden formlarla kendini gösterir. Özellikle kadın öykücülerde ve kadın sorunlarını anlatan öykülerde bu tarz öykülemelere rastlanılır.⁹⁰⁹

Bu öyküler, şiir ve öykü arasındaki ilişkide deneyselliğe daha yakın örneklerdir. Küçürek öykü formuna dair özelliklerin de şiirsel öykü ile yakın ilişkisi bulunur. Yalnızca boyutsal olarak değil, ahenk özellikleri taşıması, anlam yoğunluğu, manada derinlik, soyuta yaklaşan ifadeler, küçürek öyküleri şiirsel öykü formları ile benzer kılar. Ancak şiire yaklaşan ya da şiirsel özellikler gösteren her öykü küçürek öykü değildir. Özdemir İnce’ye göre şiirsel öykü biçim özelliklerinin şiirle

⁹⁰⁵ Aktulum, “Parçalılık, Süreksizlik, Kopukluk”, s. 3.

⁹⁰⁶ Heyndels’den aktaran: Aktulum, “Parçalılık, Süreksizlik, Kopukluk”, s. 3.

⁹⁰⁷ Aktulum, “Parçalılık, Süreksizlik, Kopukluk”, s. 3.

⁹⁰⁸ Aktulum, “Parçalılık, Süreksizlik, Kopukluk”, s. 3.

⁹⁰⁹ Şiire yaklaşan öyküler, kısalık ve yoğunluk özellikleri ile şiire yaklaşan küçürek öykü, minimal öykü, minik öykü, mini öykü, uzun kısa öykü, küçük öykü, kısa öykü, kısa kısa öykü, çok kısa öykü vs. gibi isimlendirmelerle tarif edilen öykülerle bağdaştırılır. Tek cümleye ya da birkaç cümleye kadar kısalan ve aforizmalara yaklaşan öykü örneklerinin bazıları şiirsel özelliktedir.

Ferit Edgü, Sevim Burak, Leyla Erbil, Necati Tosuner, Bilge Karasu’nun bazı öyküleri şiirsel formda yazılır. Bilge Karasu’nun *Kısmet Büfesi*, Edgü’nün öykü türünü şiire yaklaştıran örnekleri küçürek öyküye özgün bir boyut getirir. Şiirselik yine Edgü ile birlikte anılan küçürek öykü ile bir araya gelir. Küçürek, çok kısa öyküler şiirseliği biçim, yoğunluk ve söylem bakımından karşılar.

uyuşmasının yanı sıra şiirsel düşünceyi yaratan öyküdür.⁹¹⁰

Tomris Uyar'ın; “Şiirseverler, bu metni Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* ve ölümüyle yarım kalmış şiiri *İki Ada*'yla koşutluk kurarak okuyabilirler. Müzikseverlerse metnin formunu, Miles Davis/Marcus Miller'in Siesta albümündeki "Conchita/Yas Madrid'de Yılmek 4/Kargaşa/Çağrı Claire/Madrid'de Yitmek 5" sıralamasına göre dinleyebilirler.”⁹¹¹ satırlarıyla başlayan “Manastırlı Hilmi Bey'e Beşinci Mektup” öyküsü, biçim özellikleri ve ses tekrarları ile şiir ve şarkıya türlerine yaklaşır. “Zula” adlı öyküde de şiirsel biçim kullanılır. Bu iki öykü, biçim ve söylem özellikleri bakımından Bilge Karasu'nun “Çeşitlemeli Korku” öyküsü ile benzerlik gösterir.

5.4. Öyküde Anlama Boyutsal Müdahale: Küçürek Öykü

*Küçük öykü insana anlatım disiplini öğretir ve biçimleyici gücün bir vicdanını oluşturur.*⁹¹²

Heinrich Böll

Mehmet Kaplan, öykü yazarının -öykünün romandan daha kısa ve bu kısalık dolayısıyla da daha az hacimli olması sebebiyle- şair gibi “az sözle çok şey anlatabilme” yöntemlerine başvurduğunu belirtir. Öyküde kısalık, “dar hacme dünyayı sıkıştırarak” gerçekleştirilir. Az sözle çok şey ifade etmek için ise kelimelere yüklenen simgeli anlamların gücünden faydalanılır.⁹¹³ Çağrışımların katkısı az olanı çok kılar. 20. yy. ın son çeyreğinde modern çağın hızına yetişmek üzere ortaya çıkan küçürek öyküdeki kısalık ve yoğunluk ise artık deneyselliğe ulaşan bir biçim ve anlatım özelliklerine ulaşır.⁹¹⁴

Türk edebiyatında kısa öykü hakkındaki ilk deneye Samipaşazade Sezai tarafından girilir. Kurgunun teknik ve tema yönlü değişmeye başladığı Tanzimat Dönemi'nde hikâye, modern öyküye evrilirken girişilen ilk teknik yeniliklerden biri boyut hakkındadır. Samipaşazade Sezai, anlattığının ne'liği hakkında yeniliğe

⁹¹⁰ Özdemir İnce, *Şiirde Devrim*, Adam Yayınları İstanbul, 2000, s. 26.

⁹¹¹ Uyar, *Bütün Öyküleri*, s. 712.

⁹¹² Heinrich Böll'den aktaran: Gürsel Aytaç, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 224.

⁹¹³ Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s. 10.

⁹¹⁴ Ancak öyküye dair bu isimlendirmeler yalnızca boyutsal özellik ile sınırlı kalmaz. Öyküde boyutla ilgili bir başka yenilik, türsel adlandırmalar hakkındadır. “Uzun hikâye” ya da “novella” gibi isimlendirmeler, öykünün boyutu hakkındaki yeni isimlendirmelerdir. Bu isimlendirmeler, anlatımın uzunluğu, karakter, yer ve zaman çeşitliliği ile bir ara formu ya da farklı türleri karşılar. Novellalar teknik bakımdan öykü ve roman ile benzerlik gösterir. Leyla Erbil'in *Eski Sevgili*, *Cüce* anlatıları novella olarak tanımlanır. Korkmaz ve Deveci, *Küçürek Öykü*, s. 20.

giderken anlatımının biçimsel yapısında da yenilik arayışına girer. *Küçük Şeyler*, sıradan hikâyeleri anlatırken geleneksel hikâyeye dilini modern öykü diline çevirir. Bu eserin ortaya çıkışının arka planındaki felsefe kısalığı boyutsal durumun ötesinde yeni bir noktaya taşır. Az sözle ve sıra dışı konularla, “kedileri korkutacaksınız” gibi absürd bir ifadeyle gerçekleştirilen sıra dışı final, *Küçük Şeyler*’deki *Kediler* öyküsünü, modern küçürek öykülere yaklaştırır.

Küçük Şeyler’in ön sözündeki: “Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak suretiyle önemli bir konu olarak kabul edilmesin.”⁹¹⁵ Cümlesi, Küçürek öykünün ilk manifestosu, “Kediler” öyküsü ise küçürek öykünün ilk arketipi⁹¹⁶ ya da öyküde kısalıkla yaratılan deneyselliğin ilk örneğidir.

Amerika’da ilk örnekleri 19. yy. da verilen kısa öykünün roman karşısında daha az değer görmesi Charles E. May’e göre kısa öykünün yapı ve içerik özellikleri nedeniyledir. Kısa öykünün iç içe geçen kalıplardan oluşması, karakterlerin geliştirilmeden yüzeysel olarak verilmesi, konu ve izlek bakımından sınırlı bir çerçevede tutulması kısa öyküyü roman karşısında değersizleştirir.⁹¹⁷ Ancak bu tespit, yakın dönem öykü örnekleri için yerini tezat bir görüşe ya da okur alımlamasına bırakır. Artık kısalık taşıdığı yoğunluk ile birlikte öyküyü değerli kılan bir özellik hâline dönüşür. Küçürek öyküdeki işçilik tıpkı şiirdeki anlam işçiliği kadar meşakkatlidir. Anlam yoğunluğu fazla olması gereken bir yapının kısa ve öz bir biçimde oluşturulması güçtür. Bu güçlük ve soyut olana gönderebilme kabiliyeti geleneksel bakışın aksine işçiliği daha fazla olan kısa öyküyü değerli kılacaktır. Ancak kısalığın çok daha öteye varan yeni örnekleri, bu konuyu tartışmalı bir konu hâline getirebilir.

Kısa öyküden de ayrılan küçürek öykü nedir? Ramazan Korkmaz’ın derlemesiyle küçürek öykü, dünya edebiyatında; ‘flash fiction’, ‘short-short story’, ‘sudden fiction’ ‘yıldırım kurmaca’ ‘hızlı kurgu’, ‘cılız kurgu’ (skinny fiction), ‘mini kurgu’, ‘çabuk kurgu’ (quick fiction), ‘mikro kurgu’, ‘bir sigara içimi öyküleri’ (smoke-long stories), ‘avuç içi öyküleri’, ‘çelimsiz kurmaca’, ‘mini kurmaca’ isimleri verilen küçürek öykü, “Türk edebiyatında; ‘minimal öykü,’ ‘çok kısa öykü,’ ‘öykücük’, ‘kısa kısa öykü’, ‘kıpkısa öykü’, ‘sımsıkı öykü’, ‘kısa kurmaca’, ‘kısa

⁹¹⁵ Samipaşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, s. XI.

⁹¹⁶ Şaban Sağlık, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları, Türk Roman ve Öyküsünde Somut Çalışmalar” Tehlikeli Alaka Edebiyat ve Deneysellik, *Hece Dergisi*, S. 141, 2008.

⁹¹⁷ Charles E. May’den aktaran: Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1998, s. 22.

öykü,’ ‘minik öykü’ ‘mini öykü’ ‘küçük öykü’ ‘küçük ölçekli kurmaca’ ve ‘mesel’ olarak adlandırılır. Küçürek öyküler, kısalık özelliği ile benzerlik gösterdiği; fabl, anekdot, mesel, hikemi gibi türlerden çeşitli açılardan ayrılır.⁹¹⁸

Küçürek öykünün temel belirleyicilerinden biri, azaldıkça deneyselle ulaşan kelime sayısıdır. Ramazan Korkmaz’a göre yüz sözcüğü geçmeyen anlatılar küçürek öykü olarak adlandırılır.⁹¹⁹ Ancak tek kelimeye kadar inen deneysel öykü örnekleri de verilir. Oulipiyen tekniklerden tek harfli şiirler (one letter poem) bu kullanımlara örnek olarak gösterilebilir.

Küçürek öykü türü, öykünün şiire en çok yaklaştığı biçim özelliklerine sahiptir. Ancak küçürek öykü, şiir öykü ya da şiirsel öykü müdür? Küçürek öyküye yaklaşan düzyazı-şiir örnekleri de veren İkinci Yeni şairleri, konuyu ya da öyküyü şiirde istemezler.⁹²⁰ Ancak küçürek öyküler arasında konu seçilmeyen örnekler de bulunur. Bu örnekleri birbirinden ayırmak mümkün müdür?

Küçürek öykü, geleneksel hikâyeden biçim ve içerik özellikleri ile ayrılmasıyla edebiyatta avangart ve deneysel bir girişim olarak değerlendirilir.⁹²¹ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı* çalışmasında kısa öykü hakkındaki başlığı, “Aforizmanın Hikâyesi: Kısa Kısa Öykü” olarak adlandırır.⁹²² Şaban Sağlık, öykünün deneyselliğe uzanan bu yeni boyutsal durumu hakkında; “şiire yaklaşmak” ifadesini kullanır. Sağlık, kısalığın ve az sözle çok şey ifade etmenin aforizma hâlini ise deneysellik olarak tarif eder.⁹²³ Kısalığın deneysel ve avangart olarak sıfatlandırılan yeni hâli; sıra dışı, tek cümlelik öykülere dönüşür. Oulipo grubu üyeleri de aforizmayı bir deneysel anlatım yöntemi olarak kullanır.

Küçürek öyküye; deneyselliğe kuramsal çerçeve çizen Oulipo çerçevesinden bakıldığında, bir Oulipiyen teknik olarak kısa öykü, tek harfli şiirler (one letter of poem) yanında “makao kısıtlaması”, “haiku, haï kai”⁹²⁴ ve bir gözlem şiiri olan “tanka” şiirsel fazlalık teknikleri ile bağdaştırılabilir.

⁹¹⁸ Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Küçürek Öykü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2017, s. 18.

⁹¹⁹ Korkmaz ve Deveci, *Küçürek Öykü*, s. 20.

⁹²⁰ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 385.

⁹²¹ Ferit Edgü, Tezer Özlü, Hulki Aktunç, Mehmet Harmancı, Vüs’at O. Bener, Refik Algan, Necati Tosuner, Haydar Ergülen, Murat Yalçın, Şahin Taş, Mahmut Şukayr küçürek öykünün özgün örneklerini erken yıllarda veren isimlerdir. Bu isimler dışında İkinci Yeni şiirlerindeki örnekleri; İlhan Berk, Behçet Necatigil ve 1968 yılında düzyazı-şiire yönelen Ece Ayhan’ın öyküye yaklaşan şiirlerini de küçürek öykü bağlamında değerlendirmek mümkündür.

⁹²² Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 5.

⁹²³ Sağlık, “Sözü Azaltmak: Şiire Yaklaşmak Sözü Çoğaltmak: Öyküye Yaklaşmak”

⁹²⁴ Akdağ, *Oulipo Teknikleri Çerçevesinde Bir Çeviri Çalışmasına Kültürel, Biçimsel ve Söylemsel Yaklaşım*, s. 38.

Küçürek öyküleri deneysel kılan özellikler şunlardır:

1. Bu öykülerde, daha çok birincil tekil şahıs ben diliyle konuşan kahraman anlatıcı kullanılır. Bilinç akışının kullanıldığı öykülerde monolojik bir şiirsel söylem tercih edilebilir. Sevim Burak'ın, "Bir Evlilik" adlı küçürek öyküsünde monolojiden ziyade söylemsizlik söz konusudur. Öykünün kelimeleri tek tek ve düşey biçimde sıralanarak yazılır. "Bremen Vaporu" öyküleri monolojik özellik gösterirken "Terzi Kalivrusi", adlı küçürek öyküsünde diyalog kullanılır. Her iki öykü de konuya ve öykü kişilerine sahiptir.
2. Şiirsel söylem özellikleri gösteren küçürek öykülerde; ağırlıklı olarak bilinç akışı tekniği kullanımı görülür. Bu öykülerde genellikle diyaloga yer verilmez. Ferit Edgü'nün, altmış kelime ile yazılan; "Beklenti" (2002) öyküsü⁹²⁵ ise bir anne ve oğulun diyalogundan oluşur.
3. Semih Gümüş, kısa öykünün, yazarın girişeceği deneylere ve öyküde deneyselliğe sınırlar getirdiğini⁹²⁶ belirtirken bu türün oluşturulmasındaki çetinliği işaret eder. Anlamsız ya da sığ görünen en kısa yapı bile aslında açıklığa müsaade etmeyen şekilde kurulur. Küçürek öykü, içinden tek bir kelime dahi çıkarıldığında bozulabilecek bir düzendir. Gürsel Aytaç'a göre bu öykülerin form ideali; anlatımda ve biçimde hiçbir fazlalığı bulundurmamaktır.⁹²⁷ Semih Gümüş de küçürek öyküde iç ve dış biçime ait hiçbir gereksiz unsur bulunmadığına dikkat çeker.⁹²⁸
4. Küçürek öyküler, bu özellikleriyle Oulipo'nun kısıtlamalarından az kelime ile girilen tüm yazım tekniklerine denk düşer.
5. Bu öykülerde; şiirsel, kapalı, metaforlarla ve çağrışımlarla örülü bir anlam yoğunluğu kurulur. Sevim Burak'ın, Aziz Nesin'in şiir kitabına benzettiği⁹²⁹ *Afrika Dansı*'nda yer alan "Ümmü Gülsüm" adlı minimal öyküsü yalnızca ses tekrarları ve ağıt benzeri söylem özellikleri ile yazılmıştır. Kelime ve harflerin dizilimi ile sesin tasarlanması biçimi feryat

⁹²⁵ Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 15.

⁹²⁶ Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, s. 24.

⁹²⁷ Aytaç, *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Edebiyatında Öykü*, s. 11.

⁹²⁸ Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, s. 25.

⁹²⁹ Nesin, *Okuma Güncesi*, s. 266.

eden sessel bir metin ortaya çıkarır. Bu noktada okur Mısırlı kadın şarkıcı Ümmü Gülsüm ile bağlantı kuracaktır.

6. Olaydan ziyade durumları aktaran küçürek öykülerde meseleler bireyin ruh durumları hakkındadır. Çıkmazlar, varoluş sorunları ve çatışma Bener'in küçürek öykülerindeki gibi ana meseleler olabilir. Öykü kişileri tektir ya da sınırlıdır.
7. Mekân belirsiz olabilir. Anlatıcının zihninden geçen anımsamalar geçişli mekân kullanımlarını oluşturabilir.
8. Ramazan Korkmaz, küçürek öyküleri “özetlenmiş durum öyküleri”⁹³⁰ olarak tanımlar. Küçürek öykülerde zaman, çoğunlukla bir an hakkındadır ya da belirsizdir.
9. Bu öykülerin dil kullanımında, şiirde görülen sapmalar ve yapıbozumcu kullanımlar görülür. Öykülerde sıkça sözdizimsel kuralların dışına çıkıldığı da görülür.
10. Küçürek öykülerde, noktalama işareti kullanımı konusunda da kural tanımayan örnekler görülür.
11. Beklenmedik final: Ferit Edgü'nün yetmiş kelimelik, “İmdat” (2002) adlı öyküsü⁹³¹ anlatıcının boğulmasını diye kurtardığı kadını denize geri itmesi ile bitirilir. “Acımasız” öyküsü⁹³² ise anlatıcının bir katille girdiği diyalogdan oluşur. Anlatıcı birkaç kelime ile çocuğu öldüren kişiye bunu itiraf ettirmiş olur. Edgü'nün, on altı kelimelik “Sonumsu” (2002) öyküsünde ise anlatıcı saatine bakmayı unutma dediği kişinin kendisine ne yararı olur ki cevabı verdiğini, son soluğunu verirken cümlesine illeyerek aynı anda bir oksimoron yaratır. Öykünün finali, tezat iki cümlenin yarattığı sarsıcı anlamla gerçekleştirilir: “Ama bunun ne gibi bir yararı olabilir ki, dedi son soluğunu verirken.”⁹³³
12. Belirsiz final: Semih Gümüş, yazının kendi iç dinamiğinde bitmiş görünen bu öykülerin okurun zihninde devam eden yönüne dikkat

⁹³⁰ Korkmaz ve Deveci, *Küçürek Öykü*, s. 34.

⁹³¹ Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 18.

⁹³² Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 19.

⁹³³ Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 24.

çeker.⁹³⁴ Küçürek öykülerde son, çoğu zaman okuru farklı ihtimaller konusunda düşündürmek üzere belirsiz bırakılır.

13. Absürt konu: Edgü'nün "Arşivden" (2002) adlı öyküsünde⁹³⁵, anlatıcı büyük babası ile ilgili bulduğu üç belgede de farklı ölüm raporu olduğunu söyler. Ölüm raporlarının birinde anlatıcının büyükbabası şehit düşmüş, birinde vurulmuş ve birinde ise döşeginde ölmüştür.

14. Kısa sürede en vurucu etkiyi yaratmak üzere anlatım tekniklerine dair farklı, etkileyici teknikler kullanılır. Vüs'at O. Bener'in "Yorumsuz" adlı öyküsünde zamanda atlamalar yapılır. Öykü anlatıcısı anımsamalarla zamanlararası gezintiye çıkar. Öykünün zamanı, şimdiki zaman olarak verilir. Kahramanın aslında farklı zamanlara ait deneyimlediği eylemler, aynı anda yaşanıyormuşçasına sıralanır. Ferit Edgü, doksan beş kelime ile yazılan; "Adlar" (2002) adlı öyküsünde⁹³⁶ iç monolog ve soru sorma/hipofora tekniklerini kullanılır.

Ferit Edgü'nün *Çığlık* (1982) öykü kitabındaki; "Çevirmen", "Yazar ve Yazman" öyküleri, *Doğu Öyküleri*'nde (1995) yayımlanan "Ne", "Hoş", "Ses", "Kim", adlı öyküleri de küçürek öykülerdir.

"Hokkabazın Çağrısı", *Gecede* (1968), Leyla Erbil

Leyla Erbil'in bilinç akışı tekniği ile yazılan öyküsünde, birinci tekil şahıs ben anlatıcının zihninden geçen düşünceler sıralanır. Bu sıralama kuralsız ve eksiltili söylemlerden oluşur. Anlatılanlar, anlatım yöntemleri belirsizdir. Kopuk parçalarla aktarılan düşüncelerin bir kısmı hatırlamalardır.

Bilinç akışı tekniği ile aktarılan söylemlerde, başvurulan leitmotiv unsurları kullanılır. "Ağla ben", "ağla ağla" kelimeleri öykünün tekrar unsurlarındandır. Bu karmaşık dil bilinç akışının ve bilinçaltının tuhaflaşan aktarımıdır. Kahramanların sınırlı olduğu kısa öykünün diline, söylemine hız hâkimdir. Diyalog kullanılmayan öyküde, şiire yaklaşan söylem özellikleri bulunur.

Anlatımda duraksamadan ziyade anlaşılmayı güç kılan bir söz yığılması görülür. Şikâyet söylemlerinden oluşan öyküde, bilinç akışı ile şiirsel bir söylem ve

⁹³⁴ Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, s. 27.

⁹³⁵ Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 20.

⁹³⁶ Edgü, *Leş (Toplu öyküler)*, s. 17.

taşıyan dil yaratılır. Öykü boyut özellikleri ile de küçürek öykü özelliği taşır.

Kısa öykünün en önemli özelliklerinden biri vurucu bir etkiye sahip olmasıdır. Bilinç akışı tekniğinin kullanımı ise belirsiz anlatıma sebebiyet verir. Bu öyküde vurucu, tek etki bulunmaz ancak Erbil'in özgün biçimde geliştirdiği bu aksak, şikâyetçi söylem, okurun merak unsurunu canlı tutar. Öykü merak unsurunun canlı tutulması ile tüm kapalılığına rağmen ilgi çekicidir.

Semih Gümüş, kısa öykünün farklı edebî türlerle aynı yazınsal uzam içinde değerlendirilemeyeceğini, kısa öykünün kendi iç dinamiklerini kendi içinde belirleyen bir tür olduğunu belirtir. Kısa öyküde iç denetim yazarın inisifiyatindedir.⁹³⁷ Daha çok şiirde ve küçürek öyküde görülen bu özellik, her yazarın kendi anlatım tutumu ile tasarlanır.

Küçürek öykü yazarı, yaratmak istediği etkiyi şaşırtıcı, sarsıcı etkiyi seçilen kelimelerle, kısalığın boyutu ile kullanılan anlatım yöntemi ya da konu ile özgün biçim ve anlam etkileri ile belirleyebilir. Şklovski'nin farklılaştırma estetiği bu noktada devreye girer. Sevim Burak'ın *Bekâr* öyküsündeki tek konu, anlatıcının yakasını dikmek için iğne ve iplik istemesidir. Öykünün konusu birkaç kelime ile kısaca anlatılırken okurun anlamlandırma çabası öykünün boyutu ile ters orantılı şekilde devam eder. Kısa süreli öykü okurunu uzayan anlamlara gönderir. Öykü yakasını dikmek istediği için iğne ve iplik isteyen anlatıcının söylemi ile absürd bir şekilde bitirilir.

“Terzi Kalivrusi”, *Afrika Dansı* (1984), Sevim Burak

Sevim Burak'ın *Afrika Dansı*'nda yer alan öyküsü, soru ve cevaplardan oluşan bir durum anlatımıdır. Başka bir ifadeyle, diyalog tekniği ile yazılan şiirsel küçürek öyküdür. Anlatımın kahramanlarından biri terzi diğeri müşteridir. Öyküyü oluşturan soru ve cevaplar şiirsel bir anlatımla ve dizeler biçiminde verilir.

Ramazan Korkmaz, küçürek öyküde bir yoğunlaştırma göstergesi olarak kullanılan simgenin daima kendisi olmayan olduğunu ve metnin anlam düzleminden ötelere, daha derin anlamlara çağrıda bulunduğunu söyler.⁹³⁸ Öyküde soru işareti dışında başka bir noktalama işareti kullanılmaması, soru cümlelerine dikkat çeker. Küçürek öykülerde ulaşılmak istenilen öte ya da derin anlamlar, çağrışımlar,

⁹³⁷ Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 24.

⁹³⁸ Korkmaz ve Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, s. 134.

metaforlar bu öykünün soru cümleleri ve soru işaretlerinin imkân tanıdığı anlam boşlukları ve belirsizliklerle sağlanır. Öykünün belirsizliği okurun dikkatini canlı tutar.

Öyküde küçürek öykülerde sık kullanılan zamanda atlamalarla olaylar bütünü bir çırpıda verir. Farklı zamanlarda sorulan soruların sıralanması ile anlatım şimdiki zamanın dilinden verilir.

5.5. Öykü, Resim ve Fotoğraf İlişkisi: Öyküde Görsel Unsur Kullanımı

*Güzellik diye kabul edilegelmiş birtakım ölçülerle kaygıları bir yana itmiş 'yazar ressam'ın yaptığı resimler de var.*⁹³⁹

Bilge Karasu

*Bugün yanıma, yazarları, şairleri ve ressamların sözcüklerini aldım. Bilmiyorum, hep birlikte, bir şeyler "anlatabilecek" ya da anlayabilecek miyiz?*⁹⁴⁰

Ferit Edgü

*Görme sözcüklerden önce gelir.*⁹⁴¹

John Berger

Edebi eserlerde yazı ve resim ilişkisi birbirini besleyen iki unsur olarak eski bir tarihe uzanır. Kurmaca eserde resim kullanımı eksik parçaları tamamlar, anlatıma görüntü ve somutluk kazandırır.⁹⁴² Yazı ve resim ilişkisi dönemsel, tarihsel ve

⁹³⁹ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 28.

⁹⁴⁰ Ferit Edgü, *Biçimler Renkler, Sözcükler*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s. 11.

⁹⁴¹ Berger, *Görme Biçimleri*, s. 33.

⁹⁴² Tarihsel çerçevede resim, yazı ile ilişkisini tekil olarak temsil etmiş, resmin kendisi alfabe olarak kullanılmış ve anlatma ihtiyacını tek başına karşılamıştır. Fransa'da Lascaux'da bulunan ve M.Ö.15.000 yıllarına ait mağara resimleri ve İspanya Altamira'da bulunan; 'El Castillo' ve 'Tito Bustillo' mağaralarında keşfedilen, ilk mağara resimleri alfabe bilmeyen insanların hikâyelerini görüntüler ve betiler yoluyla tasarımlarıyla oluşturulmuştur. Mağara resimleri, ilk görsel hikâyelerdir. Sümerler ve Mısırlılar'a ait çeşitli yazı sistemleri ve hiyeroglifler de resimlerin harf olarak kullanımı açısından ilk örneklerdir. Türk sanatında yazı ve resim ilişkisi ise İslam dininde tasvir sanatlarının gelişimini takip etmiştir.. Tasvirin İslam dininde olumlu karşılanmaması ile yazı ve süsleme sanatlarının önemi artmış, anlama kazandırılmak istenilen soyutluk ve derinlik yazının tasarımına yüklenmiştir. Kaligrafî, hat, tezhip ve minyatür sanatları gelişmiş, minyatür ve tezhip sanatları kitap ve sayfa tasarımlarında kullanılmıştır.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde, kurmaca eserlerle birlikte resim kullanımı yaygınlaşır. Yayınlanan gazete, roman ve tefrikalar gibi matbu eserlerde yazı resim ilişkisi kullanılır. Resim altı/tablo altı şiirleri bu dönemde ortaya çıkar. Tanzimat ve Servet-i Fünûn roman, dergi ve gazetelerinde metinler resimlendirilir. Resimlendirilen tefrikalar kitap olarak yayımlandığında da resimler korunur ve içeriğe dâhil edilir. Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ı resimli yayımlanır. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Halil Paşa tarafından resmedilir.

Mehmet Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2010, s. 105.

Türk edebiyatındaki ressam şair ve yazarlar da edebiyat ve resim ilişkisini pekiştirir. Sanat akımları hakkında donanımları her iki sanat disiplini arasında etkileşimi meydana getirir. Öner'e göre Tanpınar'ın *Âdem ve Havva*' hikâyesi Hieronymus Bosch'un, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*' resmine gönderme yapar.

Haluk Öner, "Edebiyatın Satır Aralarından Utku Varlık'ın Tuvaline Yansıyanlar", *Bakırdan Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*, S. II, 2018-2019, s. 17.

Nazım Hikmet Abidin Dino'nun tablosu için şiir yazar.

[http://evvel.org/abidin-dinonun-yuruyus-adli-bir-tablosu-ustune-soylenmistir-nazim hikmet#.VWRdRQbd6XM](http://evvel.org/abidin-dinonun-yuruyus-adli-bir-tablosu-ustune-soylenmistir-nazim-hikmet#.VWRdRQbd6XM) (15.02.2022)

disiplinlerarası etkileşimlerle gelişme gösterir.

Türk Edebiyatı'nda özgürlük, yenilik, arayışlarına zemin olan 1950'li yıllarda bir araya gelen sanatçı ve aydınlar toplandıkları mekânlarda birbirlerinden dolayı ya da doğrudan etkilenir. Şiirde *İkinci Yeni*, öykü ve yazında *50 Kuşağı*, resimde; *D Grubu (1933)*, *Yeniler Grubu (1940)*, *On'lar Grubu (1947-1955)*, *Tavan Arası Ressamları* aynı yıllarda çalışmalarını sürdürür.⁹⁴³

Adalet Cimcoz tarafından kurulan ve 1950-1955 yıllarında faaliyet gösteren *Maya Sanat Galerisi* sanatçıların bir araya geldiği kültürel bir ortam hâlini alır. Türk resminin ve edebiyatının önemli isimleri, aydınlar bu çatı altında buluşur. 50'li yılların meşhur *Baylan Pastanesi* gibi burası da dönemin sanatsal buluşma mekânıdır. Yazar, ressam ve aydınlar bu zengin kültürel ortamda birbirlerinden beslenir. Yayımlanan edebî çalışmalarda, kitap kapakları ve iç sayfa tasarımlarında resim, fotoğraf ve karikatür sanatının izleri görülür. 1957 yılında ilk sayısı yayımlanan *Dost Dergisi*, Abidin Dino ve Metin Eloğlu'nun çizimlerine yer verir.⁹⁴⁴

1950'li yıllarda sanatsal zenginliğe açık, çok sesliliğe zemin olan ortamlar sanatın ve sanatçının yaratıcılığını kendi sınırlarından farklı boyutlara taşır, eldeki malzemeyi ve tekniği disiplinlerarası çerçevede zenginleştirir. Resim ve yazı özelinde gerçekleşen etkileşim iki sanatla yakından ilgili soyut sanata ve soyut düşünceye de tesir eder.

Sanatta soyutluk kavramı sanat eserini, zengin ve derinlikli bir yorumlama imkânıyla buluşturur. Soyut sanatın öncü isimlerinden Kandinsky, sanat disiplinlerinin iletilmek istenilen mesajı kendine has biçimlerde ortaya koyduklarını ancak tüm sanat dallarının soyut olana ulaşma gayreti ile birbirlerine yaklaştıklarını ifade eder. "Farklı sanat dalları kollarını birbirlerine uzatır, bu kucaklaşma ile zengin bir sanat ortaya çıkar."⁹⁴⁵

Alâattin Karaca, *İkinci Yeni*'nin şiir poetikasıyla, non-figüratif resim poetikası arasında koşutluklar olduğunu söyler. *İkinci Yeni* şairleri şiir dışında, resim, müzik ve sinema gibi diğer güzel sanatlarla ilgilenir ve bu sanatların imkânlarını şiire taşır.

⁹⁴³ Türk edebiyatı ve resim sanatı 1950'li yıllarda önemli gelişmelere zemin olur. 1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden oluşan *On'lar Grubu* 1952 yıllarına kadar sanatsal faaliyetlerini sürdürür. Fikret Otyam, Nedim Günsür gibi ressamlar olumsuz şartlar nedeniyle yurtdışına gider. Eğitim ve çalışmalarına yurtdışında devam ederler. Paris'te soyut resimle tanışan genç ressamlar, soyut resme yönelir. Türk resminin soyut resimle tanışmasının ardından bu sanatın etkileri resimle sınırlı kalmaz.

⁹⁴⁴ Doğan, "Yeni ve Batılı Türk Sanatının Peşinde Bir Dergi: *Dost*", s. 34.

⁹⁴⁵ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s. 40.

Resim sanatı, İkinci Yeni'nin şiirini⁹⁴⁶ ve öykü türünü kuramsal ve pratik açıdan etkiler. İkinci Yeni şairleri ve 50 Kuşağı öykücülere resim sanatının da etkisiyle soyut sanatı yazına taşır. Şiirde deneysel arayışlarıyla öne çıkan İkinci Yeni şairi İlhan Berk, Paul Klee'nin sanatından etkilendiğini şiirini yazmadan önce on beş gün boyunca Klee'nin tablosuna baktığını belirtir ve *Paul Klee'de Uyanmak* (1958) şiirini yazar.⁹⁴⁷

Tüm bu yansımalar öyküde de gözlenir. Oktay Rıfat'a göre yeni şiir, resim sanatı ile yeni görüntülerle buluşur. 15 Ocak 1957'de yayınladığı yazısının başlığı "Yeni Şiir Görüntüleri"dir.⁹⁴⁸ Yeni öyküler de bu görüntülerden payını alır. Görsellerin, fotoğrafların ya da süsleme olarak kullanılan betilerin edebî metinlere eklenmesi eski tarihlere dek uzansa da resmin ya da fotoğrafın kurguda anlatım imkânına dönüştürülmesi, kurgusal metinle işbirliği kurması nispeten yeni girişimlerdir.

Özellikle 2000'li yıllara doğru dijital imkânların gelişmesi ile öykülerde fotoğraf ve vektörel malzemelerin kullanımı yaygınlaşır, resim sanatına dair unsurlara ek olarak fotoğraf ve dijital unsurlar da edebî ürünlere dâhil edilir. Jonathan Crary, bilgisayar teknolojisi ile gelişen dijital grafik tekniklerin gözlemci ve temsil şekilleri arasındaki ilişkide bir dönüşüm yarattığına dikkat çeker. Bilgisayar yardımıyla üretilen imgelerin yaygınlaşması onlarla her alanda karşılaşacağımızı gösterir.⁹⁴⁹ Bu tespit aslen 1970'li yıllardan itibaren baskıya ait biçimsel unsurların kullanımında görülen yoğunluk ile doğrulanmaya başlar, bu örnekler teknolojik gelişmelerle artış ve çeşitlilik gösterir.

1950 ve devamındaki yıllarda yayımlanan öykülerde resim, fotoğraf ve görsel unsurların kullanımında farklı örnekler görülür. Bu örnekler, resmin görsel unsur olarak edebî metinlere dâhil edilmesi ya da semantik olarak anlatım imkânına dönüştürülmesinden oluşur. Yazarların resim sanatı ile olan ilişkisinin de bunda payı vardır.

Öyküyü plastik sanatla ilişkilendiren ve resim sanatı ile yakından ilgilenen isimlerden biri Ferit Edgü'dür. Edgü'nün öyküleri yapı ve tema bakımından görsel

⁹⁴⁶ Alâattin Karaca, "İkinci Yeni Şiiri ve Resim", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 5/2 Spring 2010, s. 308.

⁹⁴⁷ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 411.

⁹⁴⁸ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 409.

⁹⁴⁹ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 13.

unsurları farklı biçimlerde yansıtır. Yazar, ortak meseleleri farklı disiplinlerden yöntemlerle dile getirmeye olumlu bakar ancak bir disiplini olduğu gibi diğer disiplinin içine dâhil etme fikrinin yaratıcılığı ve sıradanlığı başka bir konuma götüreceğini de belirtir.⁹⁵⁰ Yani Edgü'ye göre ödünçleme ya da etkileşim doğru şekilde olmalıdır. Kandinsky, bunu Edgü'nün düşüncesiyle paralel olarak açıklar. Kandinsky'e göre de sanatlar arası kullanımlar, yöntem ödünçlemeler hakkında bir sanat disiplininin diğer disiplinlerden ödünç yöntemler alabilir ancak bu yöntemler yüzeysel biçimde değil güçlü biçimde kullanılırsa başarıya ulaşılabilir. Bu uygulamalar iyi bir özümseme ve içselleştirme ile gerçekleştirilmeli ve sanatçı, ödünç olarak alacağı yöntemin nasıl kullanılabileceğini iyice benimsemelidir. Ancak bu şekilde yöntemi uygun biçimde kullanabilecek kendi sanatına dâhil edebilecektir. Kandinsky'e göre sanatçı her sanat yöntemini eserine uyarlayabilecek sezgiye sahip kişidir.⁹⁵¹ Ancak bu konuda yetkinlik iki sanatçının da dikkat çektiği noktadır.

Ferit Edgü'nün, 1962 yılında yayımlanan *Bozgun* adlı öykü kitabı, ressam-çizer; Yüksel Arslan tarafından resimlendirilmiştir. Edgü, "Büyük Ustayı Ziyaret" adlı öyküsünü hayranlık beslediği Cezanne'nin hayat öyküsünden esinlenerek yazmıştır. Edgü, kelimelerin kendi kendilerine yetip yetmediğini sorgularken resim ve yazı ilişkisini kurmadan edememiştir. "Ressamın Öyküsü" adlı öyküsü, yazarlık ve ressamlık arasındaki ilişki hakkındadır.

Sevim Burak da öykülerinde görsel unsurları anlatım tekniği olarak kullanması ile öne çıkan isimlerdendir. *Yanık Saraylar*'ın (1965) ilk baskısında ucu yanık Ömer Uluç resimleri kullanılır. Kitabın kapağı da Ömer Uluç tasarımıdır. Daha sonraki basımda ressam Sarkis'in resimlerine ve kapak tasarımına yer verilir. Yazar, resim sanatı ile olan ilişkisini oğluna yazdığı mektuplarda da açıkça dile getirir: "Ben kavramsal san'atımı kendi fikrime dayalı olarak kurdum. Ve yazı san'atından resimler, heykeller çıkarmaya, soyuttan somutlaşmaya çalışıyorum."⁹⁵² Sarkis'in

⁹⁵⁰Van Gogh'u ilk keşfettiğinden bu yana etkisinde kaldığını ifade eden Edgü, Fikret Mualla ve Semiha Berksoy üzerine de yazılar yazmıştır. Resim sanatındaki ünlü isimlerin tablolarında 50 Kuşağı'nın ana meselelerine dair kodları bulmanın mümkün olduğunu belirtir. Varoluşçuluk, edebiyatta olduğu gibi resim sanatında da görülür. Hiçlik, ölüm, boğuntu, bunaltı, delilik, sanrılar, umut ve umutsuzluk, ressamların eserlerinden de okunduğunu söyler. Edward Munch'ın 'Çılgılık' resmi, yazarın aynı isimli öykü kitabının ilk baskısında kapak resmi olarak kullanılır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde sanat eğitimi alan Edgü'nün; *Biçimler, Renkler, Sözler, Görsel Yolculuklar* adlı deneme kitapları ve şahsi resim çalışmaları vardır. Genç yaşta okuduğu şair, yazar ve ressam Artaud'dan etkilenmiştir.

Ferit Edgü röportaj:

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yazarlarin-her-yazdigina-inanmayin-296998>, (Ekim, 2020)

⁹⁵¹ Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, s. 40.

⁹⁵² Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, s. 198.

sanatından hayranlıkla bahsederken onun tekniğini kendi yazı tekniği ile özdeşleştirir. Sarkis'in sergilerinden sonra eşyaları kaldırması yok etmesi ya da daha sonra tekrar kullanmak üzere çıkarması ile kendi öykülerinde kullandığı nesnelere, desenlere, kelimelere, harflere ya da noktalama işaretlerini farklı öykülerinde yeniden ortaya çıkarması ile ilişkilendirir. Kullandığı kelimeleri "...değişmeyen bir takım işaretlerdir." diye tanımlar. Onların yerlerini değiştirdiğini onlarla adeta Sarkis'in nesnelere ile oynadığı gibi oynadığını belirtir: "Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Bir şeylerin işaretleridir. Bir şeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar."⁹⁵³ Kelimelerin ve nesnelere bir takım işaretleşmeler olduğunu anlatırken denizcilerin ellerinde tuttıkları bayraklarla uzak bir geminin mürettebatıyla iletişim kurmasını örnekler:

"Şöyle anlatayım: Denizciler zırhlı gemiler de uzakta iki gemi düşünelim, harp gemileri olsun. -İki geminin bahriyelileri güvertede ellerine aldıkları iki bayrakla çaprazlama işaretler verirler ve de karşılarındakinden de gene aynı çift bayraklarla, çapraz, dik, aşağı ya da yukarı bir takım hareketlerle cevap alırlar bayraklarla konuşurlar."⁹⁵⁴

Harfler olmasaydı başka işaretler sistemini kullanabileceğini, kullandığı harfler yerine nesnelere yerleştirebileceğini söyler: "Eğer, harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, harflerin yerine geçebilecekti."⁹⁵⁵ İfadeleriyle ve *Everest My Lord*'da ya da *Afrika Dansı*'nda kullandığı görsellerle, görüntüye dönüştürdüğü noktalama işaretleri ve diğer tipografi kullanımlarıyla ispatlar.

Sevim Burak, *Afrika Dansı* ve *Everest My Lord*'da kendi seçtiği görsel unsurları öykü kurgularına dâhil eder.

⁹⁵³ Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, s. 55.

⁹⁵⁴ Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, s. 55.

⁹⁵⁵ Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, s. 55.

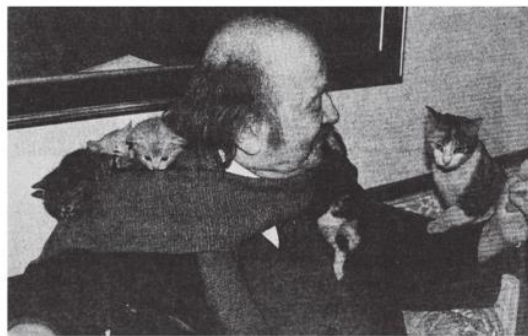


Şekil 4.37. “Can Kurtaran Yelekleri Nasıl Kullanılır”⁹⁵⁶, Sevim Burak

Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Erkek* ve *Cüce* eserlerinde de görsel öğelere yer verilir. Bunlar, Komet ve Mustafa Horosan’a ait resimlerdir.

Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sı (1968) resimlerle basılır. Bilge Karasu, ‘ekphrasis’i bir edebî anlatım tekniğine dönüştürerek; izlenilen bir tabloyu anlatıcıya öykü kurgusu oluşturacak biçimde yorumlatır.

Cihat Burak, öykülerinde zihnindeki görselleri anlatım imkânına dönüştürür. Yazar-ressamın resimlerinde de edebiyattan izler vardır. Sokak kedisi Gümüş ve yavrularını anlattığı *Göz Damlası* (1983) öyküsünde kedisi ile birlikte poz verdiği fotoğraf, Yapı Kredi Yayınları tarafından öyküye dâhil edilir.



olmadığını anlamıştı galiba, hırçınlığı biraz yatıştır gibi olmuştu... Ama sonra emeklerimin mükâfatını almadım da değil! Sarhoş bir kediyi seyretmenin keyfi de başka oluyordu doğrusu, karnını yere yapııştırarak yürüyor, her zaman dört ayağı üstüne düşen kedi üstüne koyduğum piyano iskemlesinden atlarken sırtüstü yuvarlanıyordu. Dozunda olmak şartıyla Yokuşa bir kere daha rakı içirdim, bu sefer hiç *itiraz* etmedi hoşuna gitmişti belki de, ama sonra içirmedim, sarhoş bir kedinin ne yapaca-

Şekil 4.38. “Göz Damlası” (1983), Cihat Burak

⁹⁵⁶ Burak, *Afrika Dansı*, s. 63-34-66.

Yazar, aynı yıllarda kedileri resimlerine de taşır. Öyküleri ve resimleri arasında metinlerarası ilişkiler kurulur. Resimlerinde öykülerinde anlattığı sahneleri (*Göz Damlası* öyküsündeki Gümüş ve yavrularını, diğer kedileri) bulmak mümkündür. Bazı öyküleri için ise desenler çizer: *Deli Kız* (1973), *Denizin Sevgilisi* (1948) ve Poe'dan etkilenerek yazdığı fantastik öykü; *Kâbus* (1942) desenlediği öyküleridir.



27

Şekil 4.39. “Deli Kız” (1973), Cihat Burak

Yazar, Orhan Duru'nun *Kıyas-ı Enbiya* (1979) adlı eserindeki anlatıları resimlemiştir. Nazım Hikmet için *Şairin Ölümü* (1968) adlı resim yapmıştır.



Bu müthiş ziyafet epoye sürdü. Sabahın ilk müjdecisi gibi dolaşan ritüel çıkmaz bitim gürtülür birden duruverdi. Ortalığı kaplayan bu sessizlik büsbütün korkunçtu. Fakat az sonra bir alkış gürtülütsü arasında o zamana kadar görülmemiş bir şey, korkunç, bir çüce, kalabalığın etrafında toplandığı boşluğun ortasına atıldı. Evvela sırada oturan birkaç kişi ısrarlı bir tavırla meydana girip aletler çıkardılar. Bunlardan birisi, üzerine insan derisi gerilmiş bir darbuskaydı. Gözleri madeni bir parıltı ile yanan soğuk bakışlı bir ihtiyar, zayıf parmaklarıyla tehditkâr bir gürtülü çıkardı. Başka birisi, bir kalburun içine doldurduğu kemik kırıntılarını



trmalayan bir hışırıt, çingiraklı yılan sesine benzeyen bir gürtülü çıkarıyordu. Meydana atılan çüce ilk önce ağır dolamaya başlamıştı. Kusacak bacaklarını ihtiyatla atıyor, bir yumruya benzeyen ayaklarını kedî hafifliğiyle yere banyondu. Gövdesi bir topaç gibiydi. Bacakları yukarı doğru güttüğe kalınlıyordu, kocaman karnı her adım atışında içi su dolu bir kursak gibi sallanıyordu. Yara gibi kükürmüzü gardanı bir yele gibi dar omuzlarının üstüne düşmüştü. Küçük sivri kafası, vücuduna bir şişe gibi görünmüş küçük yumruklarla nihayet bulan kalın kasa kolları vardı. Fakat en müthiş yeri gözleri idi. Boyuna doğru kazıl bir renk alan yüzü, ölü sarılığında idi. Yanaklarındaki kırmız lekeler gözle-

110



Şekil 4.40. “Kâbus” (1942), Cihat Burak

Tomris Uyar, fotoğrafları ve çeşitli görsel unsurları kurgusuna dâhil eder ve öykülerinde görsel unsurları anlatım tekniğine dönüştürür. Yazarın, *Ödeşmeler* ve

Şahmeran Hikâyesi (1973) Nedim Günsür'ün resimleri, *Güzel Yazı Defteri* ise Ali Arif Ersen'in resim ve fotoğraflarıyla basılır. Yazarın, *Bayırdaki Ilgım* (1981) ve *Metal Yorgunluğu* (1980) öyküleri görsel unsurların öykü kurgusuna dâhil edildiği deneysel öykü örnekleridir.⁹⁵⁷

Kaba sarı kâğıttan, eski pusku bir defter: Güzel Yazı Defteri. Ön yüzünde alttan birleştiklerinde yonca şekline giren beyaz aydılımleri var, aralarındaki kırmızı boşlukta da bir yıldız. Bir kar tanesi. Aşağıda, öğrencinin
Adı Soyadı : _____ Okulu : _____
Sınıfı : _____ No : _____
sorulmuş ama karşılığı boş.

Şekil 4.41. “Güzel Yazı Defteri” (2002), Tomris Uyar

“Bayırdaki Ilgım” (1981), Tomris Uyar

*Bu öyküdeki kişiler, yerler, tarihler, gerçekle ille de bağlantılı değildir.*⁹⁵⁸

Uyar'ın *Yaz Düşleri Düş Kışları*'ndaki *Bayırdaki Ilgım* (1981) öyküsü öykünün yazılış sürecini konu edinir. Öyküde görsel unsur kullanımı ve üstkurmaca tekniği ile anlatımda ve biçimde yapı bozumlar gerçekleştirilir.

Anlatıcı, öykünün ortasında okura yandaki merdivenden indiğini söyler ve mekân tarifi yapar. Okura bu tarifi yaparken “gördüğünüz gibi”⁹⁵⁹ söyleminde bulunur. Ardından tarif edilen bu mekânın fotoğrafı karşılar okuru. Bu öyküde, okur bir izleyici olarak tasarlanır ve anlatıcının ona hitap etmesi ile öykü kurgusuna dâhil olur.

⁹⁵⁷ Eserin ilk basımında Ali Arif Ersen'in resim ve fotoğrafları kullanılır.

Uyar, *Bütün Öyküleri*, s. 892.

⁹⁵⁸ Tomris Uyar, *Yaz Düşleri Düş Kışları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 50.

⁹⁵⁹ Uyar, *Bütün Öyküleri*, s. 458.

Öykünün ortasında, yandaki merdivenden indik, havuzun başına vardık. Havuz kumlu. Gördüğümüz gibi bir de küçük merdiven indirmişler kıyısından.

İki çocuk; dudakları uçuklarla kaplı sarı saçları kirden yapıştırmış bir kızla oğlan kardeşi, alttaki kovuktan başlarını uzatıp bizi ürkiyle süzdüler. Fotoğraf çekmemizden işkilenmişlerdi sanırım. Ya da ana-babaları, yabancılardan uzak durmalarını öğütlemişti. Ama bu öğüt kadar, evin geçmiştiki öyküsüyle kendilerinin katılacağı şimdiki öykü de derinden etkilemiş onları. Her şey bir belirsizlik içindeydi o günlerde. Çocuklara konulan yasaklar bile. 77 yazında.



Emlakçiyeye girdiğimde Muhtar (aynı zamanda emlakçılık yapıyordu işinin başındaydı. İkametgâh belgesi mi ne hazırlıyormuş. Yanındaki şişman adamı bir yerden götürmüştü. Sonra buldum kim olduğunu. Filiz çayevinin kapısında görmüştüm, oradan hiç çıkmıyordu galiba. Temizlikçi kadınlara güdecekleri evleri ayarlardı. Hemşerileri vasıflı-vasıfsız işçilere inşaatlarda iş bulurdu. Kadımlar, "Kör Azmi" derlerdi ona (bir günü kördü), erkekler "Dayım" derlerdi. Bu seslenişin açıklayıcı bir özelliği vardı: emmi kadar yakın değil gerçi yine de nesnel

51

— Ben, kendi adıma, el üstünde tutulmuş, sevilmiş bir kadın için yaptırıldığını sanıyorum, dedim.

Düşümü eleverdiğimi anlar anlamaz, sustum.

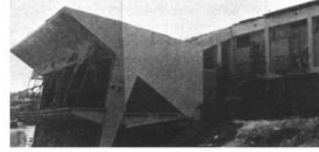
— Öntü asla kapanmayacak bir bölgede, diye kendi düşüyle katıldı arkadaşım. Haklısın, villa olarak düşünülmüş ama 1960'ta hazine arazisinde olduğu anlaşılınca, yapımı durdurulmuş.

Delikanlı, bir arkadaşımın nişanlısıydı. Cin gibiydi. Bir öğretim üyesi. İstanbul'da mimarlarla doktorların hangi semtlerde oturduklarını, işyerlerini hangi semtlerde açtıklarını araştırıyordu. Sonuçta, önemli bir sosyal eğilimler tablosu çıkacaktı ortaya. Yolu sözkonusu yapıya da düşmüştü.

— Benze gece kulübü ya da kumarhane olarak düşünülmüş, dedi kesin bir sesle. Mutfak bölümünü gördünüz mü? Ne kadar geniş... Sonra o barlı bölme... Şu dizi dizi balkonlara bakın. Villa olamaz tabii. Olsa olsa seçkin dostların kumar oynadığı, anahtar alıp kaçamak yaptığı bir sığınak olabilir. Gözden irak.

Delikanlı, bilmediği yaşama biçimleri üstüne fikir yürütebilecek kadar akıllıydı, okuması da yeterliydi, yine de deneyimden yana yetersiz geldi bana. Başka konulara geçtik.

Tam, öyküyü hepten unutmuştum ki, geçende babamın bir arkadaşına rastladım. Emekli bir yargıç. Çoaktandır görüşme-



53

Şekil 4.42. “Bayırdaki Ilgım” (1981), Tomris Uyar

Okur, ilerleyen satırlarda anlatıcının fotoğraf çektiğini öğrenir. Anlatıcının, “Tam, öyküyü hepten unutmuştum ki” ifadeleriyle “gerçeğin dışına taşan evin öyküsü” gibi ansızın öykü gerçekliğinin dışına çıkar.

“İleri görüşlülük, öyküde çeşitli anlamlarda kullanılacaktır.”⁹⁶⁰ ve “Bu satırların yazarı” söylemleri ilgimi kurgulayan yazarı da öyküde anlatılan havuz ve ev gibi okura gösterir.

Bu öyküde anlatılan ne o yarım bırakılmış ev ne de kumlu havuzdur. Anlatı içinde anlatı ile üstkurmaca tekniğini örnekleyen öykü; toplumsal bir meselenin, birbirlerinin hayatını merak eden insanların, bu insanların yapay ilişkilerinin ya da bir ilgımın yani bir yanılısamanın öyküsüdür. Eagleton’ın tanımlamasıyla, edebiyatın ya da edebî eserin var olabilmesi okurun varlığı ve anlam işçiliği ile gerçekleşebilir.⁹⁶¹ Öykünün alt metni okuru, kendi anlam işçiliği ile ortaya çıkarabileceği başka bir konuya gönderir.

Alman yorum bilimci Hirsch, metnin anlamını yazarın niyetiyle özdeşleştirir. Roland Barthes’a göre metin onu alımlayan okurla baş başa kalır. Eagleton’a göre de yazar çoktan ölmüş ya da yazma niyetini unutmuş olabilir.⁹⁶² Eco, bir metnin yorumcusunun sayısız anlam bağlantıları bulabileceği açık uçlu bir evren olduğunu

⁹⁶⁰ Uyar, *Bütün Öyküleri*, s. 462.

⁹⁶¹ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 89.

⁹⁶² Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 81.

söyler.⁹⁶³ Belki de bu nedenle modern öykü anlatıcıları ya da bu öykünün anlatıcısı karmaşayı anlaması için kurmaca gerçekliğinin sınırını ihlal ederek okurunu açıkça kurmacaya davet eder.

“Gecede”⁹⁶⁴ (1968), Leyla Erbil

Leyla Erbil’in *Gecede*’ye ismini veren *Çekmece* adlı öyküsünde fotoğraflar yanında gazete kupürü kurgunun önemli parçasını oluşturur. Parçalı yapıya sahip öykü metin ve görsel unsurlarla oluşturulan kolaj tekniğiyle tasarlanır. Görsel unsurlar kurguda tamamlayıcı yapboz parçalardır.

Çekmece öyküsünde kurgu, gemici Dursun Kaymak’ın eşi Saliha’ya yazdığı mektuplar ve farklı görsel imajların kolajı ile oluşturulur. Öyküdeki ilk görsel bir fotoğraftır.



Şekil 4.43. “Çekmece”⁹⁶⁵ (1961), Leyla Erbil

Öyküde yer alan görsellerden diğeri dilekçe metnidir.

⁹⁶³ Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 47.

⁹⁶⁴ Leyla Erbil’in Sait Faik Öykü Armağanı’na katılıp kazanamayan öykü kitabı: *Gecede, Vapur, Ayna, Çekmece, Hokkabazın Çağrısı, Ölü, Tanrı* öyküler toplamından oluşur.

⁹⁶⁵ Leyla Erbil, *Gecede*, s. 43.

rak toplamıyorum. 7. Duvarları yapmaya başladılar mı, nasıl gidiyor son pazarlık nedir, bitiş tarihi bir bir istiyorum. Bu son olsun.

Kocan, Dursun Kaymak



Not: demin geminin biri ambarın üstünde mektubunu bulmuş getirdi, acente elinden düşürmüştü olacak. Gemide dün isyan çıktı, gazetelerde okuyup da meraklanma. Kısaca yazayım acenteye yetiştireceğim için kısa kısıyorum. Ben yokum zaten içlerinde Mehmet usta deriz tayfalarından biri, elma kabuğuna basıp düzerek bacağı kırar bunun üzerine gemicilerin 32 kişi olarak çoğu "gemide elma var" bahçeleriyle güvertede toplandı, önce kendilerine de elma verilmesini sonra ikinci kaptanın araya girmesiyle sadece kabuklarını istediler. Süvari kaptan köşünde öğle uykusundan gürültüleriyle uyanır uyanmaz, korkuyla ve can havlıyla telsiz kamarasına sığınıp kapıyı kilitleyerek "beni gemiciler, öldürüyorlar" diye İstanbul'a telsiz çekti. Anlatınca ikinci kaptan giderek nasıl iki yıldır un çorbası, fasulye, nohutun başka yemek yüzü görmediklerini, uğursuz alçak dışarı çıktı ve anlaşılar. Artık haftada bir gün temiz olarak buzluğa saklanmış elma, armut kabuğu yiyecekler, karşılık günde bir saat çok çalışarak gemiyi raspa edecekler. Dürzü hürsüz Beyoğlu'nda bir apartman daha almış diyorlar, sen uğra da bir gün Safiyamma, öğren, o bilir süvarinin karşısına konuşuyormuşlar. Öğren de bana yaz. Hoş bana göre hava hoş ya ikinci çarklar zabtan sınıfına giriyor, bize ikinci sınıf yemek çıkıyor yani hafta bir yaş sebze ve meyva yiyebiliyoruz.

Şekil 4.44. "Çekmece"⁹⁶⁶ (1961), Leyla Erbil

gerçi gün aşırı yemekler hakkımız ama susuyoruz işte. Uğrayacağımız limanların adreslerini gönderiyorum. Gözlerinden Öperim.

Not: gelince seninle bir gün şöyle bir Kanlıca'ya uzanarak, batmasıyla birlikte güneşin, körfeze karşı olarak birer kâse yoğurt yeriz.

Kocan, Dursun
20.10.1959



Salih 15 gündür trevasada batmamıza ramak kaldı. Şu kahpe tekne nasıl oldu da dayandı bu fırtınaya şaşım, 10 gündetinde esiyordu yel ve tüm küçük varda velalarını, küçük dümen makinesinin kapağını kırdı aldı götürdü bir de gemici Salih. Kırk yıldır denizdeyim daha böyle bir fırtınaya tutulmamışım. olur da batardık, kökü yok ya bu bokun. Gelince tuzbabaya vericem iki paket tuz, adamım vermemsem olmaz. Dönmemiz gene uzadı gemiyi Arhanjelck'te tamire sokacak bu dürzünün döndüncü döli süvari tabii yükü komisyon koparabilmek için de işi uzatacak, sonra kereste yükleyerek döneriz sürer iki, iki buçuk ay bu işler, bu son seferimdir artık top atsan çıkmam denize. Bezdim be.

Duvarların bittğini, beş bin gittiğini yazmışın, gelince görürüm, insan fotoğrafları çıkarır da gönderir, ama artık iki ay kaldı sakın fotoğraf pa-

Şekil 4.45. "Çekmece"⁹⁶⁷ (1961), Leyla Erbil

Öykünün devamında gemici eşine uğradığı limanların adresini mektup ile göndereceğini belirtir. Kart atmayı unuttuğunda adresi belirttiği satır farklı font/yazı karakteri ile öykü metnine ve kurguya dâhil edilir.

⁹⁶⁶ Leyla Erbil, *Gecede*, s. 45.

⁹⁶⁷ Leyla Erbil, *Gecede*, s. 46.

komaz, bu haksızlıkları düzülürin. öteki dünyada iki elim on bir parmağım yakasındadır onların. Onların da senin de beni vaktiyle tuttuğun için.

Dursun Kaymak



Şekil 4.46. “Çekmece”⁹⁶⁸ (1961), Leyla Erbil

Öykünün sonunda yer alan gazete kupürü kurgunun sonuçlandırılması açısından görev üstlenir. Gazete kupüründe Gemici Dursun Kaymak’ın ölüm haberi yazar. Gazete kâğıdı, okura öykünün sonucunu bildirir. Bu ironi, öykünün sonunu trajik kılar.

Öyküyü deneysel kılan teknik, kurmacada alışık olunmayan bir biçimde görsel unsur kullanımı ile bir final tasarlanmasındır. Öyküde final, okurun görsel olarak sunulan mesajı alımlaması ile gerçekleştirilir.

“Yaz Düşleri Düş Kışları” (1981), *Metal Yorgunluğu* (1980), Tomris Uyar

Hem ben diliyle hem de ilahi bakış açısına sahip bir dış anlatıcı ile aktarılan *Metal Yorgunluğu* öyküsü, eşi intihar ettikten sonra otel odalarında anılarıyla yaşayan ve kendi hikâyesini kendine anlatmaktan, bu hikâyeyi sürekli aklından geçirmekten bıkan emekli maliyeci Ferdi Bey’in Lin Bey oğlum diye seslendiği ve düşleri sınıflandırabilen bir genç diye bahsettiği bilgisayara her şeyi karmaşık iç içe geçmiş şekilde anlattığı ya da emanet ettiği fotoğrafı düşler hakkındadır.

⁹⁶⁸ Leyla Erbil, *Gecede*, s. 47.

Metal Yorgunluğu

Füsun için

— Ferdi, efendim, evet FERDİ.
Önce adımı soracağınızı söylemişlerdi. Yılmaz bey oğlum söylemişti. Sonra, doğum yılımı soracaktınız. Yalnız doğum yılına kadar uzaklara gitmeden önce biraz dinlenelim isterseniz. Size önemli bir belge sunmak istiyorum da. 1 No'lu belgeyi. Şu fotoğrafı:



24

Şimdi: diyeceğim, size bütün düşlerimi veriyorum. Başlan-beri anlattıklarımın ve anlatmadıklarımın hepsini. Çerçevesi fotoğraftaki kadın, karım Mesrur'dür. O intihar ettikten sonra, düşlerim aşındı zaten.

Zavalıccık, at üstünde çıktığı sabah gezintilerinin, uzun yürüyüşlerin sonu gelmeyecek sanmıştı.

Çiftlikten ayrılacağımız gün, "Ferdî, ben burada, Rağıp'la kalıyorum," dedi. O kadar.

O günden sonra insan içine çıkmadım. Çıkmadım. Otel-lerde kapalı kaldım. Kuru'ya uğrayıp meslektaşların hatrını so-ramadım. Hep kaçtım. Bari bir şey yarasaydı!

O kırbaçlı il, nasıl hırpsalamıştır Meslan'ımı! A yavrum, yazsaydın ya banal! Gelip almaz mıydım seni! Kızımın bana et-tiği analığı sana etmez miydin! O herif pavyonlarda sürerken koskoca bir çiftlikte tek başına geçirdiğin hafta sonlarında elin-den tutmaz mıydın! Ama o kadar parlaktın ki, ürktüm senden, yanına yaklaşmaya kıyamadım. Kızım benim!

Lin bey oğlum, gerçeği saklamaya gerek yok. Son günlerde ölüme iyice yaklaştığımı duyuyorum. Burnum sivrildi; rengim sarardı. Her şeyin karşılığında ne istiyorum sizden biliyor mu-sunuz?

Bir dakika, şifreye basıyorum. Yeterince oyalandım:
Lütfen, bana bu düşler karşılığında kesintisiz bir uyku veri-niz, ayın som kütesinden gelen ufak çingirak sesleri dışında bir şey duymayayım. Artık hesap yapmayayım, eski defterleri uy-kunda karıştırıp bu milletten, içimden, kanımızdan nelerin ka-çırıldığını, nelerin yağmalandığını hesap etmeyeğim, nolur.
Kırmızı bir belirti verdiniz. Evet?



Not: "PROGRAM BULUNAMADI
BÜTÜN İŞİ.FMİ.FER DÜRDÜRÜLDÜ"
dedi Yılmaz bey.

Nisan 1980

35

Şekil 4.47. "Metal Yorgunluğu" (1981), Tomris Uyar

Öyküde "Bu fotoğrafı kimin çektiğini soracaksınız, maalesef bilmiyorum. Şu önünüzdeki fotoğraf"⁹⁶⁹ diye bahsedilen Ferdi Bey'e ait fotoğraf, öykünün ilk satırlarında betimlenerek öyküye dâhil edilir. Öykünün sonunda ise Ferdi Bey'in "Bir dakika basıyorum başlıyorum" ifadeleriyle öyküye eklenen -düş sınıflandırıcısı-bilgisayar hatası gösterilir okura. Ferdi Bey'in, fotoğraflarını ve yaşamöyküsünü parça parça teslim ettiği Lin, öykünün sonunda "kırmızı bir belirti", hata veren makineye dönüşecektir.

Eco, her sanat eserinin sayısız anlama ve alımlamaya açık tadılacak bir nesne olduğunu söyler. Ama eserin bu özelliği basite indirgenmemelidir. Açık yapıt özelliği gösteren deneysel eserleri okumak okurun anlam işçiliğini ve alımlama deneyini gerektirir. Çünkü bitirilip tüketilemeyen bir deney kaynağına dönüşen eser, her defasında yeni bir tarafını ortaya koyacaktır.⁹⁷⁰

Deneyci yazar bir eser üretir. Okur, okuma edimiyle gerçekleştirir deneyini ve deneysel metin tükenmeyen bir deney alanına dönüşen açık yapıt hâline gelir. Uyar, 1980 yılında yayımlanan öyküsünde geleceğin öykü yazımından mı bahseder. Deneysel öyküleri yazım yöntemini mi tarif eder bu açık yapıtında öyküsüne kolaj yöntemi ile dâhil ettiği göstergeleri okur alımlamasına sunarken okurun anlattığından

⁹⁶⁹ Uyar, *Bütün Öyküleri*, s. 433.

⁹⁷⁰ Eco, *Açık Yapıt*, s. 40.

daha fazlasını anlamasını mı ister, yoksa dijital yolla bir tür eleştirisi mi gerçekleştirir?

Tipografik ve Görüntülü Bir Deney: *Everest My Lord*⁹⁷¹ (1984), Sevim Burak

Everest My Lord dil öğrenme serüveni hakkındadır. Harflerle ve görsel unsurlarla kurgulanan harfleri kurgu konusu eden deneysel bir kurmacadır. Öykünün metin ve görsel tasarımı harfler ve görsel göstergelerle oluşturulan öğrenme metaforu üzerinden tasarlanır. Tasvir ve diyaloglarla başlayan öykünün ilerleyen bölümlerine görsel unsurlar dâhil edilir.⁹⁷² Bu görseller, okuma yazma öğrenmeye başlayan bir ilkokul öğrencisinin kitaplarına benzer.

Eagleton, okurun metni okumaya başladığında onun anlamı hakkında varsayımlarda bulunmaya başladığını söyler. Okura gizli ipuçları sunan metin okurunu anlama ulaştıracak tüm özelliklere sahiptir.⁹⁷³

Everest My Lord okurunu birçok görselle karşılar. Ancak okur, karşılaştığı bu enteresan görselleri okumakla anlama ulaşmakta başarılı olabilecek midir? Ya da bu görseller okunmalı mıdır? Yazar süs olsun diye mi yerleştirmiştir onları kurmacaya?

Deneysel metinler okurlara çoğu zaman saçma dil oyunları ya da abartılı tasarımlar olarak görünür. Ancak Eco'nun örnek okurlarını bekleyen deneysel metinler açık yapıtlardır. Bu eserlerin çok katmanlı örüntüleri, zengin anlatım imkânları, açık yapıtı karmaşık görünen ama malzeme doğru işlendiğinde yalnızca öyküyü okumakla ulaşamayacak -yorumlamaya da ihtiyaç duyan- farklı ilişkiler ağına gönderir. Bağlantılar çözüldüğünde eser, Eco'nun tanımladığı gibi bir uzlaşma yeri olarak, bir bütünlük olarak estetik bir nesne olarak algılanabilecektir. Kendi kendine devinen

⁹⁷¹ Kitabın Adam Yayınları tarafından yayımlanan ilk baskısında roman/oyun olarak tanıtılan metinler, 1970'li yıllarda yazılmaya başlanır. Burak, bu metin için hem üç perdelik roman hem de “kelime ve harflerle kurulan yeni bir şiirimdir”, der.

Güngörmüş *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 104.

Seher Özkök eseri öykü olarak değerlendirir.

Özkök, *Yaşama Teğelli Öyküler*, s. 196.

⁹⁷² Öyküde ses taklitlerinin yoğun olarak kullanıldığı noktalar letrizmin anlamsız seslerine dönüşür. Nokta ve virgül gibi noktalama işaretleri yerine uzun çizgiler ve ters eğik çizgiler kullanılır. Metnin diyalog kısımları noktalama işaretlerine ve söz dizim kurallarına riayet edildiği kısımlardır. Yazarın gölgesi öyküye dâhil olduğunda ise cümle yapıları, metnin yapısı, kelimelerin, seslerin görüntüsü ve harf kullanımları değişir.

Sevim Burak'ın *Afrika Dansı, Palyaço Ruşen ve Everest My Lord* öykülerinde kullanılan görseller Isou'nun letrist kolajlarını ve rebusları andırır.

Resim, nesne, harf ve yazı ilişkisi hakkındaki kavramlardan biri olan rebus, resimli bulmacadır. Bir kelime ya da hecenin yerine görsel bir imge kullanılması, nesnelere yardımcı ile anlatma ve nesnelere metin yerine kullanma bir grafik tasarım tekniğidir. Zeğerek'e göre, telaffuzu aynı olan bir kelimenin, örneğin İngilizce ben ve göz kelimelerinin göz görseli ile ifade edilmesi rebustur. (Metinde ben kelimesi göz görseli ile temsil edilir.)

Ece Çalış Zeğerek, “Tarihsel Süreçte Rebus ve Kullanım Alanları”, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2019, S. 22,

⁹⁷³ Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 89.

eserlerden okurunun içlerinde devinebileceği yapılara dönüşecektir.⁹⁷⁴

Öyküde kullanılan görseller, adeta yazma dersleri notlarıdır. Göstergelerle dolu metinde yazar, yazma-okuma eylemleri ve dil kullanımı hakkında ampirik okur için basit örnek okur için gösterge ve göndergelerle dolu metaforlar yaratır. Tipografinin (majiskül kullanımı, espas tekniği) anlatım yöntemi olarak kullanıldığı öykünün bölümleri, somut şiir ve küçürek öykü özellikleri gösterir.



Şekil 4.48. *Everest My Lord*⁹⁷⁵ (1984), Sevim Burak

Yazar, bu metnin gizemlerini oğluna yazdığı mektuplarında şu ifadelerle açıklar:

...Everest My Lord'un Türkleştirilmesi çabasına TÜRKÇE ATATÜRK'ÜN İLK TÜRKÇE ALFABESİNİ öğrenmeye çalışmasıyla ortaya çıkan dramatik bir anlatımın ipuçlarını buldum sanıyorum.

...
Ayrıca en kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır..”

Ne Everest My Lord (Büyük özelemlerime rağmen) Türkçeleşecek ne de ben, (Bütün dil ve duygu imkânlarımı sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim. İşte Everest My Lord'un konusu bu daha doğrusu bir özlem şiiri benim için.. Belki kimse gene anlamıyacak, ama sen anlayacaksın⁹⁷⁶

Yazarın, hep yazmaya devam edeceğini söylediği bu dil çalışması; diğer eserlerinde gerçekleştirmeye çalıştığı dil deneylerinin, giriştiği yazma-yaratma deneylerinin kurmaca olarak tasarlandığı hâli midir?

⁹⁷⁴ Eco, *Açık Yapıt*, s. 39.

⁹⁷⁵ Burak, *Everest My Lord*, s. 34-66.

⁹⁷⁶ Burak, *Mach I'dan Mektuplar*, s. 189-190.

Sevim Burak *Everest My Lord*'un yazarını, "herkes için de kimse içinde yazılmayan bir kitap yazan bir yazar" olarak tarif ederken de kendi poetikasını açıklar gibidir.

"...yapmak isteyip de yapamadığım şeylerle alay etmek üzere kurguladım."⁹⁷⁷ dediği yazarın yaşamöyküsel gerçeğine tutunan bu öyküde farklı bir alt metin daha mı vardır?

Sevim Burak, bütün imkânlarını kullanmasına rağmen öykü kahramanının Türkleşemeyeceğini söylerken, bunu kendi yaşamöyküsüyle ilişkilendirir. Öykünün alt metni, okuru yazarın annesine ve annesinin minör kimliğine, Türkçe'yi uzun yıllar öğrenemeyen ve aile içinde dahi alay konusu olan bir ötekiye, Marie Mandil'e gönderir. Ancak yaşamöyküsü ve dil konusundaki hassasiyeti kadar başka bir şey daha vardır ona *Everest My Lord*'u yazdıran zihnindeki görüntüleri de öyküleştirmek ister. Sevim Burak resim yeteneği olsaydı belki Yüksel Arslan gibi çizer-yazar olarak üretebilirdi öykülerini. Ayfer Tunç, onun daktilo gibi ilkel bir yazı aletiyle yapmaya çalıştıklarını anlatırken bilgisayar kullanabilseydi harflerle resimler çizebileceğini söyler. Bu eser, Sevim Burak'ın yayımlanan çalışmaları arasında görsel unsurlara en fazla yer veren eser olur. Yazar, tarih ilerleyip imkânlar geliştikçe Ayfer Tunç'un düşüncesini doğrulayan bir yazın yaratımını tüm imkânsızlıklara rağmen erken yıllarda gerçekleştirir.

Bir yazar olarak Sevim Burak, kendini ressam Sarkis'le karşılaştırır. Onun soyut dünyasında yazıdan daha fazlası vardır. Yazıda soyutluğu ararken ressam dostunun işlerinden de etkilenir.

...Fikir ve san'at seviyemiz SARKİS'İN İŞLERİNİ anlamaya müsait değil- Ben, öykü, roman olarak, SARKİS'in yaptığı işlerin aynısı değilse bile yarısını yapıyorum. Yani **Everest My Lord'da göreceğin gibi -resim yapıyorum- kelimelerin ve anlamın resmini yakalamaya çalışıyorum. Anlamı resim hâline getiriyorum.** Sarkis'de yaptığı İŞLERİNDE (SARKİS SAN'AT-ESER-YERİNE "İŞ" DİYOR YAPITLARINA) FİKİRLERİ ayağa kaldırıyor, heykel hâline getiriyor- Bin çeşit bayraklarla-eski hurda makinalarla canlı şeyler yürüyen konuşan fikri olan şeyler yapıyor- Yani yürüyen, konuşan, cisim hâline gelen eserleri var...

Ömer Uluç, Sevim Burak'ın başarısını kendisine yoracaktır. Ancak Sevim Burak bunu kabul etmez.

Ekfrastik Bir Yorumlama-Alımlama Deneyi: *Kısmet Büfesi* (1962-1982),

⁹⁷⁷ Burak, *Mach I'dan Mektuplar*, s. 190.

Bilge Karasu

Bilge Karasu, resim ve öykü ilişkisini kendine özgü üslubu ile alışık olunmayan bir biçimde kurgular. *Kısmet Büfesi*'ndeki öykülerde farklı disiplinlere özgü yöntemler ve etkileşimler anlatım yöntemine dönüştürülür.

Karasu, 1982 yılında yayımlanan ve 1962'den başlayarak çeşitli yıl aralıklarında kaleme aldığı metinlerden oluşan *Kısmet Büfesi*'ni ön sözde şu ifadelerle tanımlar: "...Bir arkadaşım, kitaba, 'göz yazıları' anlamına gelecek bir alt başlık bulmamı önerdi. Arkadaşım bu önerisinde haklı. Yazılar, özellikle, görsel niteliğe dayanıyor, yaslanıyor. Yola çıkış noktalan, gerçek ya da kurmaca resimler, iki anlamıyla, 'görüntü'ler..."⁹⁷⁸

Kısmet Büfesi'ndeki *İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin* (1973) adlı öykü, bir resmin gözlemci anlatıcı tarafından yorumlanması hakkındadır. Metin resmi izlerken resim hakkında yorum yapan anlatıcı tarafından seslendirilir. Görsel sanat eserlerinin retorik şekilde yorumlanması olarak tanımlanan, görselin söyleme dönüştürülmesi ya da görselin sözlü temsili; Antik Yunan'da bir nesneyi betimleme görsel olanı yazılı olarak aktarma anlamına gelen, ekfrasis/ekfrastik, öyküde bir anlatım tekniği olarak kullanılır.⁹⁷⁹

Kitabın ikinci metni, *Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine* (1973) adlı metinde de ekfrastik anlatım devam eder. Karasu, yalnızca resim yorumlamaz bu öyküde dilin dolambaçlı ifade biçimlerini de dener. Dil deneyine girer. Bir yorumlama metodu geliştiren yazar, dili eğip büker ve olasılıklar üzerine bir okuma gerçekleştirir. Metne hâkim olan söylem öyküyü deneme türüne yaklaşır. (Öykü kişileri anlatıcının dışında anlatıcının anımsamaları ile öyküye dâhil olan annedir.) Öykü olay ya da duru anlatımından ziyade yorumlama üzerinden gelişir. Öyküye anlatma ile gösterme özelliği kazandırılır. Bu gösterme klasik anlatıcı tasvirlerinden farklıdır. Anlatıcı bir doğa tasviri yapmaz. İzlediği görüntüye dair çağrışımlarla okumasını seslendirir.

Metinde geçen bilmediğimiz bir yemeği pişiren aşçının yemeğini nasıl yorumlarız sorusu okuru, anlamadığımız bir sanat eserini nasıl yorumlarız sorusuna

⁹⁷⁸ Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 7.

⁹⁷⁹ **Ekphrasis (ecphrastic)**: Sanat eserinin yazılı ya da sözlü biçimde canlandırılarak açıklanması. John Keats'in "Ode on a Grecian Urn" şiiri de bir ekfrasis örneğidir.

<https://www.greelane.com/tr/be%5c9feri-bilimler/ingilizce/ekphrasis-description-term-1690585/> (15.02.2022)

gönderir. Karasu'nun seçtiği anlatıcı, alımlama estetiğinde eksik anlamı bulma görevi üstlenen okurun yerine geçer. Okur, yabancı olduğu bu eser karşısında Eco'nun ampirik okuruna dönüşür.

Minör ve majör kavramları ile bakıldığında sanat eseri azınlığın temsili olan minörü temsil eder. Sanat eserinin algılanmakta güçlük çekilen farklılığı okuru majör eseri minör kılar. Deleuze, sanatçının üslubunu potansiyel bir farklılık olarak tanımlar. Sanat eserinin özü de mutlak ve nihai bir farklılıktır. Sanat eserinde farklılığı sağlayan üslup yalnızca edebî dille ilgili değildir. Tüm sanatların yansıtılma biçimlerine özgü üslup yadırganacak bir farklılığa sahip olduğunda minöre yaklaşır. Bu bağlamda yazarların deneysel yazı yöntemleri de minör olma bağlamında değerlendirilebilir. Burada resmi inceleyen anlatıcının resim karşısındaki minörlüğü, sanat eserinin ampirik muhatabı karşısındaki minörlüğü ve öykünün gerçek okurlarının bu deneysel ekfrastik öykü metni karşısındaki minörlüğü söz konusudur.

Öykünün anlatıcısı, sanat eserine yabancılaşan bir izleyici-okuyucu rolüne bürünürken, öyküde edebî metin okurlarına da gönderme yapılır. Sanat eseri karşısındaki bu okur, anlatıcının tanımadığı bir yemeği yorumlayan kişiye benzettiği ampirik okurdur. Metnin gerçek okurları da bu deneysel metin karşısında ampirik kalır.

Deleuze'ün ifadesi ile gösterilen nesnelere ötesinde, makul ve ifade edilmiş hakikatlerin ötesinde, -özel çağrışım zincirlerinin ve benzerliğin ötesinde- mantık dışı veya mantık üstü olan özler bulunur. Bu özler, öznelliklerini aştığı gibi nesnenin özelliklerini de aşar.⁹⁸⁰ Bu noktada yorum devreye girer. Deleuze, yorumu nesnel göstergeler üzerinden yapar. Bu öykülerin anlatıcısı göstergeleri özel bir biçimde okumaya çalışan ampirik yorumcudur.

Sauvagnargues'e göre Deleuze, dilsel anlatıma indirgenemeyecek sanatı hayal ve benzetmeden kurtarır. Sanatın duygu ve algıları yaratırken oluşturduğu imge ve göstergelerin potansiyellerini ortaya koyar. Deleuze'e göre anlam, yalnızca dille belirlenemez ve sınırlandırılmaz.⁹⁸¹ *Kısmet Büfesi* metninin anlatıcısı okura gördüklerini iletirken bunu dilin imkânları ölçüsünde gerçekleştirir. Elindeki tek malzeme olan dili kullanırken çözümünü standardın dışına çıkmakta bulur. Öykü,

⁹⁸⁰ Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 49.

⁹⁸¹ Mehmet Alptekin, *Gilles Deleuze'de Sanat ve Sanatın Kavramlarla İlişkisi*, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin, 2009, s. 17.

şiiresel bir girişle başlar.

Öykünün ilk satırlarında seci benzeri bir ses uyumu kullanılır. Öyküde noktalama işaretlerine yer verilmeyen şiir dizelerini andıran satırlar sıralanır. Anlatıcı, ressamı ve resim sanatını anlatır. Bir dil yaratmaya benzetir resim yapmayı ve ressamı -resmi yapan kişiyi- resimden ayırmanın güç olduğunu söyler. Öyküde kendisini tanıtan, dil işçiliğine girişen anlatıcıyı da tıpkı resmi yapan ressam gibi yazardan ayırmak güçleşir. Bu noktada öykü, ressam Diego Velázquez'in "Nedimeler" tablosunu hatırlatır. Velázquez'in resmi, görünenden başka anlamlara gönderme yapan göstergelerle doludur. Bu göstergeler, resmi yapılan kişinin kim olduğu hakkında farklı cevaplar bulmayı sağlar. Anlatıcının Ertuğrul Oğuz Fırat'ın resmi hakkındaki yorumu, Velázquez'in resmindeki ressamın neyi çizdiği bilmecesinin bir başka versiyonu olan -anlatıcının da sözünü ettiği- "ressamın resimdeki varlığı" ile benzerlik gösterir.

Michel Foucault, *Nedimeler*'i yorumlarken, "Bir ressamın oradan itibaren bizi seyrettiği bir tabloya bakıyoruz."⁹⁸² der. Bu öyküde resmi izleyen kimdir? Ya da Ertuğrul Oğuz Fırat'ın resminin içinden anlatıcıya bakan kimdir? Resimde çizilen üzerinden kurgulanan bilmeciyi meydana getiren yöntemlerin deneyselliği gibi Karasu da anlatıcı konusunda bir deneyselliğe girişir. Anlatıcının ressam ve çizilen hakkındaki sorgulamaları yazar, öykü ve anlatıcının kimliği hakkındaki sorgulamalara döner.



⁹⁸² *Kelimeler ve Şeyler*, s. 29.

Şekil 4.49. Diego Velázquez, *Nedimeler (Las Meninas)*, (1656)⁹⁸³

Resmi yorumlamaya başlayan anlatıcı, ressamı tarif ederken resmi de tarif eder. Resim ve ressam hakkındaki düşünceler yazar ve dil kullanımı üzerine düşünmeye dönüşür. Anlatıcı her iki sanat üzerinden sanatta yaratıcılık hakkında okuru da düşünmeye davet eder. Düşünceler birbirine ilenirken yaratıcılık ve yenilik hakkında adeta beyin fırtınası yapılır.

Anlatıcının alımlamasına göre ressam resmin içinde görünür. Hatta ressamın derdi resmin içindeki doğada kendi yeri hakkındadır. Bu dert, anlatıcının ya da yazarın da derdidir. Öyküdeki resmin ressamı anlatıcıya resmin içinden görünür. Bu öykünün yazarı anlatılanın neresindedir? Kimdir? Onu duyan ya da gören var mıdır?

Yazar-Çizerin Sözcük Ressamlığı ya da Yüksel Arslan'ın Resim Öyküleri: Arture'ler

*Andre Breton'dan bir mektup aldım. Yüksel'in bazı çizimlerini görmeyi istiyorum.*⁹⁸⁴

Psikanalizme ilgi duyan; Stirner, Nietzsche, Marquis de Sade, A. Jarry ve Rimbaud gibi yazarlar, H. Bosch, Arcimboldo ve Max Ernst gibi Sürrealist ressamı takip eden Yüksel Arslan, kendine özgü sıra dışı bir anlatım yöntemi geliştirdiği eserlerinde; resimler ve sözcüklerden oluşan düşünce metinleri üretir. Mazhar Şevket İpşiroğlu'na göre bu metinler sözün büyüünden kurtulamayan çalışmalardır.⁹⁸⁵ Yalnızca metin değildir arture'ler ve yalnızca resim de değildir. Yusuf Arslan ise yalnızca da ressam değildir., Ferit Edgü'ye göre Arslan yazar-çizerdir.

Ferit Edgü, Yusuf Arslan'ın her zaman düşüncesini nasıl resmetmeliyim sorularına yanıtlar aradığını söyler. Edgü; Kafka, Jarry, Sartre, Artaud okuyan Nietzsche'yi, Sade'ı, Jarry'yi yorumlayan⁹⁸⁶ Arslan'ın sanatını şu ifadelerle tanımlar:

O, bir düşünceyi resmetmek ister.
Bu nedenle, ressam sözcüğü ona pek yakışmaz.
Öteden beri kendine yakıştırdığı sözcük "çizer-boyar"dır.
Oysa çizer-yazar belki daha uygun düşer onun uğraşına.
Çünkü o, çizdiği kadar yazardır.
Daha doğrusu, esin kaynağını yazarlardan alır.
Onun resmi "bir şeyler" anlatır.

⁹⁸³ <https://www.pivada.com/diego-velazquez-nedimeler-las-meninas> (15.02.2022)

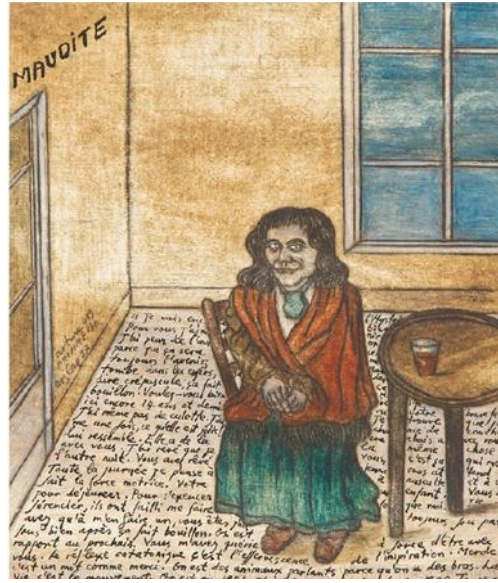
⁹⁸⁴ Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 14.

⁹⁸⁵ İpşiroğlu, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)*, s. 14.

⁹⁸⁶ İpşiroğlu, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)*, s. 49-55.

Resim sanatının kendine özgü değerleriyle yalnız onlarla var olmayı seçmemiştir.
Her resminin bir öyküsü vardır.
Ama bu yazarın öyküsü değildir.
Ressamın öyküsüdür.
O öyküyü yazar anlatmaz.
Ya da (anlatmaya kalksa) başka biçimde anlatacaktır
çünkü yazar sözcüklere mahkûmdur.
Yüksel'in sözcükleri ise
(onun resimlerinde öteden beri
çok sayıda sözcükler, harfler yer alır)
bir biçimdir, bir karalamadır, bir silmedir,
bir kazımadır.⁹⁸⁷

Ece Ayhan Yüksel Arslan'ın sanatını Piri Reis haritalarına benzetir.⁹⁸⁸ Jacques Meunier onu resim-nüvis olarak tanımlar.⁹⁸⁹ Kendisi bulduğu birçok klasiği okuduğunu, ressamdan çok okur olduğunu ve kendisi için asıl önemli olanın eriştiği/edindiği bu malzeme yığnında ortaya çıkan görüntüler olduğunu söyler. Arture'lerini ise imgelemlerinin sözünü özetlemesi olarak tanımlar.⁹⁹⁰ Bu nedenlerle Ferit Edgü onu yazar-çizer olarak ilan eder. Resimli öykülemeler, hem resim sanatı içinde hem de yazın sanatı içinde deneysel örneklerdir. Arslan'ın çalışmaları Letrist yazı resim ilişkilerine, asemik yazıya, sürrealist ressamların çalışmalarına yazı ve resim ilişkisi bakımından benzese de eşine az rastlanan deneysel yazın resim ilişkisi özelliği gösterir.



⁹⁸⁷ İpşiroğlu, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955- 1970)*, s. 43.

⁹⁸⁸ İpşiroğlu, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955- 1970)*, s. 72.

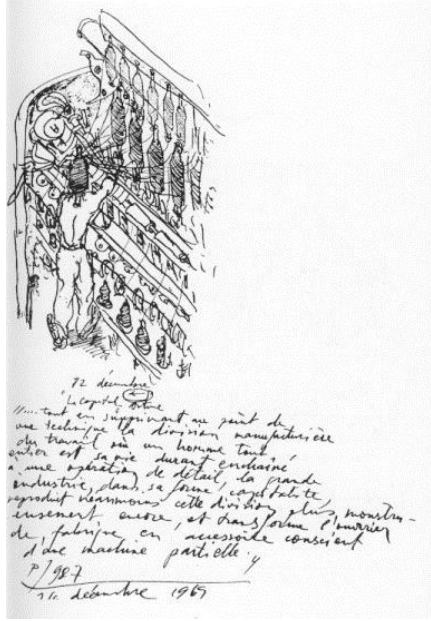
⁹⁸⁹ <https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arслан-1933-2017/3348> (15.02.2022)

⁹⁹⁰ Yüksel Arslan, *Yüksel Arslan İnsan & Jacques Vallet "İnsan"ın Yaratılışı*, Sel Yayınları, İstanbul, 2017, s. 1.

Şekil 4.50. *Arture 489*, (1997)⁹⁹¹ Yüksel Arslan

Yazar-çizer Arslan, ilk işlerinden biri olan; Karl Marx'ın *Kapital* (1969-1976) adlı eserini resimler. Arslan'ın eserleri yalnızca desenlerden oluşmaz. Desenlere eşlik eden metinler, Arslan'ın 'arture'lerini resimli edebî eserlere dönüştürür.

Edgü, Paul Klee'nin "Sanatçı, görünmeyi görünür kılandır." sözüne karşılık; "görüneni görünmeyen kılan" yazar-çizerlere ne ad verilmesi gerektiğini sorar?⁹⁹² Öyküleri resimle buluşturan ve resmin soyutluğunu öyküye de tattıran, öyküyü görsel soyutlukla buluşturan bu yazarlara; deneysel ya da avangardist yazarlar diyebilir miyiz?



Şekil 4.51. *Arture*⁹⁹³ Yüksel Arslan,

5.6. Öyküde Noktalama İşaretlerini Anlatım Yöntemi Olarak Kullanmak

Sözlükteki tanımlamalara göre noktalama işaretleri; duygu ve düşünceleri ifade ederken daha belirgin ve açık olmak açısından cümlenin duraklama noktalarını belirlemek, okumayı ve anlamayı kolaylaştırmak, sözün vurgu ve ton gibi özelliklerini net bir biçimde ortaya koymak amacıyla kullanılır. Sözlü ifadeyi yazılı ifadeye yansıtırken duyguları tanımlama amacıyla başvurulan bu işaret sisteminin tarihi, Yunan filozof Aristophanes'e uzanır.⁹⁹⁴

⁹⁹¹ http://www.artnet.com/artists/y%C3%BCksel-arslan/arture-489-lhomme-13ApGHyDnHr58_gGV2mdVmFw2 (15.02.2022)

⁹⁹² Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2011, s. 15.

⁹⁹³ <https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348> (15.02.2022)

⁹⁹⁴ Şemsettin Sami, *Usul-i Tenkit ve Tertip*, haz. Mahir Kalfa, Akçağ Yayınları, Ankara 2017, s. 13.

Geleneksel yazında edebî tür olarak yalnızca şiirde noktalama işareti kullanımında serbest bir seçim söz konusudur. Ancak Servet-i Fünûn dönemi şairlerinden Tefik Fikret, noktalama kurallarına riayet ederek şiirlerini yazar. Noktalama işareti kullanılmadan yazılan şiirler ise sayıca nispeten fazladır. Ancak modernizm ve yazında görülen yapıbozucu eğilimlerle kurgusal metinlerde de noktalama işareti konusunda farklı kullanım biçimlerine dair örnekler görülür.

Türk öyküsünde de noktalama işareti kullanımı yazar inisiyatifine göre farklılık gösterir. Noktalama işareti kullanmadan yazma, noktalama işaretlerini alışık olunan kullanım şekillerinin dışında kullanma gibi farklı eğilimlere ait örnekler özellikle Cumhuriyet sonrası örneklerde yoğunluk kazanır. Avangart sanat akımları ve Dada etkisiyle harflere ve metin düzlemindeki tüm unsurlara dolayısıyla noktalama işaretlerine de yeni anlamlar yüklenilir. Noktalama işaretleri anlatım imkânına dönüştürülür ve anlatım yöntemi olarak kullanılır.

Şiirde Dada, Rus Fütürizmi ve Mayakovski etkileriyle Nazım Hikmet'in şiir ve metinlerinde de harf ve noktalama işareti kullanımında sıra dışı örnekler görülür. 835 *Satır*'da yer alan şiirlerde ise şiirde alışık olunmayan diyalog çizgisi/uzun çizgi/konuşma işareti (—) kullanılır. *Jokond ile Siyau*'da ise toplama işareti (+) ve eşittir (=) gibi matematik sembolleri kullanılır.

Hayranım Felemenk ressamlarına:
Süt ve sucuk tacirlerinin tombul madamlarına
kolay mı üryan bir ilâhe edası vermek?
Lâkin
isterse ipekli don giyinsin
inek + ipekli don = inek!

Şekil 4.52. *Jokond ile Si-ya-u*⁹⁹⁵ (1929), Nazım Hikmet Ran

Noktalama işaretleri duygu-düşüncüyü ifade etmede açıklık, kolaylık ve vurguyu sağlamak gibi farklı amaçlarla kullanılır. Noktalama işaretini kullanmamak ya da farklı biçimlerde kullanmak, anlama derinlik, fazladan mana kazandırmak,

Noktalama işaretlerini Türkçe yazıma kazandıran kişi ise Şinasi'dir. Noktalama işaretleri ve basım teknikleri hakkında ilk kuramsal kitap çalışması Şemsettin Sami'nin *Usûl-i Tenkit ve Tertip*'tir. 1298 (1882). İki bölümden oluşan çalışma sadece noktalama işaretleri kullanımı hakkında değil, baskı öncesi kitap düzenlemesi hakkında da bilgiler içerir. Şinasi, Ağâh Efendi ile birlikte çıkarılan *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde yazarların keyfî noktalama işaretleri kullanımının önüne geçmek amacıyla bu çalışmayı yapma ihtiyacı duyar.

Sibel Işık, *Edebiyatçı Yönüyle Şemseddin Sami*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 96.

⁹⁹⁵ Ran, 835 *Satır*, "*Jokond ile Si-ya-u, Jakondun Hatıra Defterinden Parçalar*", s. 37

dikkati özel bir noktaya çekmek gibi amaçlar için tercih edilir. Leyla Erbil, *Sarhoş Yaşantılar* öyküsünde, Ayfer Tunç, “Fehime” adlı öyküde, Rasim Özdenören ise “Çarpılmışlar”da (1977) noktalama işareti kullanmaz.⁹⁹⁶ Bu kullanımların sebebi/arka planı okuru, yazarın anlatım yöntemi olarak seçtiği bilinç akışına ve sürrealist yazma yöntemlerinden otomatik yazıya gönderebilir.

Kullanılması ile fazladan anlam yaratımı ya da vurguyu sağlayan noktalama işaretleri, kullanılmaması ile de özel bir anlam yaratımı ve vurgu sağlayabilir. Bu bağlamda noktalama işaretlerinin alışık olunandan farklı bağlamlarda ve biçimlerde kullanılması ya da kullanılmaması anlatım tekniğine dönüştürülür.

Bu örneklerde noktalama işaretleri, yalnızca ses olgusuna denetlenebilirlik, vurgu, karakter kazandırmak amacıyla kullanılmaz. Her anlatım unsurunu yapıbozuma uğratan yaratıcı/deneyci/buluşçu yazarların noktalama işareti kullanımına yükledikleri işlev ile yazı unsurunun işlevi çeşitlilik kazanır. Yazarın niyeti yöntemin kullanılma amacı açısından devreye girer.

Yaratıcı yazarın elindeki malzeme kısıtlıdır. İmkânlarını zorlayan yazar, elindeki malzemeyi oyunsu tavırla bir anlatım tekniğe dönüştürecektir.

Noktalama işaretlerinin sıra dışı kullanımlarından bazıları şunlardır:

1. Noktalama işareti kullanmama, imlâsızlık: Rasim Özdenören, “Çarpılmışlar” (1977) öyküsünde noktalama işareti kullanmaz. Sevim Burak, *Yanık Saraylar*’da yer alan “Ölüm Saati” öyküsünde yalnızca soru işareti (?) ve aslında konuşma çizgisi olarak kullanılan uzun çizgi (—) işaretini -bağlamı dışında- kullanır. Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde (1979) öykülerdeki (birbiri ile ilişkili çerçeve öyküler/masallar) şiirsel biçimde yazılan kimi satırlarda noktalama işareti kullanmaz. Oğuz Atay *Tutunamayanlar*’da (1971) yetmiş altı sayfa boyunca noktalama işareti kullanmaz.
2. Noktalama işaretlerini bağlamları dışında kullanma: Leyla Erbil, soru cümlesi olmayan cümlelerin sonunda soru işareti kullanır. Bilge Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*’da (1963) noktayı cümlenin başında kullanır. (Kitaptaki öykülerin mizanpajında; paragrafların girintisinde de farklılaşan kullanımlar görülür.) Üç noktadan sonra boşlukta asılıymışçasına bekleyen metnin dışına

⁹⁹⁶ Albayrak, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik, Farklı Metinler ve Öyküler*, s. 25.

itilen virgüller görülür. Bu virgüller bir devamlılık unsuru olarak diğer paragraftaki cümlelerle ilişkiyi/bağlantıyı sağlar.

yuvarlak vurmağa başlıyor ittiği sıkışıklığa.
Yürekle birlikte. Bir, iki, üç, dört, beş... Sayı
başlıyor. Karanlığın ucundaki bilinmez, du-
manlı, koklanan ışıkla birlikte... ,

Şekil 4.51. “Doğum” (1957) *Troya’da Ölüm Vardı*, Bilge Karasu

3. Noktalama işaretlerini farklı biçim özellikleri ile kullanma: Bu özellikteki kullanımlar tipografik tasarımlar olarak da değerlendirilebilir. İlhan Berk, *Berk Sözlüğü*’nde noktalama işaretlerini farklı yazı puntoları ile kullanır.
4. Farklı noktalama işaretleri üretme: Leyla Erbil, *Hallaç* (1961), *Gecede* (1968), *Üç Başlı Ejderha*’da (1998-2005), öykünün büyük bir bölümünde yalnızca art arda üç virgül işareti (,,,) kullanılır. Birbirine ilenen iç düşünceler fazladan bir beklentiyi temsil eder. Hulki Aktunç, birden fazla öyküsünde, Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi* (1982) ve *Troya’da Ölüm Vardı*’da (1963) özgün noktalama işaretleri kullanımlarına imza atar.
5. Noktalama işaretini leitmotiv tekniği olarak kullanma: Oğuz Atay, “Korkuyu Beklerken” (1975) öyküsünde noktalı virgülü sıkça kullanır. Daha çok iki cümleyi birbirine bağlama görevi ile kullanılan noktalı virgül, korkuyu bekleyen kahramanın düşüncelerini, bilinç akışı söylemlerini birbirine bağlar. Noktalı virgül öyküde beklentiyi besler. Öyküde parantez içine alınan cümleler ise fazladan açıklama yapma isteği ile ilgilidir. Öyküde görülen parantez işareti kullanımındaki yoğunluğa, anlatıcının anlatacak daha fazla sözü olduğuna dair bir yorum getirilebilir. Okur, parantez dışında kalan söylemlerin yetersiz olduğuna dair bir alımlama gerçekleştirebilir.

Nokta: Alberto Manguel’in kanun koyucu olarak tanımladığı nokta⁹⁹⁷ en keskin yazım kurallarından biridir. Semih Gümüş noktayı, cümlenin sonunun ağırlık koyucusu olması ile noktalama işaretlerinin en güçlüsü ilan eder.⁹⁹⁸ Manguel, nokta olmasaydı, Werther’in acılarının sonu gelmeyeceğini ve Hobbit’in seyahatlerinin tamamlanamayacağını söyler ve noktayı bir memento mori/ölüm hatırlatıcısı (tüm

⁹⁹⁷ Alberto Manguel, *Okumalar Okuması*, çev. Sevin Okyay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 145.

⁹⁹⁸ Semih Gümüş, *Okumak ve Yazmak*, Notos Yayınları İstanbul, 2020, s. 197.

noktalama işaretlerini ise anlam ve müzik) olarak tanımlar. Manguel'e göre bu küçük leke bize her şeyin bir gün sona ereceğini ve duracağını söyler.⁹⁹⁹ Oysa bilinç akışında, varoluşçu yazarın dilinde bir son yoktur. Sonsuz düşünce, birbirine ilenen düşünceler silsilesi vardır. Bu nedenle noktalar geciktirilir. Bu geciktirme görevi en çok virgüle verilir. Leyla Erbil belki de bu nedenle virgülün de bir tanesi ile yetinmez yan yana üç tane kullanır.

Sevim Burak, *Yanık Saraylar*'daki ilk öyküleri hariç (*Yanık Saraylar* öyküsünde nokta kullanılmayan satırlar oldukça fazladır. "Ölüm Saati" öyküsünde nokta yalnızca öykünün sonunda kullanılmıştır.) birçok öyküsünde nokta işaretini sık kullanmaz. *Afrika Dansı*'ndaki öykülerde üç ya da daha fazla nokta art arda kullanılsa da noktaya yer verilmez. Burak, noktanın mükemmel anlam ve mükemmel cümle yaratımı için tercih edildiğini söyleyen İngiliz öğretmenlerin yargısını mı çürütmek ister? Ya da Manguel'in işaret ettiği kesinliğe, durmaya müsaade etmemek için mi yapar bunu? Ya da okurunu kendi niyetlendiği¹⁰⁰⁰ anlama davet etmek üzere mi böyle bir tercihte bulunur. Metni duygular, anlamlar sirkine çevirirken bir deneyci yazar olarak ipler kendi kontrolünde mi olsun ister?

Nokta kuvvettir. Keskinliktir. Geçişe müsaade etmez. Sınırları çizer ve bir öncekini, öncekileri bu sınırlara hapseder. "Sedef Kakmalı Ev" öyküsünde Nurperi'nin öyküsü anlatılırken bazı bölümlerde kullanılmayan nokta Nurperi'nin sınırı belirsizleşen gerçek ve gerçeküstü dünyalarda gezinen düşüncelerini serbest bırakmak üzere ve uzayan bitimsiz anları aktarırken kullanılmaz.

Noktalama işaretleri arasında özellikle nokta, bilinç akışının akışkan doğasına aykırıdır. Akıp giden düşünceler silsilesinin önünde bir set olacak noktaya metinde yer verilmez. Burak'ın "Ölüm Saati" öyküsündeki sorular ve korkular silsilesini tedirginliği, gerilimi; noktayla önü kesilmeyen tümcelerinin asılı duran anlamlarını belirsizlikle beraber geç gelen tek bir noktayla öykünün sonuna kadar taşır.

Gerçeküstücü yazarlar Andrea Breton'un geliştirdiği otomatik yazıda hiçbir engel olmaksızın düşüncelerini kâğıda aktarırlar ya da düşüncenin fotoğrafını olduğu gibi çekerler. Bu aktarımda ahlaki ya da estetik bir kaygı yoktur. Bu nedenle de bu rüya metinlerinde imla ve noktalama işaretlerine yer verilmez. Bu noktalamasız yazı tercihleri otomatik yazıyı hatırlatır.

⁹⁹⁹ Manguel, *Okumalar Okuması*, s. 145.

¹⁰⁰⁰ Manguel, *Okumalar Okuması*, s. 146.

Andrea Breton, otomatik yazıda noktalama işareti kullanımını tarif ederken, titreşimli kablolardaki düğümlerin düzenine benzettiği noktalama işaretlerinin akışın mutlak sürekliliğine direndiğini söyler.¹⁰⁰¹ Breton'a göre noktalama işaretleri engeldir. Rasim Özdenören, Breton'u doğrularak, nokta kullanmama sebebini hikâyelerin bir çırpıda okunmasını sağlamak olarak açıklar. Özdenören, hikâye ancak bu şekilde okunduğunda kavranabileceği için böyle bir tercihte bulunduğunu belirtir.¹⁰⁰²

Otomatik yazıda zihin boşaltma olarak da tarif edilen yazma yönteminde kelimeler bir açığa çakılı değil havada asılı ve parçalı gibidir. Bu yazı sisteminde her kelime aynı değerde ve konumda bulunur. Oysa nokta, kelimenin hem gücü hem de zayıflığının sebebidir. Otomatik yazıda böyle bir güce ya da zayıflığa ihtiyaç duyulmaz. Örneğin, Sevim Burak öykülerinde de tek bir kelime, tek bir cümle öyküden rol çalamaz, bu nedenle öykülerde vurgu tek bir kelimedede toparlanamaz. Kelimeler ayraçlarla (ters eğik çizgi) kısa ya da uzun çizgilerle birbirlerine teyellenir. Anlamlar kelimeler arası gezintiye çıkar. Canı sıkılan bir kelime, kalkıp başka yere taşınır. Her kelime isterse farklı bağlamlara misafir olabilir. Bu gezintiler, *Yanık Saraylar*'da uzun çizgilerle, *Afrika Dansı*'ndaki "Bir Gece Yemeği" öyküsünde ters eğik çizgilerle sağlanır.

Anlatıma şiirsel bir ifade katan şiir dizelerini nesirde yazarken de kullanılan ters eğik çizgi, Ferit Edgü'de nesre şiirsellik katma amacıyla kullanılır. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de (1977) ters eğik (/) çizgi ile ayrılan cümle yapıları ya da eksiltili cümleler şiir dizelerine dönüşür.¹⁰⁰³

Kısa çizgi (-), 50 Kuşağı'nın varoluşçu öykücülerinde sık kullanılan noktalama işaretlerindedir. Demir Özlü'nün "Bunaltı" öyküsündeki gibi iç konuşma ve bilinç akışı sırasında ek açıklamalarda bulunmak üzere ya da anlatımı bölmek, şiirsel söylem yaratmak üzere kullanılır. İki çizgi işareti arasında verilen ara cümle ve ara sözler ile fazladan düşünceler, ek açıklamalar dile getirilir. Kelimeler ya da kelimeleri oluşturan sesler arasında kullanılır. Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*'de (1980), "Rastlamadım işte, binlerine rastlamadım. Rast-la-san-da, rast-la-ma-san-da

¹⁰⁰¹ Breton, *Sürrealist Manifestolar*, s. 35.

¹⁰⁰² Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 40.

¹⁰⁰³ Yazarın, *Çılgılık* (1982) adlı öykü kitabında yer alan "Üç/Düş/Üş" öyküsünde de farklı noktalama işareti kullanımları görülür. 1978 yılında yayınlanan *Bir Gemide*'nin ilk öyküsü "Kaza"da yer alan diyaloglarda üç noktalar metnin başında kullanılır.

avva gi-di-yo-ruz.”¹⁰⁰⁴ “Yalnızlığımı el kor - kor da yorgunluğu katardı bana.”¹⁰⁰⁵ Satırlarında, kısa çizgi kullanımlarıyla ses bölümlenmeleri ile kelimelerde, kelimeleri oluşturan hecelerde aykırı vurgular yaratır. Bir itiraza ait söylem, parçalara ayrılarak uzatılır. Böylece daha etkili biçimde seslendirilir.

Bu kullanımlar da noktalama işaretlerine ait temel işlevlerin dışına çıkar. Gösterge özelliği kazanır ya da görsel tasarım unsuru hâline gelir.¹⁰⁰⁶ Öykü bilinç akışı tekniği ile yazılmıştır. Bilinç akışı, sürrealistlerin otomatik yazma yönteminin kurgusal metinlerde anlatım yöntemine dönüşmüş hâli olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda kısa çizgiler, otomatik yazı ve düşüncenin yazıdaki temsili ve bilinç akışının bölücü çizgisi olarak değerlendirilebilir.

Hulki Aktunç, *Güz Her Şeyi Bilir*'de (1998) ve *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda (1989) noktalama işareti kullanımı konusunda farklı deneylere girişir. Aynı kitaptaki “Arsız'ın Dansları” öyküsünde nokta cümle başında kullanılır. “Yek-Yek Oynayanlar” öyküsünde ise emoji işaretleri kullanılır.

Gülümseyişine tapıyordum. O da, sık sık tapınmam için elinden geleni yapıyordu. Bütün varlığını, bütün davranışlarını söze dönüştürüyordu. Parmağının ucunu, dudak üzerindeki teri, astigmat kırışıklı alnını, bacak bacak üzerine atarken “atarken”ini, ağzında yudum varken “yutkunurken”ini,
. başını çevirirken “yan yatarken”ini,
. sırtını çevirip “yüz üstü yatarken”ini,
. solukları üst üsteyken “üst üsteyken”ini,
. içeri: İÇİM. Dışarı: DIŞIN- DIŞIMIZDIR.
Dilsiz'in doğum günü yoktu. Yaşını biliyordu, o kadar. Ağustos doğumlu olmalıydı. Ağır sıcaklarla saçma sapan yağmurların kanıştığı günlerde doğmuş; öyle demişler.

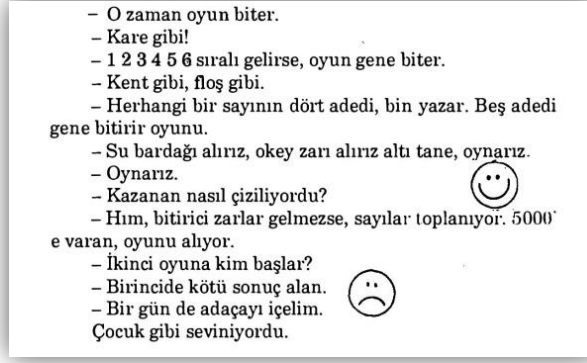
Şekil 4.53. *Arsız'ın Dansları*, *Güz Her Şeyi Bilir*¹⁰⁰⁷ (1998), Hulki Aktunç

¹⁰⁰⁴ Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 15.

¹⁰⁰⁵ Soysal, *Tutkulu Perçem*, s. 17.

¹⁰⁰⁶ Noktalama işaretlerinin temel işlevlerinin dışındaki gösterge ya da tasarım amaçlı kullanımlar, tipografi ve göstergebilim ile okunabilir.

¹⁰⁰⁷ Hulki Aktunç, *Güz Her Şeyi Bilir*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1998, s. 21.



Şekil 4.54. *Bir Yer Göstericinin Hayatı*¹⁰⁰⁸ (1989), Hulki Aktunç

Şiirde görülen deneysel arayışlarda ve somut şiir örneklerinde de noktalama işaretleri konusunda sıra dışı kullanımlar görülür. Lale Müldür ve Oruç Aruoba'nın nesir ve şiir arasında kalan metinlerinde sıra dışı noktalama işareti kullanımları anlatım imkânına dönüştürülür.

Tahakkümü Reddetme: Leyla Erbil'de Noktalama İşareti İcadı

Leyla Erbil, Dost Yayınları tarafından 1960 yılında yayınlanan ve üç bölümden oluşan ilk öykü kitabı *Hallaç* (1960) ile noktalama işareti kullanımı konusunda okurları şaşırtır.¹⁰⁰⁹

Yazarın icat ettiği noktalama işaretleri; virgüllü ünlem (!), virgüllü soru (,?), yan yana üç virgül (,,), üç virgüllü ünlem (,,!), üç virgüllü soru işareti (,,?) gibi yeni noktalama işareti kombinasyonlarıdır. Öykülerde, ha!...¹⁰¹⁰ k...¹⁰¹¹ gibi noktalama işareti kullanımlarına rastlanılır. Erbil'in bu noktalama işaretleri kullanımları diğer eserlerinde de devam eder. Yazarın, *Karanlığın Günü* romanının Adam Yayınları baskısında şöyle bir ibareye yer verilir:

Bu romanın orijinal metninde bilinen işaretlerin yetmediği yerlerde:

1. Ünlemin sonlanmadığı, üst üste sürdüğü yerlerde: “Virgüllü Ünlem” (;)
2. Sorunun sonlanmadığı, sürdüğü yerlerde: “Virgüllü Soru” (,?)
3. Soluğun kesildiği, soru düşüncenin sürdüğü yerlerde: “üç virgüllü soru” (,,?) ve türevlerini kullandım.

Ancak, eldeki metin basımdaki teknik olanaksızlıklar yüzünden “virgüllü ünlem” yerine: (!), “virgüllü soru” yerine: (,?) ve öteki türevlerle belirtildi.¹⁰¹²

Erbil'in *Gecede* (1969) isimli öykü kitabındaki öykülerde sıra dışı noktalama

¹⁰⁰⁸ Hulki Aktunç, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, Afa Yayınları, İstanbul, 1989, s. 45.

¹⁰⁰⁹ Leyla Erbil, *Hallaç*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 52.

¹⁰¹⁰ Erbil, *Gecede*, s. 10.

¹⁰¹¹ Erbil, *Gecede*, s. 11.

¹⁰¹² Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.7.

işareti kullanımları devam eder.¹⁰¹³ *Gecede*'de yer alan "Ayna" öyküsünde üç nokta, virgül (,) ve soru işareti (?) kullanılır ancak nokta (.) kullanılmaz. Öykünün başında uzunca bir metin yalnızca virgül kullanımını ile devam eder. Anlatımda sürekli kısa cümleler, sürdürülen ifade ve sıralamalar görülür. Anlatıcının bilinç akışı söylemleri kesintisiz bir şekilde virgül (,) işaretiyle ayrılarak devam ettirilir.

Sıkça kullanılan virgülün yanında, aralara giren üç noktalar söylenmek istenmeyen kelimeler için tercih edilir. Bu satırlarda duygu ve vurguyu temsil eden tek noktalama işareti virgüldür. Amerika, Allah, Güney Amerika, Atatürk, Almanya ve Galiçya gibi özel isimler küçük harflerle yazılır. Üç nokta ile bitirilen uzunca bir bölümün ardından büyük harf ile başlanılarak nokta (.) kullanılır. Anlatımda, nokta ve üç nokta kullanımı geciktirilir. Artık iki nokta üst üste (:), ünlem (!), soru işareti (?) kullanılmaya başlansa da virgül kullanımındaki yoğunluk devam eder.¹⁰¹⁴

5.7. Öyküde Kolaj, Kes Yapıştır: Montaj ve Dıştan Aktarım Tekniği

Kolaj (collage) tekniği, Fransızca yapıştırma anlamına gelen kelime, kes yapıştır (cut out) tekniğidir. Birden fazla unsuru bir araya getirerek oluşturulan bir kompozisyonu, anlamlı bir bütünü ifade eder. Daha çok fotoğraf ve resim sanatında kullanılan teknik, resimde Kübizm, edebiyatta Dadaizm akımı etkileriyle yaygınlık kazanır.

Edebiyatta kolaj tekniği:

1. Farklı metin parçalarının bir araya getirilmesi,
2. Farklı edebî türleri de bir araya getirilmesi: mektup, dilekçe, gazete kupürü, şiir
3. Resim, fotoğraf vb. görsel unsurların metinlerle ortaklaşa ya da tek kullanımı gibi farklı şekillerde örneklenebilir.

Mektubun ve günlüğün kurmaca eserlere dâhil edilmesi sık karşılaşılan kolaj tekniği kullanımlarıdır. Kahramanların birbirlerine gönderdikleri mektuplar ya da kurmacaya dâhil olan diğer mektuplar kurgunun bir parçası olarak kullanılır. Anı defterleri, gazete kupürleri, notlar, dilekçeler de öykünün ve kurgunun bir parçası olarak metinlere dâhil edilir. Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanı, bu tekniğin kullanımına bir örnektir.

¹⁰¹³ Öykülerin İş Bankası tarafından yayımlanan baskısında, "Bu kitapta bilinen yazım işaretlerinin yetmediği yerlerde yazarın isteği doğrultusunda (...) kullanılmıştır." açıklaması bulunur. Erbil, *Gecede*, s. 5.

¹⁰¹⁴ Öyküde, noktalama işaretinden sonra büyük harf kullanımı kuralına riayet edilmez, bk. Erbil, *Gecede*, s. 52.

Yıldız Ecevit, kolajı “ilk bakışta kurguya aykırı gibi görünen bir metnin kurgunun dokusuna dâhil edilmesi” olarak tanımlar ve Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1971) ve *Bir Bilim Adamı’nın Romanı*’nda (1975) bu tekniği kullandığını söyler.¹⁰¹⁵ Atay’ın kurguladığı örnekler daha karmaşık örneklerdir. Oğuz Atay *Tutunamayanlar*’da edebî alıntılar, şiir dörtlükleri, şarkı sözleri ve çevirileri gibi çeşitli kolajları kurguya dâhil ederek kolaj metinler yaratır.

Leyla Erbil’in *Gecede*’de yer alan “Çekmece” (1968) öyküsü iki eşin mektuplaşmaları ve gazete kupürünün öykü kurgusuna dâhil edilmesi ile kolaj öykü olarak tasarlanır. Öykü, gemide çalışan eşin karısına yazdığı mektup ile başlar. Öykünün devamında kurguya görsel olarak dâhil edilen gazete kupürü üzerinde yazılan yazılar mektupları gönderen eşin ölümünü okura haber verir.

5.7.1. Sevim Burak Öykülerinde Kolaj

Sevim Burak’ın, *Yanık Saraylar*’da yer alan; “Ah Ya Rab Yehova” öyküsünde, öykü kişilerinden biri olan “Bilâl Bey’in Not Defteri” aynı başlıkla kurguya dâhil edilir. Yazarın kurgu yazı metinlerinin bir araya gelme hikâyesi sıradan yazma tekniğinden, alışagelmış öykü düzeninden ve görünümünden farklıdır.

Burak, daktilo kullanmayı bilmediği için öykülerini önceleri ablası Nezahat Çelik’e daha sonraları ablasının arkadaşı, İstanbul Ticaret Odası’nda sekreterlik yapan daktilograf Nebahat’e yazdırır.¹⁰¹⁶

Terzilik mesleğini yazma yöntemine yansıtan yazar, metinlerini; ses, kelime ve görsel unsurlar olarak ayrı ayrı tasarlar. Müsvedde kâğıtlara yazılan ayrışık metinler, perdelerle iğnelenerek bir araya getirilir. Terziliğin getirdiği alışkanlıkla kalem ve daktilo kadar iğne de yazarın yazı gereçleri hâline gelir. Perdelerle iğnelenen metinler, bir zihin işçiliği ile kolaj öykülere dönüştürülür. Bu sıra dışı teknik, yazarın kitaplarının mizanpajına da yansır. Parça parça metinler farklı tipografik özelliklerle birbirine eklenir.

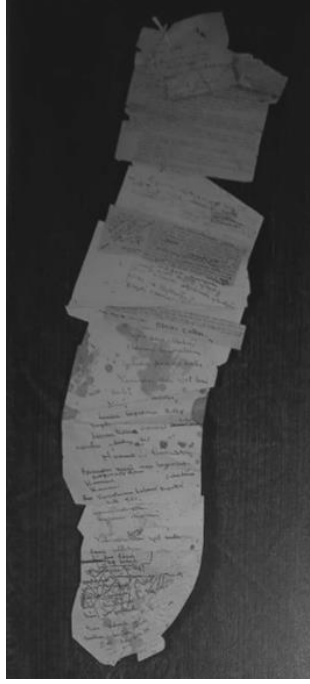
Yazarın; harf, kelime, noktalama işareti kullanımlarında da kolaj tekniğinin izleri görülür. *Afrika Dansı* ve *Everest My Lord* eserlerinde harf, kelime, noktalama ve görsel kolajlarla oluşturulan metinlerden oluşur. Yazar, *Everest My Lord*’u

¹⁰¹⁵ Ecevit, *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*, s. 88.

¹⁰¹⁶ *Yanık Saraylar*’daki daktilo kız da Nebahat’tir. *Afrika Dansı*’nda yer alan; *Bir Gece Yemeği* öyküsü de Nebahat’in hayatını anlatır.

Nilüfer Güngörmüş, *A’dan Z’ye Sevim Burak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 15.

kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiir olarak tanımlar.¹⁰¹⁷



Şekil 4.55. Sevim Burak'a ait yazı notları¹⁰¹⁸

Afrika Dansı öyküsü hasta raporlarının çerçeve içinde kurguya dâhil edildiği bir kolaj öyküdür. Rapor metinleri ayrıışık olarak okunabilir. Bütün olarak değerlendirildiğinde de bu metinler bağlamda kendilerine yer edindir.

BÜYÜYÜNCE ISLAK MAYO 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

DENİZDEN SONRA
GELİN
GELİN
ISLAK DONUNUZU GÖRELİM (Çocuksu şeyler söylüyor ama
gene de bir şeyin içyüzünü
araştırır gibi)

BANA ISLAK MAYONUZU GÖSTERİN
YILLARDIR NEREDE SAKLADINIZ (İçinizde mi hâlâ)
BÜYÜK CADDELERDE TOPLANIN (Sık sık dışarıdan içine dö-
nebilir insan)

BÜYÜK ALANLARDA TOPLANIN
SİZE ISLAK MAYO İLE DOLAŞMA İZİNİNİ KİM VERDİ
SORUN DURMADAN BÜYÜYÜR
NİYE ISLAK DONLA GEZDİNİZ
NİYE MAYONUZU DEĞİŞTİRMEDİNİZ
KIPIRDAMAYIN
NEFES ALMAYIN
DİLİ KURUYANLAR
AĞZI YAPISANLAR
TERE YATANLAR
TOPLANIN

Akciğerlerde her iki solunum sisteminde...
duyulmakta... Apekte 3/6 şiddetinde pan-
sisfolik üfürüm
Koltuk altına dek yayılmakta
Siyanoz
Ödem
Çomak parmak

10

Şekil 4.56. *Afrika Dansı* (1982)¹⁰¹⁹, Sevim Burak

Hışırdayan kâğıt parçalarının bir kompozisyonla metin hâline dönüştürüldüğü

¹⁰¹⁷ Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak*, s. 31.

¹⁰¹⁸ Güngörmüş, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 84-85.

¹⁰¹⁹ Burak, *Afrika Dansı*, s. 10.

“Düş Kırıcı”, *Gecegezen Kızlar* (1983), Tomris Uyar

Leyla Erbil’in “Çekmece” öyküsüne anlatım tekniği ve ölüm temasını işleme şekli ile benzeyen “Düş Kırıcı” öyküsünde kolaj bir anlatım tekniği olarak kullanılır. Her iki öyküde de öyküye dâhil edilen gazete kupürü öykü kişilerinin ölümünü okura gösterecek biçimde kurguya dâhil edilir.

Çamur birikintileri fokurduyor. Soylu evlerin iskeletleri, yıpranmamış genç düşler, körpe beyinlerdeki kan fokurduyor. Birazdan patlayacak kıpkırmızı bir düşün cevheri yalazlanıyor çamurda. O düşün sesini duyuyor, rengini görüyor. “Ne zaman?”

Denize dönüyor. Tophane'nin taşlarına çöküyor: “Anacığım desene, tahta oğlun bir kukla olmuş, bir canalıcı, bir düşkırıcı. İşi bitik.”

Fatih'te bir bar fedaisi kimseye kötülük etmek istemediğini ileri sürerek intihar etti

Fatih, Haydar'da bir bar fedaisi hasta olduğunu ve kimseye kötülük etmek istemediğini ileri sürerek intihar etmiştir.

Muharrem Koç adlı, 36 yaşındaki fedai dün gece saat 02.00'de Esrar Dede Sokak'ta tabanca-sıyla havaya üç el ateş ettikten sonra, bir el de kafasına sıkarak canına kıymıştır. Muharrem Koç'un üzerinden, intihar etmeden önce yazdığı bir pusula çıkmıştır. Uyuşturucu kullandığı öne sürülen Koç, pusulada şunları yazmıştır:

“Hasta beynimle daha fazla yaşayamazdım. Ne yapsam iyileşemeyeceğimi biliyordum. Kimseye kötülük yapmak istemedim. Hayatıma bu şekilde son vermenin iyi olacağına karar verdim.”

Efendisî'nin ayak sesleri yaklaşıyor, kulağının dibinde duruyor.

Önce sağ çizmesini çıkarıyor. Su, buz gibi.

Şekil 4.59. *Düş Kırıcı* (1983), Tomris Uyar

5.8. Öyküde Dil Kullanımı: Sözdizimde ve Söylem Dilinde Görülen Sıra Dışlıklar

“Uzun kısa tümce yoktur, tümce vardır.”¹⁰²²

“Tümceler söz orduları kurarlar.”¹⁰²³

“Bazı tümceler tutulmaz, başlarını alıp giderler.”¹⁰²⁴

“Bir tümce bitmemeli,

bitmiş gibi olmalı.

Bu yetmeli.”¹⁰²⁵

İlhan Berk

Leyla Karahan, Türkçede sözdizimini; kelime ve kelime gruplarının belli bir yargıyı bildirme amacıyla kurallı bir biçimde dizilişi olarak açıklar. Cümlelerin, kelimelerin bağlanma şekilleri; bağlanan cümleler arasındaki biçim ve anlam ilişkisi

¹⁰²² İlhan Berk, *Tümceler Geliyorum*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 35.

¹⁰²³ Berk, *Tümceler Geliyorum*, s. 37.

¹⁰²⁴ Berk, *Tümceler Geliyorum*, s. 41.

¹⁰²⁵ Berk, *Tümceler Geliyorum*, s. 45.

sözdiziminin konusudur.¹⁰²⁶

Türkçede sözdiziminde görülen en belirgin ve ayırt edici unsur, yüklem yansımasıdır. Bu tanım, Türkçedeki kurallı cümleler içindir. Türkçede cümleler kuralsız yapılarda da karşımıza çıkar. Kuralsız cümle yapısı, devrik cümle olarak da adlandırılır.¹⁰²⁷ Yüklemi cümlenin sonunda yer almayan cümleler, devrik cümlelerdir. Devrik cümleler, düzyazıda özel bir söyleme dikkat çekmek, şiirde ise ahenk unsurunu sağlamak üzere kullanılır.¹⁰²⁸

Geleneksel hikâyedeki söz dizimi öyküye göre resmi dile ve kurallı cümle yapısına daha yakındır. Şiir; devrik cümle yapıları, eksilteli cümleler, kelime ve kelime grupları ile yazılır. Modern öykü, bu açılardan şiir türüne yaklaşır ve öykü yazımı sırasında; sözdiziminde eksilteli ya da devrik söylem biçimleri tercih edilir.

Cumhuriyet sonrası Türk şiiri ve öyküsünde dilbilgisi kurallarının dışına çıkma eğilimi görülür. Kuralsız yazım benimsenir. Seste, kelime ve cümle öğelerinin yerleşiminde; aykırı ve uç yazım örnekleri görülür. Dili yapı bozuma uğratmak üzere gerçekleştirilen girişimler, İkinci yeni ve *Garip* şiiri etkisiyle gerçekleşir. Bu eğilimler; dilde, söylemde, biçimde gerçekleştirilen sıra dışı kullanımlar yani sapmalar (deviation) ve alışılmamış bağdaştırmalardır. Oksimoron (oxymoron) gibi birbirleriyle kullanımı alışık olunmayan kelime ve kelime yapıları bir arada kullanılabilir.

Dil kullanımındaki bu eğilimler, dilin sınırlarını zorladığı gibi soyut ve kapalı anlatıma sebep olarak anlaşılmayı güçleştirir.¹⁰²⁹ Kurgusal metinlerde, bilinç akışının anlatım yöntemi olarak kullanılması ile Sait Faik, Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Leyla Erbil ve Bilge Karasu gibi dil kullanımını anlatım imkânına dönüştüren yazarlar, öykülerinde mevcut söylemin ve dil kurallarının dışına çıkar. Kuralsız cümleler, birkaç adım öteye giderek

¹⁰²⁶ Leyla Karahan, *Türkçede Söz Dizimi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2020, s. 9.

¹⁰²⁷ Günlük dilde kullanılsa da resmi yazım dilinde kullanılmaz ya da kullanılması hoş karşılanmaz.

¹⁰²⁸ Karahan, *Türkçede Söz Dizimi*, s. 100.

¹⁰²⁹ Abdullah Harmancı, "Cemal Süreya Şiirinde Dil Sapmaları", *Turkish Studies*, 8/4, Ankara, 2013, s. 909.

Oktay Rıfat, İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar gibi isimlerin başı çektiği Muzaffer İlhan Erdost'un isim babası olduğu, İkinci Yeni tarafından imge, edebî sanatla örülü bir şiir dili inşa edilirken, anlam ikinci plana itilir. Şiirde konu, olay ve hikâye ötekileştirilir. Bezirci'nin aktardığına göre Kemal Özer, İkinci Yeni'nin en önemli özelliğinin dilde değişimler / deformasyonlar gerçekleştirmek olduğunu, İlhan Berk ise yeni şiirde dilin kelimelerin anlamlarını değiştirmeye kadar gidildiğini, Türkçe'nin kipleri, cümleleri, kelimeleri yerinden oynatılarak, yeni bir dil inşa edileceğini, kendisini eleştirenlerin dili bozduğunu söylediğini ve bu konuda haklı olduklarını belirtir.

Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1967, s. 7-15.

Atilla İlhan, şiir üzerinden öz ve biçim ilişkisi hakkında; "...özün büsbütün biçimin gereklerine bağlı 'rastlantısal' bir şey olduğunu ortaya atan, böylelikle sanat eserini bilinçsiz kılan aşırılarla da karşılaşıyoruz."

İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 38.

tamamlanmayan kelime ve seslere dönüşür. Alt alta yazılan cümlelerin özne ve yüklemeleri metinlerin başka bölümlerinde ya da satırlarında okurun karşısına çıkar.

Sevgi Soysal, *Tutkulu Perçem* (1980) adlı eserinde yer alan öykülerde, özgün bir söylem dili kullanır. Yazarın kelimelerin sonlarına eklediği fazladan eklerle anlatımda şiirsel, özgün ve öte bir söylem yaratılır. “Ölü evli, ölü insanlı kentten, güve yeniği yaşamalardan utanmışlıktı.”¹⁰³⁰ “Kalabalıklarda” öyküsünde, “duramazlığım olurdu”¹⁰³¹ ifadelerinde alışılmışın dışında dil kullanımı görülür.

Dil kullanımında görülen sapmalar, yazarın özgün anlatım tekniğine dönüşür. “Sonra içinde yemek pişmezmiş gibiliği güzel evime dönerdim.”¹⁰³² gibi söylem ve dil deneyleri, postmodern anlatım tekniklerinden biri olan oyunsulukla bağdaştırılabilir.

Sevim Burak, *Yanık Saraylar*’daki “Büyük Kuş” öyküsünde, şiir biçiminde kelime dizilimi kullanılır:

SENİ GÖRÜYORUM SENSİN DURUŞUNDAN DA BELLİ
BULUT İÇİNDESİN HAFİF BİR ALEVE BÜRÜNMÜSSÜN
Evinin kapılanını açtı
Saç örgülerini çözdü

Seher Özkök, bu satırları “söz toplamı” olarak tanımlar.¹⁰³³ Cümle olmayan bu yapılarda, şiirdeki gibi vurgu her sözcüğe ayrı ayrı dağılır. Yazarın, noktalama işareti kullanmamasının arka planında da bu gaye vardır.

Böylece her kelime, ayrı ayrı dikkate değer kılınır. Anlatımda, kolaj ve parçalılık tekniklerinin kullanılması da sözdiziminde kuralsız yapıları meydana getirir. Kolaj tekniğinde; kelimeler, parça parça ve sözdizim kurallarına riayet edilmeksizin bir araya gelir. Sevim Burak’ın, *Ayakkabı Bürjani* öyküsünde, dilsel sapmalarla kelimelerin söylemi bozular. Çizme, “djizme”ye, kundra, “koundra”ya dönüştürülür.¹⁰³⁴

Ferit Edgü’nün, *Hakkâri’de Bir Mevsim* (1977) anlatısındaki dil kullanımı da benzer biçimde söz diziminin kurallarına riayet edilmeyen, şiirsel dil özelliklerine ve devrik cümle yapısına sahiptir.

***Kısmet Büfesi* (1982), Bilge Karasu**

¹⁰³⁰ Soysal, *Tutkulu Perçem*, s. 18.

¹⁰³¹ Soysal, *Tutkulu Perçem*, s. 18.

¹⁰³² Soysal, *Tutkulu Perçem*, s. 18.

¹⁰³³ Seher Özkök, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014, s. 75.

¹⁰³⁴ Burak, *Afrika Dansı*, s. 71.

Bilge Karasu'nun metinlerinde kullandığı farklı tekniklerden biri söz dizimi ve söylem dili hakkındadır. Şiirsel dil yaratılan metinlerde devrik cümle yapıları ve söz toplamları kullanılır. Öykülerin aktarılışında dilde sapmalar görülür. Yazarın türsel bir sınırlandırmaya tabi tutmadığı metinler, cümle yapıları, standart kullanımları dışına çıkan, kural tanımayan gramer yapıları ile anlamsal, yapısal, biçimsel sapmalarla dikkat çeker.

Kısmet Büfesi'ndeki *Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin* (1973) adlı anlatı, kurallı bir cümle ile başlar. Ardından metinde şiir biçiminde bir yazı formu tercih edilir. Metinlerde yalnızca semantik (anlambilimsel) olarak mana yaratımına girişilmez, sentaks (söz dizim) ve metinlerin mizanpaj/sayfa düzeni özellikleri de anlama katkı sunar.

Bilge Karasu'nun kitabın önsözünde belirttiği gibi arkadaşı, bu metinlere 'göz yazıları' başlığını tavsiye eder. Gramer kullanımlarındaki farklılıklar, biçim oyunları, sözdizimindeki sapmaların sebebi metinlerin göze de hitap etmeleri amacıyla tercih edilir. Metinlerin bir kısmı, mensur şiir parçalarına benzer. Uzun cümle yapıları ile kurulan bu bölümler alt alta sıralanır.

“Yükünü Hemen Boşaltmayan Kelimeler”le¹⁰³⁵ Yazılan Öyküler: Yaşamamız (1957), Dost (1977), Vüs'at O. Bener

Bener'in *Dost* ve *Yaşamamız*'daki öyküleri şiirsellik ve metafor özellikleriyle hikâye dilinden uzaklaşır. Kısa ve vurgulu cümleler anlatımı yoğunlaştırarak kurgusal metinde şiirselliği sağlar.

Bener, bu öykülerde söylem işçiliğine de girer. *Yaşamamız*'da erken kesilen cümleler duygu yoğunluğunu yükseklerde tutar. Bu kullanımlar ile beklenti, okurun anlamlandırma sürecini uzatacak biçimde sürdürülür.

Okur, kurallı cümlelerin monotonluğu yerine, eylemsizlikle ya da geciktirilen yüklemlelerle tetikte bekletilir. Aynı cümle içinde bulunması gereken cümlenin öğeleri farklı cümle yapıları içinde okurun karşısına çıkar. Özneyi, nesneyi ve yüklemi farklı kelime ve kelime grubu sıralamaları arasında bulmak mümkündür. “Onunki yuvarlak, kaslı. Benimki kemik.” “Mavi gözlerine bakmayı. Bir çeşit donuk tutkuyla. Mırıldanmadan. Yumuşak. Anladığını sandım. Tartışıyorduk.”¹⁰³⁶ “Bilmem. Kim bilir.”¹⁰³⁷

¹⁰³⁵ Berk, *Tümceler Geliyorum*, s. 52.

¹⁰³⁶ Vüs'at O. Bener, *Dost Yaşamamız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 158.

¹⁰³⁷ Bener, *Dost Yaşamamız*, s. 158.

Metinlerde devrik cümle kullanımı yoğundur. “Üstelik yanaklarımızda bir ıslaklık. Geçştirilen bir kazanın sonrası gibi. Isındım.” “Huzursuzluğu yüzüne oyuk.”¹⁰³⁸ Zaman zaman peş peşe eylemler sıralanır, bu anlarda daha önceki merakın oyalandığı duygulanım içinde sürüklenmeden hızlılık ve netliğe geçilir.

Bener’in öykülerinde, sözler toplamı¹⁰³⁹ sözdizim kurallarına riayet edilmeyen ifadeler görülür. Bu dil konuşma dilinden ziyade serbest çağrışımlı zihin dilidir. Dildeki bu seçimler, Varoluşçuluk akımı ve modernizmin etkilerinin görüldüğü yıllarda iç dünyasına yönelen birey ve bireyin çıkmazlarını konu edinen öykülerin dil özellikleridir. Bilinç akışı ve iç monolog teknikleri ile şekillenen bu dil yabancılaşmanın dilidir. Bunalımlı ve depresif öykü kişileri ve öykü anlatıcıları topluma, kültüre, kendine, toplumsal dile ve kendi diline yabancılaşır. Kristeva’nın ifadeleri bu dilsel yabancılaşma ve ruh hâlinin dil kullanımına etkisi hakkındadır:

Depresif kişide bu duygu taşması ve birincil göstergesel süreçler, dilin yabancı ya da "ikincil" olarak tanımladığımız zırhıyla ve simgesel kurgularla (öğrenilenler, ideolojiler, inançlar) çatışmaya girer. Normal olarak denetim altında bulunan birincil süreçlerin ritmini ve kuşkusuz biyofizyolojik ritmi ifade eden yavaşlamalar ve ivmelenmeler kendini gösterir. Söylemin artık bu ritmi kırarak gücü yoktur; hele değiştirecek gücü hiç yoktur. Tersine, söylem, dilsizlikte tükendiği noktaya dek duygusal ritim tarafında değiştirilmeye izin verir (eylem seçeneğini olanaksız kılan aşırı yavaşlama ya da aşırı ivmelenme yoluyla), imgesel yaratıcılığın (sanat, edebiyat) depresyonla savaşı, simgeselin ve biyolojinin tam da bu eşiğiyle yüz yüze geldiği zaman, anlatının ya da akıl yürütmenin birincil süreçlerin egemenliğinde olduğunu saptırız. Ritimler, ses yinelemeler, yoğunlaştırmalar, bir mesajın ve bir bilginin iletimini biçimlendirir. O halde, şiir ve daha genel olarak onun gizli işaretini taşıyan üslup, alt edilmiş (geçici olarak) bir depresyona tanıklık ediyor olabilir mi?¹⁰⁴⁰

Dil, dış dünya ile girişilen çatışma sonucu yeni bir söylemle buluşur. Yabancılaşan ve yalnızlaşan bireyin dili, dış dünyanın dilinden, iç dünyanın diline döner. Zihindeki kuralsız sözler dizisi, dil kullanımını kuralsızlaştırır, anlamı muğlaklaştırır ve geciktirir.

Özellikle son öykülerinde depresif bir ötekiyi seslendiren Bener, öykülerinin söylem dilinde anlam aktarmalarına ve oksimoronlara* başvurur.¹⁰⁴¹ Yazarın, “Öfke” adlı öyküsü devrik cümleler ve oksimoronlarla örülüdür. “Oyun bozma

¹⁰³⁸ Bener, *Dost Yaşamazsınız*, s. 158.

¹⁰³⁹ Seher Özkök’ün Sevim Burak’ın benzer kelime kullanımları hakkındaki tespiti.

¹⁰⁴⁰ Julia Kristeva, *Ara Güneş*, çev. Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s. 82.

* **Oksimoron:** 1. Klasik Türk edebiyatında da kullanılan tenasüp sanatı ile benzerlik taşır. Anlam bakımından aralarında ilgi bulunan iki veya daha fazla sözcüğün bir arada kullanılmasıdır.

Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, s. 273.

2. Birbiri ile çelişen ya da zıt anlamlı kelimelerin bir arada kullanılmasıdır. Mizah ya da dramatik etki yaratmak amaçlı kullanılabilir.

Çeker, *Edebi Teknikler ve 72 Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, s. 16.

¹⁰⁴¹ Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 63.

tadı”¹⁰⁴² “Ötede bir beriki var.”¹⁰⁴³ “Pirinci pırıltılı mangalın altında top top Sarman”¹⁰⁴⁴ söylemlerinde tezatlıkla, farklı bağdaştırmalarla sağlanan söz sanatlarına ve anlam oyunlarına başvurulur.

5.9. Öyküde Anlatıcı Kullanımında Deneysellik

*Küpün içine oturdum. Başladım anlatmaya...*¹⁰⁴⁵

Sait Faik Abasıyanık

*Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?*¹⁰⁴⁶

Oğuz Atay

Anlatmaya dayalı türlerde anlatı, kurgusal veya gerçek bir olayın ya da bir durumun aktarımıdır. Kurguda gerçekleşen olayın, durumun ya da olgunun kimin ağzından aktarıldığı anlatıcının kim olduğu sorusuna cevap verir. Anlatılan olay, durum ya da olgu anlatıcı (narrator) tarafından dile getirilirken çeşitli bakış açılarından faydalanılır. Destan ve diğer sözlü ürünlerle şekillenen anlatı ve anlatıcı kavramları yazılı gelenekte yaratıcı kurmaca örnekleri ile çeşitli değişimlere uğrar.

Geleneksel anlatılarda otoriter anlatım, tanrı bilici, ilahi bakış açılı anlatıcılarla sağlanır. Bu bakış açısına sahip anlatıcıların görüldüğü erken dönem anlatılarda geleneksel anlatıcılar olaylara, kahramanların iç ve dış dünyalarına, zamana, anlatımın tüm katmanlarına hâkimdir.¹⁰⁴⁷ Anlatıcı, kahramanların iç dünyasını bilir ve bu dünyayı iç çözümlene vasıtasıyla seslendirir. Anlatıcının aktardıkları okuru ya da dinleyiciler nezdinde sorgulanmaksızın kabul edilir.

Anlatı ve anlatıcı kavramları, Platon’un *mimesis* (gösterme, taklit etme) ve *diegesis* (anlatma) kavramlarına karşılık gelir. Anlatma, anlatıcıyı ön plana çıkaran ve anlatıyı ön plana çıkaran olarak tasnif edilir. Anlatıcı, gösterme yöntemini seçtiğinde yazarın ve anlatıcının rolü silikleşir. Anlatma yöntemi seçildiğinde ise yazar ve anlatıcının rolü devreye girer.

Geleneksel anlatıcılar göstermekten ve bir kesiti sunmaktan ziyade tahkiye ederek aktarır. Modern anlatılarda ise kahramanın zihnindekiler olduğu gibi aracısız iletilir. Bilinç akışı, iç monolog ve iç çözümlene aracısız anlatım yöntemleridir. Modern, postmodern ya da deneysel kurgulardaki anlatıcılar ise girift bir hâl alır.

¹⁰⁴² Bener, *Dost Yaşamamız*, s. 230.

¹⁰⁴³ Bener, *Dost Yaşamamız*, s. 230.

¹⁰⁴⁴ Bener, *Dost Yaşamamız*, s. 231.

¹⁰⁴⁵ Abasıyanık, *Alemdağ’da Var Bir Yılan*, s. 10.

¹⁰⁴⁶ Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 195.

¹⁰⁴⁷ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 18.

Anlatılarda, çoğul ve belirsiz yeni anlatıcı rollerine yer verilir.

Necip Tosun, gelenekteki anlatıcının her şeyi bilen tanrı bilici anlatıcıdan, tümüyle iç sese odaklanan modern anlatıcılara dönüştüğünü söyler.¹⁰⁴⁸ Modern kurmacalarda anlatıcılar yeni özelliklerle okurları karşılar. Gustave Flaubert, nesnel bir anlatıcının anlatıda olması gereğini savunur. Balzac, yazarın anlatımın içinde olduğu ve bilgi aktarması gerektiğini, Henry James, göstererek anlatma yöntemini önerir. Virginia Woolf ve William Faulkner ise 50 Kuşağı yazarlarında ve varoluşçulardaki gibi anlatıcı bir dış sestten ziyade, iç sesi merkeze alır.¹⁰⁴⁹

Geleneksel kurgularda anlatıcının kimliği ayırt edilebilecek bir sesken modern metinlerde, bu üç unsurun birbirine dönüştüğü olur.¹⁰⁵⁰ Cumhuriyet Dönemi öyküsünde anlatıcı kullanımı hakkında teknik arayışlara girilir. Yeni yollarla anlatma çabası anlatıcının diline, konumuna, mesafesine farklılık kazandırır.

50 Kuşağı yazarları, öykülerinde kurguyu oluşturan tüm öğelerde olduğu gibi anlatıcı kullanımına da yeni boyutlar kazandırır. Çoğul anlatıcılar, müdâhil anlatıcılar, üstkurmaca tekniğine başvuran anlatıcılar ve anlatıcı çoğulluğu yeni anlatıcı özellikleridir.

Bu kuşağın etkisinde olduğu Varoluşçuluk akımı ile iç monolog ve bilinç akışı teknikleri ve birinci tekil şahıs ben anlatıcı ön plandadır. Bu anlatımlarda diyalog kullanımı seyrek. Diyalog kullanımının tercih edildiği öykülerde anlatıcının aradan çekildiği ve okurun anlatılanları öykü kahramanlarından dinler.

Kemal Tahir'in "Han" ve "Tazi" öyküleri diyalogla başlayıp diyalogla biten öykü örnekleridir. Anlatıcı, öykülerin çok kısa bir bölümünde devreye girer. "Han" öyküsünde birincil tekil şahıs anlatıcı, "Tazi" öyküsünde ilahi bakış açısına sahip bir dış anlatıcı öykü anlatımında çok kısa süre görünür ve kaybolur.¹⁰⁵¹

Maupassant tarzı durum öyküleri yazan Nezihe Meriç, öykülerinde gündelik yaşantılara dair kesitleri, anlık duygu durumlarını, gözlemlerini çağrışımlar ve iç konuşmalar ile aktarır. Öykülerinde eylem ve olaylardan çok; iç konuşmalar,

¹⁰⁴⁸ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 165.

¹⁰⁴⁹ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 165.

¹⁰⁵⁰ Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (1979) anlatısında; anlatıcı, yazar, okur kavramlarında belirsizlik görülür. Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* (1998) anlatısı da anlatıcı ve kahramanlar konusunda belirsizliklerle örülüdür.

¹⁰⁵¹ Kemal Tahir, *Zehra'nın Defteri, Bütün Öyküleri 2*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 115.

tasvirler, çözümlemeler kullanılır.¹⁰⁵²

Vüs'at O. Bener, öykülerinde tanrı bilici anlatım yöntemini de kullanır. Ancak yazarın özellikle son dönem öykülerinde bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin kullanıldığı, anlatımın ben diline döndüğü görülür. Bener'in son dönem öykülerinde diyalog kullanımı, bilinç akışı ve iç monolog kullanımlarına göre nispeten azdır. *Yaşamamız*'da yer alan öykülerde birinci tekil anlatıcının iç sesi kurgulara hâkimdir. *By Muhannit Sahtegi'nin Notları*'nda bilinç akışı ve iç monolog kullanımı yoğundur. *Kapan*'daki öykülerde ise bütünüyle birinci tekil şahıs ben anlatıcının iç düşünceleri bilinç akışı ve iç monolog teknikleri ile aktarılır.

Anlatıcı kullanımındaki sıra dışı örneklerden biri Tarık Dursun K.'nin kullandığı, sen/siz anlatıcı¹⁰⁵³ kullanımudur. Kakıncı, öykülerinde iki farklı anlatıcı dilini örnekler. Leyla Erbil'in öykülerinde bilinç akışı, iç monoloğun yanında çoğul anlatıcılar kullanılır.

Ferit Edgü'nün ilk öykü kitabı *Kaçkınlar*'da yer alan öykülerde ağırlıklı olarak iç monolog ve bilinç akışı yöntemleri kullanılır. "Odada" isimli öyküde, kahramanın bir odada geçirdiği korkulu, kaygılı, düşünceler içinde geçen vakit, anlatıcının kendi iç dünyasının diliyle ve bilinç akışı tekniği ile dile getirilir. Anlatıcı bu öyküde ben öyküsel anlatıcıdır. İç monolog tekniği ile kendi kendisiyle konuşur. Yazarın *Bir Gemide*'de yayımlanan, "Olanak-Siz" adlı küçürek öyküsü, "son bir öykü anlatacağım (ister dinleyin ister dinlemeyin)" ifadesi ile başlar.¹⁰⁵⁴ Kendisinden bahsetmekten yorulduğunu söyleyen anlatıcı, başkalarının başından geçen bir serüveni anlatacağımı bu şekilde dile getirir.

5.9.1. Sait Faik Öykülerindeki Anlatıcılar

50 Kuşak'ın pusulası Sait Faik Abasıyanık'ın ilk dönem hikâyeleri geleneksel hikâye teknikleri ile örtüşür. Bu ilk hikâyelerdeki anlatıcı daha çok ilahi bakış açısına sahiptir. Sait Faik, öykülerindeki anlatıcı kavramı yazarın ilk öykülerinden farklı bir boyuta taşınır.

Lüzumsuz Adam (1948) öykü kitabındaki "Birahanedeki Adam" öyküsü postmodern teknik olarak nitelendirilen üst kurmaca tekniğine örnektir. Sait Faik'in

¹⁰⁵² Özata, Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, s. 89.

¹⁰⁵³ Ebru Özgün, "Tarık Dursun K.'nin Öykülerinde İkinci Kişili Anlatıcının Görünümü, "Sen / Siz" Dili", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 64, ss. 181-198.

¹⁰⁵⁴ Edgü, *Leş Toplu Öyküler*, s. 357.

Varlık Yayınları tarafından 1950 yılında yayımlanan, “Mahalle Kahvesi” öykü kitabında yer alan “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” öyküsü:

Bu suallerin cevabını veremeyeceğim. Ama muhakkak bekâr. Bir han odasında oturuyor, burada Vanlıların ufak tefek işlerini görüyor olmalı. Ona hiçbir iş konduramadım. Komisyoncu dedim, tüccar dedim, harnal kâhyası dedim, eski bir hamal dedim, gece bekçisi dedim, şu dedim bu dedim, hiçbirisi tıpatıp uymadı. Sonunda bir iş buldum ona. Baktım, iyi bir terzi elinden çıkmış elbise gibi oturuverdi. Bu bir eski mutasarrıftı. Oturduğu sandalyenin kenarına tespini asıp, öteki elini de masaya dayadığı zaman okuduğu haberin ne olabileceğini her zaman merak ettim.¹⁰⁵⁵

Anlatıcı-yazar ilişkisini okura sunar ve yazım serüvenini öykünün malzemesi hâline getirir.

Yazar, öykülerinde sık sık okurla diyalog kurar. “Lüzumsuz Adam” (1954) öyküsünde “Bir ara ne düşündüm bilir misiniz?”¹⁰⁵⁶ “Ben Ne Yapayım” öyküsünde; “Ne yapayım? Bulgur mu alayım, dersiniz? Bizans'tan kalma o İstanbul Balıkpazarı'nın yukarısındaki kocaman yapılardan birisine tepeleme doldurayım, içine de bir Kürt bekçi mi dikeyim? Ha, ne dersiniz?”¹⁰⁵⁷ ifadeleri ile okura sorular yöneltir.

Gözlemci anlatıcının yanı sıra *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yer alan öykülerin aktarım tekniği olarak bilinç akışı tekniği ile birinci tekil şahıslı ben anlatıcı tercih edilir. Bu öykülerde, anlatıcı belirsizliği de görülür. Gerçeküstü anlatımla hayal ve hakikatin birbirine karıştığı öykülerde; kahramanlar, olaylar, mekânlar gibi anlatıcı da belirsizdir.

Öykü Kişisinden Rol Çalan Anlatıcı ve *Tante Rosa*¹⁰⁵⁸ (1968), Sevgi Soysal

Tante Rosa yanlışta verilen addır. Hiç büyütmemeli, kurmamalı böyle cümleler.¹⁰⁵⁹

Birbiri ile ilişkili öyküler toplamından oluşan *Tante Rosa*, yalnızca Rosa'nın yaşamı ve “bildungsroman” özelliği gösteren gelişim süreci hakkında değil, anlatıcı ve öykü kahramanı üzerinden yaratılan bir ironi hakkındadır.

Kitaptaki öykülerin tamamında öykülerin anlatıcısı ve kahramanı ve konular

¹⁰⁵⁵ Sait Faik Abasıyanık, *Öyle Bir Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 396.

¹⁰⁵⁶ Abasıyanık, *Şahmerdan, Lüzumsuz Adam*, s. 143.

¹⁰⁵⁷ Sait Faik Abasıyanık, *Şahmerdan, Lüzumsuz Adam*, s. 147.

¹⁰⁵⁸ Kitap, Sevgi Soysal'ın 1966 ve 1968 yılları arasında Dost Dergisi'nde yayımlanan; birbiri ile bağlantılı on dört öyküsünü içerir. Alman edebiyatının gelişim, oluşum romanı olarak tarif ettiği; “bildungsroman” olarak tanımlanmıştır.

¹⁰⁵⁹ Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978, s. 77.

ortaktır. Anlatıcı üçüncü tekil şahıs anlatıcı, öykü kişisi ise Tante Rosa'dır. Ancak öyküde zaman zaman anlatıcı ve kahramanın söylemlerinin birbirine karıştığı olur. Anlatıcının Tante hakkında kurduğu cümlelerde yer alan alışılmadık tespitler, anlatıcının anlatıdaki rolüne dair farklı bir örnek olarak öyküyü ve öyküdeki anlatım tekniğini, anlatıcı kullanımını sıra dışı kılar.

Öykülerin akışı boyunca anlatıcı, görülen geçmiş zaman; -dı, ya da -mış'lı geçmiş zaman ile Rosa hakkında konuşur. İlk öykü şu ifadelerle başlar:

“Tante Rosa on bir yaşındayken, “Sizlerle Başbaşa“ adlı haftalık aile dergisinde, Kraliçe Victoria'nın süvari giysileriyle çekilmiş fotoğrafının altında yazılı şu haberi okudu.¹⁰⁶⁰ Bu ilk satırlar ve “Tante Rosa bir ilandan bir evlilik çıkabileceğine inanıyordu, o daha aptaldı.”¹⁰⁶¹ ya da “Tante Rosa deneyini yapmadığı şeylere yüz vermezdi.”¹⁰⁶² ifadeleri okuyucusuna anlatıcı ve kahramanın farklı sesler olduğunu gösterir. Bu ifadeler, anlatıcının öykünün kahramanı hakkında bilgi sahibi olan bir başkası olduğunun algılanmasını sağlar. Okur, Rosa'nın geçmişini ve yaşadıklarını bilen bir dış gözün, “hâkim bilici” bir dış sesin varlığına ikna olan olur. Öykülerin devamında ise birbirine karışan anlatıcı kahraman ikiliği hakkında sürprizlerle karşılaşılır.

İç monolog yöntemi kullanılan öykülerde, anlatıcı ile Rosa'nın aynı kişi olup olmadığı hakkında okuyucuyu sorgulamaya iten durumlardan bazıları şunlardır:

Şimdi bir zebra kürkünün ardından sokağa, karşıdaki parka **bakıyorum**. Park denince sevgililer gelir akla, doğrudur, ama park denince sevgilileri düşünmek zor. İyi pişmiş bir domuz pirzolasının kulağa hoş sözler fısıldaması zor. Sokaktan ayıklar, sarhoşlar, açlar, toklar, güzeller, çirkinler geçiyor. Sarhoş olunur, ama sokakta sızılmaz, aşık olunur ama sokakta yatılmaz, doyulur ama sokakta sızılmaz, sokak gelip geçmek içindir... **İşte hep böyle saçma sapan cümleler aklında Tante Rosa'nın.**¹⁰⁶³

Bu satırlarda kullanılan ben dili, anlatıcı ve kahramanın bütünleşmesi şeklinde algılanır. Anlatıcı da Rosa üzerinden bazı iç konuşmalar yapar:

Allah Allah şimdi yine birlikte yaşamak zorunda olmak. Bir yeni pabuç altı gibiydi **Tante Rosa, yaşantısına basmamıştı**. Allah Allah olmayan bir geçmişi kabul etmek. Bunca kötü alışkanlıklarıyla. Her kötü yeni olmalı, ama kötüye alışmamalı. Aynı suluboya kır çiçekleri nasıl tekrar tekrar yapılır? Allah Allah nasıl yaşanır tekrardan?¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁰ Soysal, *Tante Rosa*, s. 7.

¹⁰⁶¹ Soysal, *Tante Rosa*, s. 35.

¹⁰⁶² Soysal, *Tante Rosa*, s. 36.

¹⁰⁶³ Soysal, *Tante Rosa*, s. 48.

¹⁰⁶⁴ Soysal, *Tante Rosa*, s. 33.

Bu satırlarda anlatıcı Rosa hakkında değil adeta onun yerine düşünür. Anlatıcı, Rosa üzerinden bir parodi oluşturur ve metnin okurunu Rosa hakkında yönlendirecek yargılarda bulunmaktan da çekinmez. “Kahveyi eteğine döktü, öfkeleni, olmadık olaylar, pineklemeye alışmış olanları öfkelenirir.”¹⁰⁶⁵ Anlatıcının Rosa’yı anlattığı sırada farklı bir üsluba yöneldiği gözlenir. Tante’nin deneyimlerinin gülünçlüğü anlatıcının onun hakkındaki tespit ve teşhisleriyle desteklenir. *Tante Rosa*’nın anlatıcısı adeta niyet okuyucusudur:

Her şey özlenebilir. Her şey tutku konusu olabilir. Her şey aynı ölçüde kutsal ve aynı ölçüde aşağılık olabilir. Tutkular çevreye göre değişen şeylerdir. Evli kadınlar toplantısında, en temiz pak aile kadını olmaya özenen aynı kadın, orospuların yanında en orospu olmayı niçin istemesin? Önemli olan istektir, hiçbir istek diğerinden soylu değildir, değildir, böyle düşünmüş olabilir Rosa gizliden.¹⁰⁶⁶

Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir. Yine iş aramak! Daha sade anlatımla, Tante Rosa; iş aramak demektir. Aşık ve koca aramak demektir.¹⁰⁶⁷

İronik olan durumlardan biri de toplumdaki, majörün ötekileştirmelerinden her türlü payını alan Rosa’nın hikâyesini anlatan anlatıcı tarafından da ötekileştirilmesidir. Anlatıcı belki de Rosa’nın ayna benliğidir. Rosa’yı idin istekleri sonucu gerçekleşen tekrarlı hatalardan kurtaramayan süper egosudur.

Öykülerin devamında anlatıcı ben ve biz diline geçerek anlatıcının kimliği hakkında daha büyük soru işaretleri oluşturur:

Çıplaktık yürüyorduk, utanmayı öğrenmemizle unutmamız bir olmuştu, çıplaktık, yürüyorduk. Kimin sınava girdiği unutulmuştu, çıplaklık unutturucudur. Biz unutmak için, kaçmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutulmaları hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için...¹⁰⁶⁸

Sınava ne olduğunu ne o biliyordu, ne ben. Kimin sınava çekileceğini ne o biliyordu ne ben. Bir dehlize niçin girilir ve dehlizin sonunda ne olabilir? Yeni bir köstebek deliği. Bir köstebek deliğinden çıkmayı bilmek gerek, **diye konuştu, ben konuştum. Rosa konuştu.**¹⁰⁶⁹

Konuşan kimdir? Tante Rosa’ya sitem eden? Anlatıcı sestir? Anlatıcı ses kimdir?

Öykü deneysel bir roman olan Butor’un *Değişme* romanını hatırlatır. Bu romanda anlatıcı sen/siz anlatıcıya başvurur ve kahramana, öykü kişisine seslenirken adeta romanın okuruna da seslenir. *Tante Rosa*’nın anlatıcısı ise Rosa hakkında

¹⁰⁶⁵ Soysal, *Tante Rosa*, s. 51.

¹⁰⁶⁶ Soysal, *Tante Rosa*, s. 57-58.

¹⁰⁶⁷ Soysal, *Tante Rosa*, s. 55.

¹⁰⁶⁸ Soysal, *Tante Rosa*, s. 76.

¹⁰⁶⁹ Bold / kalın yazı stilini dikkat çekmek istediğimiz satırları vurgulamak üzere kullandık. Soysal, *Tante Rosa*, s. 77.

söylenirken okur onun kimliği ve muhatabının kim olduğu hakkında şüpheye düşer.

Tante Rosa'da okurla herhangi bir diyalog kurulmasa da anlatıcı kullanımındaki seçim eserleri yaratıcılık noktasında buluşturur. Ayrıca *Değişme*'nin kırk beş yaşındaki Léon Delmont'u da Rosa gibi sevdiğine ulaşmak için yollara düşer.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı (2009), Mustafa Kutlu

Anlatıcının hikâyeye dâhil olması, Tanzimat Dönemi yazarlarında özellikle Ahmet Midhat'ın eserlerinde kullandığı müdâhil anlatım tekniği ile alışık olunan bir durumdur. Sait Faik'in son dönem öyküleri ve Sabahattin Ali'nin “Değirmen” öyküsündeki anlatıcılar, anlatıcının okurla iletişime geçtiği örneklerdir.

Sabahattin Ali'nin “Değirmen” öyküsü, “Hiç sen bir su değirmeninin içini dolaştın mı adaşım?..”¹⁰⁷⁰ sorusuyla başlar. “Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım...”¹⁰⁷¹ İfadeleriyle devam eder. Öyküde, anlatıcı okurla iletişim kurar. Bu yöntem anlatılanın bir kurgu olduğunu hatırlatan üstkurmaca tekniğine de karşılık gelir. Bu kullanımlar, öyküde/anlatıda ikinci kişili bakış açısı (second person narrator and second person point of view) örneğidir. Yazarların bu anlatım yöntemlerine başvurmasında örtük ya da açık farklı niyetleri bulunur. Anlatıcı bu yöntemle okurla iletişim kurar. Vüs'at O. Bener'in “Öfke” adlı öyküsü “Bilmem ki size nasıl anlatsam?”¹⁰⁷² diye biter.

Oğuz Atay da öykülerinde okurla diyalog kurmayı sever. Yazar, yalnızlık duygusunu metnin ruhuna işlerken, dış dünyadaki muhatabına “İster görün, ister görmeyin; gülümsedim işte.”¹⁰⁷³ diye seslenir. Yazarın, *Korkuyu Beklerken* (1975) adlı eserindeki “Demiryolu Hikâyecileri” (1976-1977) öyküsünün anlatıcısı da bir yazardır ve hikâyesini; “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?”¹⁰⁷⁴ seslenişi ile bitirir.

Postmodern eserlerde de sıklıkla kullanılan ikinci kişili bakış açısı, Mustafa Kutlu'nun *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* adlı uzun hikâyesinde de görülür: “...Öyle demeyelim aziz okuyucu. Cenab-ı Hakk'ın neyi ne zaman kuluna ihsan edeceğini bilemeyiz.”¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁰ Sabahattin Ali, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 6.

¹⁰⁷¹ Ali, *Değirmen*, s. 7.

¹⁰⁷² Vüs'at O. Bener, *Dost Yaşamamız*, s. 234.

¹⁰⁷³ Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 33.

¹⁰⁷⁴ Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 195.

¹⁰⁷⁵ Mustafa Kutlu, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 50.

Kutlu, Tahir Sami Bey'in hayatını anlatırken, kurgu aralarına yarattığı kahramandan aldığı mektupları sıkıştırır. Mektuplarda, Tahir Sami Bey, "aziz okuyucular" diye söze başlar. Hikâyenin anlatıcısının bir yazar olduğu öyküde kahraman, hikâyesini anlatan yazara çeşitli notlar gönderir. Yazar-anlatıcı, yarattığı kahramanın mektuplarının ardından mektuplar hakkındaki kendi görüşlerini de öykü kurgusuna iliştirir:

Benim notum: Tahir Sami Bey'e bir söz verdim diye iki de bir araya girip hikâyenin yürüyüşünü aksatması yakışık almıyor. Olmaz böyle şey. Zaten yazarla kahramanın metin içinde atışmaları, sürtüşmeleri alışılmadık bir durum. Modern anlatım teknikleri bu gibi uygulamaları kabul ediyor, hatta biçimsel yenilik diye alkış tutuyor ama bence edebiyatla fazla oynamamak lazım, sonra oyuncak hâline gelir.

Verdiğim söze pişman oldum. İster Sami Bey, ister okuyucu ne derse desin, bundan böyle Tahir Sami'den gelen tekziplere yer vermeyeceğim. Sözümü geri aldım. Bu bir dönemlik değildir, yanlıştan vazgeçmedir. Böyle biline.¹⁰⁷⁶

Okuyucu, okuduğu bu uzun hikâyenin anlatıcı ve yazarının aynı kişi olduğunu öğrenir. Hikâyenin yazar-anlatıcısı kendi ile iç hesaplaşmaya girişirken kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırdaki dolaşır:

Bundan sonra olanlar, olabilecek olanlar Tahir Sami Bey'in zihninden geçer mi?

Geçer veya geçmez, bunu sen bize anlatacaksın kardeşim, adamın özel hayatını dile getiriyorsun, ne olmuşsa açık açık yaz. Filmi en heyecanlı yerinde koparıp da ağzımızın tadını kaçıрма.

Böyle demeyin, özel hayatın mahrem bölgelerine kimsenin girmeye hakkı yoktur. İnsan kendi başından geçeni bile açık-saçık anlatamaz. Burada papaza günah çıkartmıyoruz. Dünyada her şeyin bir hududu var. Onu aşarsa edebiyat edep dairesinden çıkar.

Yok ya!

Edebiyatı böyle bir daire içine kim sokmuş?

Özgür düşünce nerede kaldı, ifade hürriyeti. Sen bunları anlatmazsan, biz Tahir Sami Bey'i yeterince tanımış olamayız ki?¹⁰⁷⁷

Anlatıcı-yazar okurun niyetini okuduğu gibi, bu niyeti oyunsu bir anlatım tekniği ile kurguya dâhil etmiştir.

5.10. Öykü ve Kelime İcadı, Özgün Kelime Üretimi

*Polonious: Neler okuyorsunuz efendimiz?
Hamlet: Kelimeler, kelimeler, kelimeler.*¹⁰⁷⁸

Hamlet, William Shakespeare

Edebiyatta yazarların başat malzemesi olan kelimeler, öyküyü ve yazarın

¹⁰⁷⁶ Kutlu, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, s. 80.

¹⁰⁷⁷ Kutlu, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, s. 101.

¹⁰⁷⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, s. 52.

üslubunu temsil eden temel dil ve yazı unsurlarındandır. Özgün bir dil oluşturmaya çalışan yazar, kelimenin mevcut anlamını yeterli görmediğinde ya da yeni, özgün kelimelere ihtiyaç duyduğunda yeni bir kelime türetmek için kelime ek ve köklerinde oyunlara başvurur. Yazar, dili oyun hamuruna dönüştürür. Bu hamuru şekillendirir, çeşitli ekleme ve çıkarmalarla zenginleştirir.

Şiirdeki kelime işçiliği, sesler ve harflerle sağlanır. Öyküde de şiirdeki kelime işçiliği ile benzerlik gösteren arayışlara girilir. Modern öykü, hikâyeden ve romandan daha sık dokunan kelime işçiliği ile yaratılır. Şiirde İkinci Yeniciler kelime konusunda özgün arayışlara girer. Oksimoron ile yeni kelime öbekleri, sıfat ve isim tamlamaları türetilir. Gündelik dilin yetersiz kaldığı durumlarda kelimedeki mana artırımı yapmak, şiirde anlatım imkânına dönüştürülür.

Öykülerde kullanılan dil yazarın üslubunu, yazı karakterini ya da anlatılan konunun özünü yansıtır. Kelimeler, anlatılan öykünün bağlamına uygun olarak seçilir ya da türetilir. Rasim Özdenören'in köyde geçen "Çok Sesli Bir Ölüm" isimli öyküsünde anlatıcının kullandığı kelimeler: "yekindi", "ipil ipil", "bakacı", "bakaç", "tummak", "şose"¹⁰⁷⁹ gibi arkaik kelimelerdir. Bu kelimeler öykünün köy temasını temsil etmek üzere seçilmiştir.

Bazı öykülerde kelimeler yazarların üslubunu, anlatıların temasını ya da felsefi yönünü temsil eder. Kelimelere ideolojik anlamlar yüklenilebilir. Yazarlar öykülerinde sıkça kullandığı metinlerinin karakteristiği hâline gelen bu kelimelerden tanınır. Ahmet Hamdi Tanpınar, "hülasa" kelimesini sıkça kullanmıştır.

Yazarlar, zaman zaman öykülerinde yazma edimi hakkındaki kelime işçiliğine gönderme de yapar. Oğuz Atay, "Demiryolu Hikâyecileri" öyküsünde, öyküde kelime kullanımı hakkında bir ironi yaratır. Öyküdeki yazarlar, bir süre sonra yazdıkları hikâyelerdeki kelimelerin kısıtlılığı noktasında sıkıntıya düşer. Kurmacadaki öykücüler, her gün yazmak zorunda oldukları hikâyeler dışındaki kelimeleri hatırlamakta zorlanır.¹⁰⁸⁰

Metinde kelime kullanımları konusunda yaratıcılık, kelime türetimi (word derivation) ya da kelime icadı (word invention); kelimelere getirilen fazladan eklerle ya da ses taklitleri ile yabancı dile öykünerek, harflerin yerlerini değiştirerek veya

¹⁰⁷⁹ Özdenören, *Çok Sesli Bir Ölüm*, s. 21.

¹⁰⁸⁰ Öyküde, yazma uğraşı konu edilir. Yazarın, *Tutunamayanlar* (1971) romanında da kelime işçilikleri görülür. Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 193.

farklı dile özgü kelimeleri farklı anlamlarla kullanarak gerçekleştirilebilir. Türkçede kelime türetimi; türetme (derivation), birleşik kelimeler üretme (compounding words), uydurma (coinages), kalıplaşma (formulaic), tarama (scanning), derleme (collation), kısaltma/akronim (shortening), örneksime (analogy), ödünçleme (borrowing), halk etimolojisinden faydalanma, karma/karıştırma (blends), kalque, çocuk dili¹⁰⁸¹ ve ses taklitleri gibi yöntemlerle gerçekleştirilir.

Sevim Burak, öykülerinde sıkça; “Uğraş düzeninin koridorlarından geçtiler.”¹⁰⁸² Cümlesinde geçen, kendi ürettiği “uğraş düzeni” isim öbeğini kullanır. Bu kelime; ötekilik, maduniyet ve majör-minör ilişkileri üzerine kurulan metinlerde, yazar tarafından iki kelimenin bir araya getirilmesi ile türetilir. Sevim Burak, aynı zamanda kelimelerdeki seslerin yerlerini değiştirerek; akronimle, yeni anlamsız kelimeler yaratır. “Anferidunichanımevi” ve “miveskarub” harflerin yerleri değiştirilerek ya da ses taklitleri ile yaratılan kelimelerdir.

Leyla Erbil, şey kelimesi yerine Arapça “nen” kelimesini kullanır. “Yeni bir nen yok. Hep aynı.”¹⁰⁸³ Her şey anlamında ise “hernen” kelimesini türetir. “Kimse kimseyi sevmiyordu, birleşip birleşip ayrılıyorduk ölene değin geçecek zamanı doldurası, hernenler, hemenler belliydi öncesinden, usanmıştık.”¹⁰⁸⁴ Erbil’in *Hallaç*’ta (1961) yer alan öykülerinde ürettiği kelimeler ise şunlardır: “sevi”, “üzgü duymak”, “sin”, “songu”, “kıpışız”, “sülünesti”, “koditti”, “öngül”, “kırmandal”, “gücemli”, “gücem”, “üşük”, bükültü, “dokuntusuz”, “eşel”, “oturuyumdu”, “kaldırmışımca”, “yenişemezlik”, “üşümlük”, “benleş”, “atarcana”, “uyanmaklar”, “gülmeklerli”, “zorunlama” gibi kelimelerin ekleri ve yapıları ile oynar. “Et kişiler” ise majörü, diğer insanları Sevim Burak’ın “uğraş düzeninin insanları”nı, Erbil’in tahakküm kurucu diğerlerini tanımlamak için yaratılır.

Cihat Burak, kedi sevgisini anlattığı “Göz Damlası” öyküsünde “ronronlamak” isimli kelimeyi,¹⁰⁸⁵ Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*’nde (1982) yer alan “Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin” öyküsünde “balıksıl balkırlı çocuk”¹⁰⁸⁶ kelime öbeğini yaratır. Karasu, “Çapavulun Çattığı Çaparız” öyküsünde ve *Narla İncire Gazel* eserindeki “Üç Tanımlık Ara Söz” de arkaik “çapavul” ve “çapmak” kelimelerini kullanmayı

¹⁰⁸¹ Kerime Paylan, *Türkçede Kelime Türetme Yollarına Genel Bir Bakış*, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2015.

¹⁰⁸² Burak, *Yanık Saraylar*, s. 25.

¹⁰⁸³ Erbil, *Hallaç*, s. 11.

¹⁰⁸⁴ Erbil, *Hallaç*, s. 18.

¹⁰⁸⁵ Burak, *Zenci Kalınız*, s. 93.

¹⁰⁸⁶ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 40.

tercih eder.¹⁰⁸⁷ “Çeşitlemeli Korku” öyküsünde, kelimeye fazladan getirdiği eklerle “yanımdasızlığın”¹⁰⁸⁸ kelimesini türetir. Bu yazarlarda ortak olarak mevcut dil ve biçimle yetinmeme eğilimi, dilde ve söylemde yeni arayışlar görülür. Yazar, “...yüzüne bir gülün gölgesi düştüyün”¹⁰⁸⁹ gibi gündelik dile ait söylem biçimlerini de kullanılır. İki kelimeyi birleştirerek: “Turanresmiydi”¹⁰⁹⁰ gibi yeni kelimeler uydurur.

Vüs’at O. Bener, öyküde kendi özgün öykü dilini geliştiren öykücülerdendir. Yazar, dili deney ya da oyun alanına dönüştürür ve Bener dilince yeni kelimeler üretir. Bener, özellikle *Yaşamaz* öykü kitabında, yeni bir dil işçiliği ortaya koyar. Yazar¹⁰⁹¹ *Dost ve Yaşamaz*’da ve *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1987) ve *Kapan*’daki öykülerinde kelime icadını anlatım tekniğine dönüştürür. Yazarın eklerle türettiği bazı yeni kelimeler şunlardır: “susuntu”¹⁰⁹², “doyunmuş”, “çözgün”¹⁰⁹³ “dönenme”, “kuğurtu”, “sarılğan”, “sarılmaklık”, “soluğan”, “bükkün”.¹⁰⁹⁴

Hulki Aktunç, “Taşemen” öyküsünde; “derinlip”¹⁰⁹⁵, “pımılı”¹⁰⁹⁶ gibi ses tekrarları ya da kelime ekleri ile oynayarak yeni kelimeler türetir. Aktunç’un anlamsız ses tekrarları, letrist bir öykü dilini meydana getirir. Kelimelerin yapılarıyla oynayan yazar, yanlış kelimesi yerine yanlış¹⁰⁹⁷ gibi oyunsu, sapmalar, yapıbozumcu kullanımlar gerçekleştirir.

5.11. Yabancı Dile Öykünme

Dilin söylem biçimlerinde oyunsuluğa gitme olarak da tanımlanabilecek öyküde yabancı dile öykünme, letrist ses taklitleri ile de ilişkilendirilebilir. Bu anlatım yöntemi, Oulipo yazarları tarafından da deneysel bir yöntem olarak kullanılır. *Biçem Alistirmaları*’nda kullanılan doksan dokuz yöntemden biri yabancı dile özgü söylem geliştirme biçiminde yazma hakkındadır.

¹⁰⁸⁷ Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 50.

¹⁰⁸⁸ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 85.

¹⁰⁸⁹ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 38.

¹⁰⁹⁰ Karasu, *Kısmet Büfesi*, s. 36.

¹⁰⁹¹ Yazarın dilsel oyunlar denediği öykülerinde, kısa kelime grupları, erken nokta, kısa tutulan cümleler vasıtası ile şiirsel söyleme yaklaşılır.

¹⁰⁹² Bener, *Dost Yaşamaz*, s. 140.

¹⁰⁹³ Bener, *Dost Yaşamaz*, s. 176.

¹⁰⁹⁴ Bener, *Dost Yaşamaz*, s. 213.

¹⁰⁹⁵ Aktunç, *Toplu Öyküler II*, s. 192.

¹⁰⁹⁶ Aktunç, *Toplu Öyküler II*, s. 194.

¹⁰⁹⁷ Aktunç, *Toplu Öyküler II*, s. 195.

Türk öyküsünde, Sevim Burak'ın yaşamöyküsel detaylarla örülen metinlerinde de bu anlatım yöntemi kullanılır. Yazarın annesi Marie Mandil (Aysel Kudret) bir Bulgaristan göçmeni ve Yahudi kökenlidir. Burak'ın öykülerindeki dil kullanımlarında Tevrat kadar, annesinin yabancı/öteki olma durumuna da göndermeler yapılır. “On Altıncı Vay” öyküsü, annesinin ya da minörün konuşma diline gönderme yapmak üzere kullanılır.

Burak'ın annesinin Yahudi olması bir süre eşinin ailesine kabul edilmemesi ve gemi kaptanı babası ile gemide yaşamaları öykünün alt metninde yer alan yazarın özyaşamöyküsüne göndermelerdir. Öyküde, “Acheck ouldoum”, “sevedjeguim”, “gullindjik oldoum”¹⁰⁹⁸ ifadeleri ile uzun süre Türkçe öğrenme konusunda güçlük çeken annesi Anne Marie Mandil'in konuşmasına göndermeler yapılır.

Yazarın, “Ayakkabıcı Bürjeni” öyküsünde de benzer dil kullanımları görülür. “İptida djizmelerimi getirdiniz mi?”¹⁰⁹⁹ “İptida djinizmelere bakayem.”¹¹⁰⁰

5.12. Öyküde Dipnot Kullanımı

Öykülerde kullanılan, bu fazladan notlarda yazarlar; farklı öykülerde anlatacağı bir konuyu önceden haber verir ya da bahsi geçen konu hakkında ek bir açıklama yapar.

Kurgusal metinler dışındaki kullanımlarda anlatıyı bölmeyip konudan uzaklaşmamak için kullanılan dipnotlar, kurmacada anlatım yöntemi olarak kullanıldığında anlatıcının bir yazar olduğunu hatırlatan üstkurmaca tekniğini örnekler. Bu fazladan bilgiler, okuyucuyu anlatılanın gerçekliğine ikna eder ya da tam tersi araya giren yazarın varlığı kurmacanın inandırıcılığını azaltır. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizgiyi belirginleştirir.

Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de, Cihat Burak; “Ne Şirinlerdi”, “Yerebatan Konağı” ve Tomris Uyar, “Oyun” öykülerinde dipnot kullanımını anlatım yöntemine dönüştürür. Nazım Hikmet ise *Benerci Kendini Neden Öldürdü?* (1932) adlı uzun şiir-anlatısının sonuna okuyucuları için bir dipnot düşer.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ Burak, *Afrika Dansı*, s. 73.

¹⁰⁹⁹ Burak, *Afrika Dansı*, s. 71.

¹¹⁰⁰ Burak, *Afrika Dansı*, s. 71.

¹¹⁰¹ Nazım Hikmet Ran, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 51.

6. 1980 SONRASI TÜRK ÖYKÜSÜNDE DENEYSSELLİK

6.1. 1980 Sonrası Türk Öyküsünde Deneysellik ve Sıra Dışı Yöntemler

12 Eylül 1980 İhtilali sonrası 1980’li yıllar Türkiye’de siyasi darbenin sosyolojik ve psikolojik olumsuz etkilerinin yoğun olarak gözlemlendiği yıllardır. Baskıcı 1982 Anayasası toplumun her kesimini özelde bireyleri, sanatçıyı ve sanat eserini de olumsuz yönde etkilemiştir. Bu yıllarda yazında yavaşlama ve kısıtlı temalar görülür. Her şeyde olduğu gibi edebiyatta da bir baskı ve sınırlama hâkimdir.

Necip Tosun, 1980 sonrası Türk öyküsünü “derin bir kırılma, kopuş, yüzleşme dönemi”¹¹⁰² olarak tanımlar. Bu dönemde artık politik söylemden uzaklaşılır, biçimci/estetik kaygılar ve çok katmanlı anlatım öne çıkar.¹¹⁰³

1980’li yılların siyasi baskısı ortadan kalkmaya başladığında toplumda sosyolojik, ekonomik ve refah yönlü rahatlama meydana gelir. 90’lı yıllar Cem Ergener’in “Yeni Bin Yüzyılda Türk Öyküsü” başlıklı yazısında kullandığı ifadeyle, “öyküde patlama yaşanan yıllar”dır.

1980’li yılların sesi kısılan sanatçı ve yazarları 1990’ların özgürlükçü ortamı ile estetik arayışlara yönelir. Berna Moran’ın ifadesi ile toplumun ekonomik, sosyal sorunları karşısındaki çözümsüzlük Latife Tekin, Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Pınar Kür, Bilge Karasu, Hilmi Yavuz, Yüksel Pazarkaya gibi yazarları ilgisizliğe sevk etmiş, bu sorunları dile getirebilecek klasik gerçekçi üslup ve yöntemlerden uzaklaştırmıştır.¹¹⁰⁴ Latife Tekin, Nazlı Eray, Bilge Karasu ve Yüksel Pazarkaya gibi isimler yazında; biçimsel ve anlamsal avangart girişimlerde bulunur.¹¹⁰⁵

1980’li yılların sonlarında tür olarak kısa öykü edebî türler arasında önem kazanır. Edebi dergiler öyküye daha sık yer verir. Kısa öykü hakkında kuram ve çeviri çalışmaları artar. Hikâye eleştirisi bu dergi ve çeviri çalışmaları ile gelişim gösterir.¹¹⁰⁶ Kuramsal ve yapısal yönü tartışan çalışmalar yaratıcı öykü örneklerinin artışına katkı sağlar.

2000’li yıllar ve yakın dönem Türk öyküsü çeşitli seslere sahiptir. Kuram ve sanat akımlarından ziyade yazarların özgün dillerinin üslupta ve biçimdeki

¹¹⁰² Necip Tosun, “1980 Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İç Dönüş Temaları” *Hece Öykü Dergisi*, S. 9, Haziran-Temmuz, 2005, s. 59.

¹¹⁰³ Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, s. 56.

¹¹⁰⁴ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 9.

¹¹⁰⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, s. 53.

¹¹⁰⁶ Dilek Yalçın Çelik, “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”, *Türkbilgi*, S. 3, Ocak 2002, s. 124.

hâkimiyeti, özerkliği söz konusudur. Dijital olanakların gelişmesi ile yeni deneysel olanaklar ortaya çıkar ve modern öykü yeni boyutlara taşınır.

Enis Batur, Murat Gülsoy, Levent Şentürk, Cem Akaş, Mustafa Everdi, Hasan Boynukara, Yekta Kopan, Onur Ünlü, Bora Abdo, Sadık Yalsızuçanlar, Recep Seyhan, Tarık Günersel, Selahattin Özpalabıyıklar, Cem İleri, Armağan Ekici, Gökdemir İhsan, İsmail Pelit gibi isimler 2000’li yıllar Türk öyküsünde yaratıcı, deneysel öyküler üreten isimler olarak öne çıkar.

Enis Batur, Armağan Ekici, Levent Şentürk, Gökdemir İhsan, Cem Akaş gibi isimler, Oulipo akımını yakından takip eden ve bu ekole özgü teknikleri çalışmalarına taşıyan yazarlardır. Batur, Ekici ve Şentürk’ün Oulipo hakkında çeşitli çeviri çalışmaları da bulunur. Bu isimler deneysel eserler ürettikleri gibi yazı ve çeviri çalışmaları ile deneysel edebiyatın kuramsal arka planının Türk edebiyatında tanınması ve oluşmasına da vesile olur.

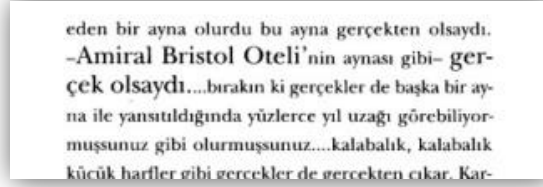
2000’li yıllarda deneysel edebiyatın kuramsal arka planı ve Oulipo Grubu artık yakından tanınır. Dergilerde deneysel edebiyat hakkında dosya konuları hazırlanır. Basılı yayında, salt yaratıcı yazına ve deneysel kurgulara yer veren yayınevleri ortaya çıkar. “Yüksek edebiyat bize alçak geliyor” sloganıyla yola çıkan, *Raskol’un Baltası*, *Everest Deneme* serisini yayımlayan; Everest Yayınları, Deneysel ve yaratıcı çalışmalara yer veren; Aydın Şimşek yönetimindeki Kanguru Yayınları, deneysel yazına yer veren bu yazın faaliyetlerine zemin hazırlayan, destek olan yayınevleri, *Deliler Teknesi*, *Öykü Teknesi*, *Aykırı Kuş Dergisi* ve *Monokl Dergisi* deneysel metinler yayımlayan basılı yayınlardandır.¹¹⁰⁷

2000’li yıllarda yaratıcı yazın ve deneysel metin yazarlarına imkân tanıyan yayınevleri ve diğer basılı yayıncılık faaliyetleri yanında dijital ve sosyal platformlar da deneysel öykü çalışmalarının gelişip tanınmasına katkı sağlar. Yaratıcı yazarlar bireysel yayıncılık imkânlarını kullanarak öykülerini dijital platformlarda yayımlar. Gelişen imkânlarla; çevrimiçi yayın imkânı kazanan yazarlar, sınırları zorlama konusunda kendi özgür ortamlarını bulur. Cem Akaş ve Levent Şentürk deneysel metinlerini bu dijital mecralarda paylaşan isimlerdendir.

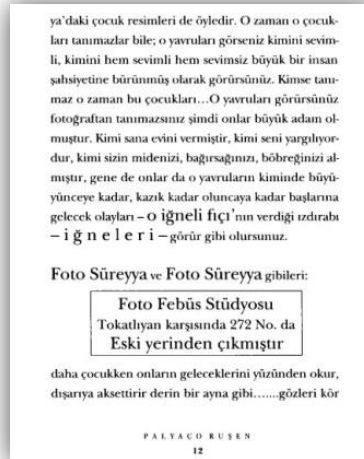
1980 sonrası deneysel anlatım yöntemleri ile öne çıkan çalışmalar ve deneysel metin yazarlarından bazıları şunlardır:

¹¹⁰⁷ 1987-1988 yılları arasında yayımlanan ve genel yayın yönetmenliğini Enis Batur’un yaptığı, *Gergedan Dergisi*’nde de bu türden çalışmalara yer verilmiştir.

Sevim Burak'ın ölümünün ardından yayımlanan; *Palyaço Ruşen* (1993) adlı kitapta yer alan öykülerin yalnızca bir tanesi, Sevim Burak yaşarken dergide yayımlanmıştır. Burak'ın ölümünden sonra Nisan Yayınları tarafından yayımlanan *Palyaço Ruşen* adlı toplu öykülere, Bülent Erkmen'in tasarımları ve tipografik yorumları eşlik etmiştir.

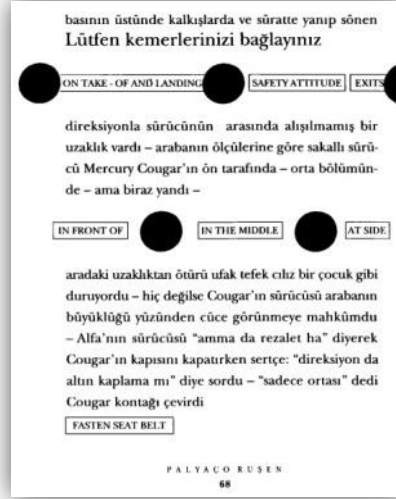


Şekil 4.60. “Tavuskuşları ve Kartallar”¹¹⁰⁸ (1993), Sevim Burak



Şekil 4.61. “Foto Febüs” (1993), Sevim Burak

¹¹⁰⁸ Sevim Burak, *Palyaço Ruşen*, Nisan Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-13.



Şekil 4.62. Palyaço Ruşen¹¹⁰⁹ (1993), Sevim Burak

Leyla Erbil (1931-2013), Mustafa Horasan'ın resimlerinin eşlik ettiği novella, *Cüce* (2003), Komet'in resimlerinin eşlik ettiği uzun öykü; *Tuhaf Bir Erkek* (2013) yazarın 2000'li yıllar sonrası yazılan deneysel çalışmalarıdır. Her iki çalışmayı bir türe indirgemek güç olsa da uzun anlatılar olarak tanımlamak mümkündür.

Ferit Edgü (1936), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz Maria* (2000) ve *Do Sesi*'nde (2002) küçürek öykü örnekleri verir.

Enis Batur (1952), 1987-1988 yılları arasında Gergedan Dergisi'nde ve *Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi*'nde Georges Perec ve Raymond Queneau başta olmak üzere Oulipo yazarlarına ve deneysel metinlere yer vererek Oulipo'nun Türk edebiyatında tanınmasını sağlayan Enis Batur'un, tüm çalışmalarında deneysel ve avangart olarak tanımlanabilecek girişimler bulunur. Daha çok deneme türünde yazan yazarın; örgü teknikleri ile yazılan *Elma: Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi* (2001), *Acı Bilgi: Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* (2000), okur, yazar ve kurmaca ilişkisini konu edinmesi ile Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (1979) romanını hatırlatan üstkurmaca tekniği ve paragraflarla yazılan şiirsel uzun anlatı; *Basit Bir Es* (2015), *Ondört+X+4 Deneysel Metin* (1994) deneysel çalışmalarıdır. Ayrıca tür olarak roman, anlatı ya da uzun öykü arasında kalan; *Mürekkap Zaman* (2014), *Rakım Sıfır* (2012), *Başka Yollar, Bir Varmış Bir Yokmuş Sözümona* ve *Düzmece Dir Wilhelm Tell Hikâyesi* (2002) adlı eserlerinde postmodernizmin sık kullanılan yolculuk temi üzerinden yazar hakkında

¹¹⁰⁹ Burak, Palyaço Ruşen, s. 68-69.

yaşamöyküsel detaylara ve yazarın diğer çalışmalarının yazım serüveni hakkındaki bilgilere de yer verilen üstkurmaca yöntemi örneklenir. Anlatılardaki bölümler birbiri ile ilişkili değildir. Bu nedenle eserler öyküler toplamı olarak da değerlendirilebilir.¹¹¹⁰

Cem Akaş (1968), Akaş, deneysel ve yaratıcı metin yazarlığını yazın poetikası olarak benimseyen yazarlardandır. Yazar; *Yedi* (1992), *On dokuz, Y, Olgunluk Çağı Üçlemesi* (2000), *Gitmeyecekler İçin Urbino, Sincaplı Gece* adlı eserlerinde deneysel anlatım yöntemlerini kullanır. Yazarın ifadeleriyle, *Suç ve Ceza* adlı anlatısında defterin bir tarafında günlük tutan, diğer tarafında bir makale yazan bir şizofrenin defteri roman olarak sunulur.¹¹¹¹ Kitap iki ayrı yönden başlayacak şekilde mizanpaj edilir. Aynı kitapta iki ayrı kapak bulunur.

Ersin Tezcan (1968), içinde hiç ‘e’ harfi geçmeyen ve lipogram tekniği ile yazılan; *E’siz Potkal* (1997) adlı deneysel anlatısını, E Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Cemal Şakar (1962), deneysel tekniklerle kurguladığı öykü çalışmaları ile öne çıkan isimlerdendir. Yazarın, *Portakal Bahçeleri* (2013) öykü kitabında yer alan öykülerde görsel unsurlar öykü kurgularına dâhil edilir.

Yazar, bu kitapta yer alan öykülerde, somut şiire yaklaşan basamak dize kullanımı, gazete haber başlıklarını madde madde sıralayarak öykü yazar. Farklı türden metinleri (mektup, gazete, takvim yaprağı) ve görsel unsurları öykü kurgusuna dâhil eder.

¹¹¹⁰ Reyhan Kalkavan, *Enis Batur'un Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Rize, 2021, s. 128.

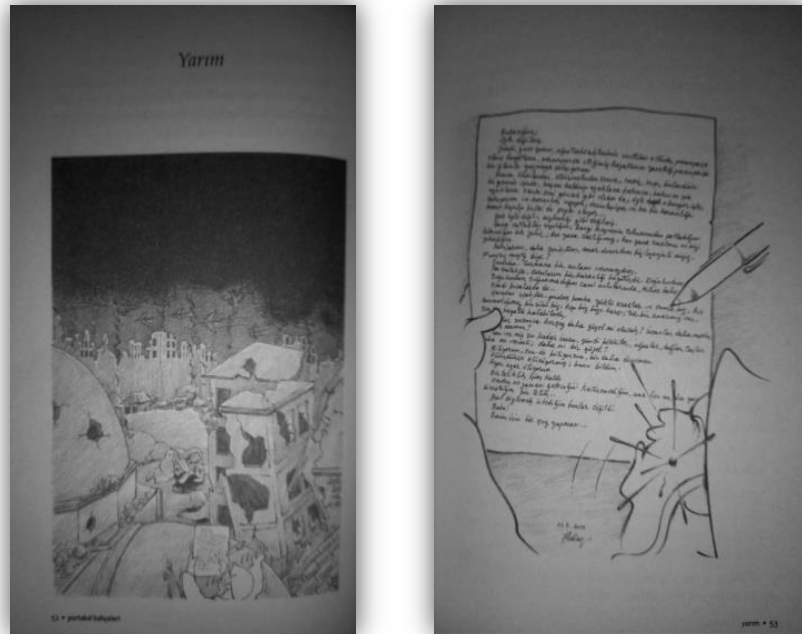
¹¹¹¹ Cem Akaş ile Röportaj:

<https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/deneyselligi-yazinsal-bir-anlati-bicimine-donusturmek-i-20777> (15.02.2022)



Şekil 4.63. “Avm” (2013), Cemal Şakar

Şiirsel metin/şiir öykü, küçürek öykü gibi deneysel anlatım yöntemlerini dener. Maddeli anlatımlara başvurur ve emoji işareti: :) kullanır. *Yarım* adlı öykü, Hasan Aycın’la ortaklaşa kurgulanan bir resim öyküdür. Öykü, iki resimden oluşur. Resimlerden biri bir mektuptur. Kitap sayfasında okunmaya uygun olmayan mektuptaki metin, ayrıca öykü sonunda kitaba eklenmiştir.



Şekil 4.64. “Yarım” (2013), Cemal Şakar

Hilmi Yavuz (1936), *Üç Anlatı*’da Postmodern anlatım yöntemlerinin tamamını örnekleyen bir eser ortaya koyar.

Tuncer Erdem (1962), Tuncer Erdem, 1985 yılında *Limon Dergisi*'nde yayımlamaya başladığı yazısız öykü çizimlerine metinler eklemesi ile resimli öyküler kurgulamaya başlar. Çizgi şiir ve çizgi öyküleri ile tanınan yazarın *Gece Gelen Öyküler* kitabında, metin içeren ya da yalnızca çizimlerden oluşan çizgi öyküler bulunur.

Mustafa Kutlu (1945), öykülerinde postmodern anlatım tekniklerini kullanır. Yazar, anlatıcı kullanımını ve üstkurmaca tekniğini özgün biçimde yorumlar. *Kambur Hafız* öyküsündeki üstkurmaca tekniğine getirdiği yorum gibi geleneksel deneysel ve yaratıcı yöntemlerle buluşturan örnekler verir.

Hasan Ali Toptaş (1958), postmodernizm ve büyülü gerçeklik bağlamında farklı deneysel, yaratıcı anlatım tekniklerini bir araya toplar. *Bin Hüzünlü Haz*'daki (2009) tipografi ve mizanpaj özellikleri deneysel anlatım tekniğine dönüştürülür. Eksik harflerle tamamlanmamış bir metin algısı tasarlanır.

ne oturtup teselli etmeye çalışı
da böyle eski püskü bir hayalet
yayım diye, kollarını omuzları
sesle, mırıl mırıl, işledikleri
limi; oyulmuş gözleri, deşilmiş
len bağraskları, kırmızı etlerin

ca yenilmişliğimle sokak ar boy nca salaşkarlar larla larlacayip
dere de yara y r lana k n revan iç nde boynu bükük bir
ha deve evet eve dönüyorum sonra; asansör bozuksa saatlerce
döne döne merdiven basamaklarını turmanıyor, kapıdan
neredeyse bir gölge sessizliğiyle giriyor, başka bir insanın

miş bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç
bir kurt, lokmadan da hirkadan da mış bir deli derviş
, gözükara , pejmürde bir gezgin, ıssızlığını kok-
layan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sarıslıklam
bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağında solumda gene o
uçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor. Hatta

hşımı, kısmı, apartmanların yüksekliğini, eşyala-
rın görünüşünü, susuşunu, den alınıp bir yere götürü-
lüşünü ya da bütün bunlarla birlikte bunların gerisinde ka-
lan şeylerin renklerini, şekillerini ve birbirlerine olan uzak-

Şekil 4.65. *Bin Hüzünlü Haz*¹¹¹² (2009), Hasan Ali Toptaş

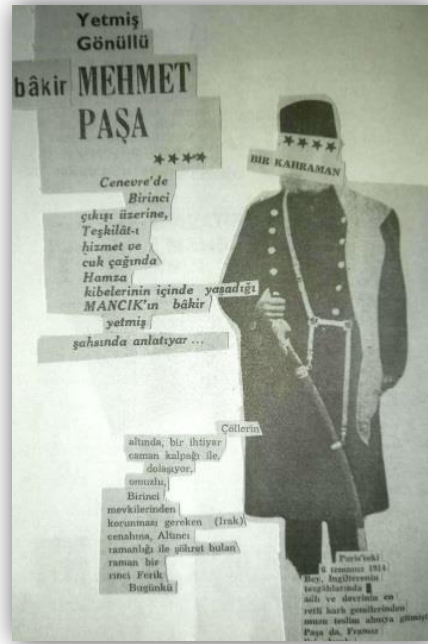
Murat Gülsoy (1967), 2001 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandı; *Bu Kitabı Çalın* (2000) ve *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* adlı çalışmalarında deneysel anlatım yöntemlerini kullanır. Yazar, *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* adlı çalışmasında yedi farklı yazarın mail kutularına gelen resimleri yorumlaması konusunu deneysel ve postmodern anlatım yöntemleri ile kurgular. Yazarın, 1990'lı yıllarda yazmayı planladığı, 2013 yılında yayımlanan *Nisyan* adlı romanı da deneysel bir anlatım tekniği ile yazılır. Roman ya da anlatı, kurgusal yazarın roman yazmak için tuttuğu notlardan, roman taslağından oluşturulur.

Ayfer Tunç (1964), Dört öyküden oluşan *Taş-Kâğıt-Makas'taki Fehime* adlı öyküde noktalama işareti kullanılmaz ve öykünün tamamı küçük harflerle yazılır.

¹¹¹² Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 9-11.

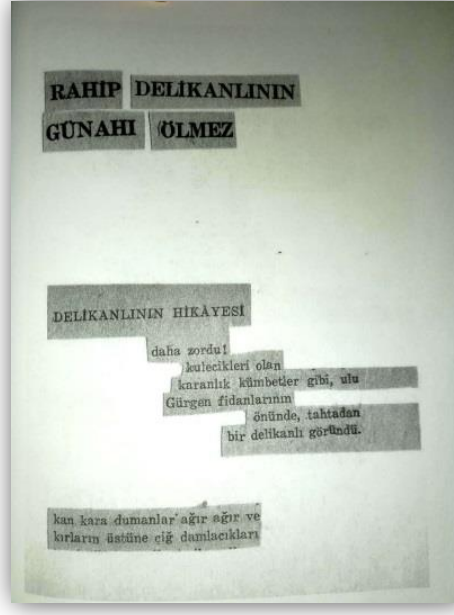
Ali Teoman (1962-2011), küçürek öykü çalışmaları ile öne çıkan isimlerdendir. Yazarın çok çok kısa öyküler başlığı ile sunulan, *Öykü Uçları* (2014) adlı eseri kısa öykü örnekleri içerir. *Konstantiniyye Üçlemesi* (2002-2011) ise deneysel romandır.

Levent Şentürk (1974), görsel biçimsel deneyselliği yazına taşıyan mimar-yazar Şentürk, Oulipo hakkındaki kuramsal yazıları ve çeviri çalışmaları yanında, deneysel metinler de üretir. Çok kısa öykülerden oluşan; *Lilliput Masallar* (2004), kendisinin denemeler olarak nitelediği metin deneylerinden oluşan; *İşaretname ve İntermezzo* (1998), Oulipo yöntemlerinin Türkçede uyarlanması fikri ile hayata geçirilen başka bir metin deneyleri seçkisi; *Yer Değiştirmeler Seçkisi* (2004), Oulipo'nun deneysel anlatım yöntemlerinin uygulamalı şekilde örneklendirilerek tanıtıldığı ve diğer çalışmalarının bir araya getirilmesi ile oluşturulan *Kış Dönencesi* adlı eseri Oulipiye tekniklerle yazılan deneysel çalışmalardır. Kitaptaki; *Delikanlının Hikâyesi* (2006), *Sincap Kafesi* (2005), *Korkunç Tavuk* (2009), *Konuş Tarih Konuş* (2008) adlı metinler farklı basılı metinlerden kesilerek, kes yapıştır tekniği ile yazılmıştır.



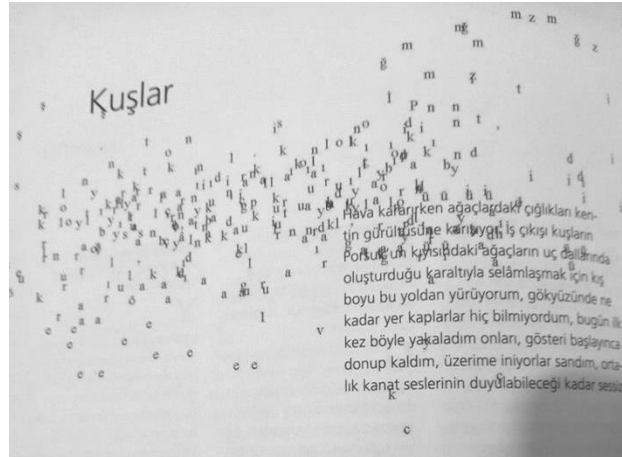
Şekil 4.66. *Konuş Tarih Konuş* (2008)¹¹¹³

¹¹¹³ Şentürk, *Kış Dönencesi*, s. 242.



Şekil 4.67. *Delikanlının Hikâyesi* (2006)¹¹¹⁴, Levent Şentürk

Yer Değiştirmeler Seçkisi'nde (2000-2003) yer alan *Kuşlar* (2003) adlı deneysel metinde, tipografinin yazı manipülasyonu tekniği kullanılarak harfler sayfa yüzeyinde gökyüzünde uçan kuşların görüntüsünü canlandıracak biçimde dağıtılmıştır.



Şekil 4.68. *Kuşlar*, *Yer Değiştirmeler Seçkisi*¹¹¹⁵ (2003), Levent Şentürk

Şentürk, *İşaretname* ve *Intermezzo* adlı eserini, Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (1978) ve Enis Batur'un Perec'den etkilenerek yazdığı; *Perec Kullanım Kılavuzu*'na (1993) öykünerek yazmıştır. Her iki eser de mimari ve yazın (öykü ya da anlatı) ilişkisi deneysel anlatım yöntemleri ile kurgulanmıştır. Çalışmada, Perec

¹¹¹⁴ Şentürk, *Kış Dönencesi*, s. 193.

¹¹¹⁵ Şentürk, *Kış Dönencesi*, s. 72.

örneğinde olduğu gibi kurgusal metinlerde mimari unsurlar anlatım yöntemi olarak kullanılmıştır.

İsmail Pelit (1982), Perec'in *Kayboluş (La Disparition)* (1969) romanında kullandığı lipogram tekniğini, *Yoksul Metin* (2010) adlı anlatısında kullanır. Yazar, *Cami* isimli anlatısını ise eşzamanlı şekilde iki kişi tarafından okunacak şekilde kurgular.

Recep Seyhan (1954), Deneysel edebiyatın kuramsal çerçevesi ile de ilgilenen Seyhan'ın, *Kuşlar Kuş Olarak Havalandığında* öyküsü şiirsel formda yazılan deneysel bir öykü metnidir. Deneysel edebiyat hakkında fikri olmadan yazdığını belirttiği *Karartı* (2011) öyküsü, somut şiire benzer bir mizanpajla düşey biçimde eksilen ve tek kelimeye düşen satırlarla sonuçlanır. Yazarın, *Metal Çubukların Dansı* (2016) adlı eserinde de deneysel ve postmodern edebiyat bağlamında değerlendirilebilecek öykü örnekleri bulunur.

Nilüfer Güngörmüş (1962), Sevim Burak hakkındaki çalışmaları da bulunan yazarın öykü kitabı *Büyük A*'da (1999) şiirsel öykülerini biraraya toplamıştır.

Özge Baykan (1981), Baykan, Oğuz Atay'ın tutunamayanını, konuşmayana dönüştüren *Konuşmayan Adam Yaşamı Kapsamayan Bir Anlatı* (2000) adlı anlatı ya da uzun öyküsünde, *Tutunamayanlar* romanına açık göndermeler yapar. "Özgün bir yaratım söz konusu olabilir mi?" sorusundan yola çıkan anlatıda, Atay'ın çıkmaza düşen anlatı kahramanlarına ve farklı edebî eserlere, metinlere yaptığı atıflara, her şeyin daha önce söylendiği düşüncesine göndermeler yapılır.¹¹¹⁶ Murat Gülsoy da kitabın ön sözünde *Tutunamayanlar* ve bu eser arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Kitap, başka bir eserle daha Sevgi Soysal'ın kadın karakteri Tante Rosa'yla da metinler, temalar, kişiler ve anlatıcılar arası bir ilişki kurar. Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'da kullandığı anlatıcı bir dış ses olarak kahramanın hayatını ve başından geçenleri seslendirir. Her iki kitaptaki anlatıcı tanrı bilici bakış açısına sahip dış anlatıcıdır. Rosa'nın hayatını anlatırken ironiye başvuran anlatıcı gibi burada öykünün baş karakteri üzerinden benzer ironi yaratılır.

Konuşmayan adam yeniliklerden korkmadığını, yani ayçöreği yerine vişneli çöreklerden alabileceğini, hem geçen sefer çırağın da ilkin çörekleri önermişliğini, her seferinde başka deneylerin gerekliliğini, çünkü yaşamın kısa olduğunu, yaşamın kısa sanatın uzun olduğunu, son düşündüğü tümceyi başka birinin önceden zaten kurduğunu içinden geçirirken yine sinirlendi.¹¹¹⁷

¹¹¹⁶ Özge Baykan, *Konuşmayan Adam*, Alt Kitap, 2000, s. 1.

<https://www.altkitap.net/konusmayan-adam-yasami-kapsamayan-bir-anlati/> (15.02.2022)

¹¹¹⁷ Baykan, *Konuşmayan Adam*, s. 6.

Her iki anlatıda da anlatıcı, hikâyesini anlattığı kahramana tepeden bakar. Anlatıcı bir taraftan tarafsız gibi görünen bir anlatımla öykü kişinin serüvenini aktarırken öte yandan konuşmayan adam hakkında yorumlamalarda bulunur. “Konuşmayan adamın gülünç, zayıf ya da farklı yönlerini ortaya serer. Konuşmayan Adam kendini katı sınırlar içinde tanımlamaktan hoşlanmaz. Ali de.”¹¹¹⁸

İhsan Oktay Anar (1960), Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995) postmodern anlatım teknikleri ile yazılan ve deneysel olarak da değerlendirilen bir uzun anlatıdır.

Orhan Pamuk (1952), Yaratıcı anlatım yöntemleri ve postmodern unsurlar taşıyan anlatıları ile öne çıkan Pamuk; *Kara Kitap’ta, Yeni Roman ve Benim Adım Kırmızı*’da deneysel edebiyatla bağdaştırılabilecek anlatım yöntemleri kullanır.

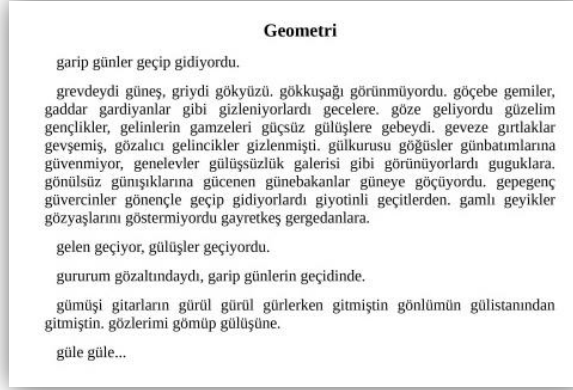
Pınar Kür (1943), *Bitmeyen Aşk* (1986) farklı anlatıcı kullanımıyla deneysel olarak değerlendirilebilen bir anlatı ya da romandır.

Oruç Aruoba (1948-2020), Aruoba’nın şiir ve düzyazı arasındaki metinleri; noktalama işaretleri kullanımları, şiirsel düzyazı özellikleri göstermesi ile deneysel örneklerdir. Bu çalışmalar; şiir-öykü, felsefe-öykü, küçürek/minimal-öyküler olarak değerlendirilebilir.

Yekta Kopan (1968), Kopan’ın, *Kediler Güzel Uyanır* (2011) adlı kitabındaki öyküler, deneysel anlatım yöntemleri kullanılarak yazılan küçürek öykülerdir. Öykülerde *Biçem Alıştırmaları*’nı da hatırlatan başlık ve teknik bağlantısı dikkat çeker. “Matematik” adlı öykü bunlardan biridir.

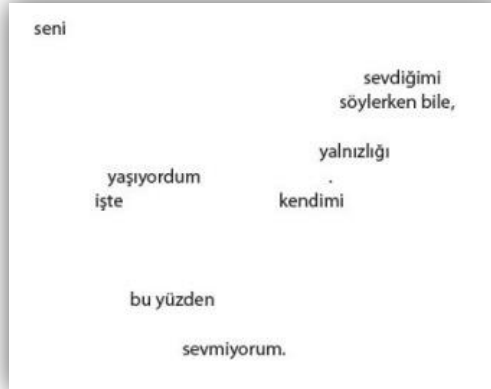
“Geometri” öyküsü tamamen g harfi ile başlayan kelimelerle yazılmıştır. Öykü aynı zamanda küçürek öyküdür.

¹¹¹⁸ Baykan, *Konuşmayan Adam*, s. 76.



Şekil 4.69. “Geometri” (2011), Yekta Kopan

“Matruşka” öyküsü farklı rakamlarla bölümlere ayrılmıştır. Her bölümde farklı bir deneysel yöntem kullanılmıştır. Birinci bölümde imla kuralına, büyük küçük harf kuralına uyulmadığı halde nokta işareti kullanılır. İkinci bölümde, metin şiir formunda yazılmış ve tipografi tekniği olarak espas yöntemi kullanılarak kelimeler arasında farklı açıklıklar tasarlanmıştır. Üçüncü bölümde de tipografinin manipülasyon tekniği kullanılarak kelimeler sayfa üzerinde somut şiire benzer şekilde dağıtılmıştır.



Şekil 4.70. “Matruşka” (2011), Yekta Kopan

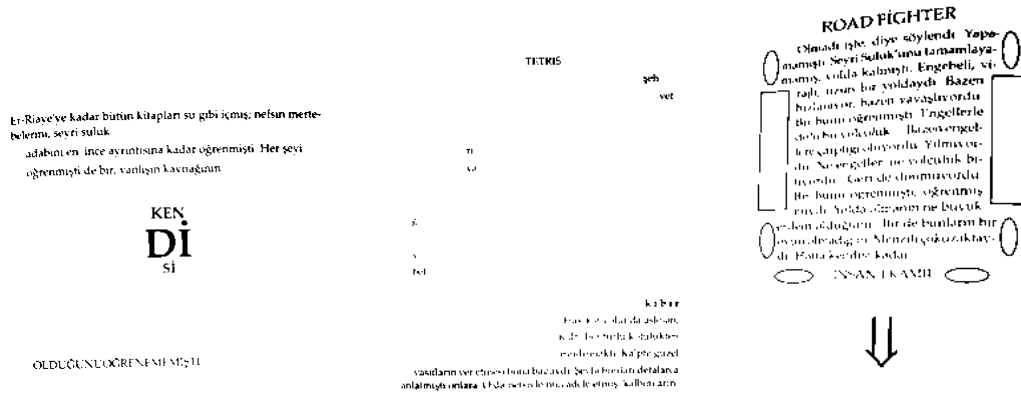
Dördüncü bölümdeki metin iki kelimededen oluşur. Metin, Oulipo'nun haiku yöntemindeki gibi giderek azalan şiir metinlerine dönüşür. Metin görüntü itibariyle somut şiire ve kaligrama benzer. Üçüncü metindeki kelimelerin dağılımı bir kalp formuna benzerken dördüncü metin kalbin ortadan ikiye ayrılmış biçimini çağırıştırır.

Elif Şafak (1971), *Siyah Süt* (2007), Latif Demirci'nin çizimlerinin eşlik ettiği postmodern bir anlatıdır. Anlatımda, üstkurmaca tekniğine ve gerçeküstü, büyü

gerçekçi unsurlara yer verilir. Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak 'ın ortaklaşa kaleme aldığı; *Beşpeşe* (2004) adlı eserde ise aynı kurgu farklı yazarlar tarafından daha önce yazılan metinler okunarak, peş peşe devam ettirilir.

Arda Kıpçak (1986), tarafından hazırlanan; *9 Postmodernist Öykü* dokuz yazar tarafından postmodern ya da deneysel anlatım yöntemleri kullanılarak sosyal medya, oyun ve teknoloji konularında yazılan yaratıcı öyküler toplamından oluşur. Yazarın *Değişik Öyküler* (2017) adlı öykü kitabında da postmodern-deneysel anlatım yöntemleri kullanılmıştır.

İsmail Isparta (1983), *Deliliğin Evrensel Tarihi* (2019) adlı eserde, tipografi ve görsel unsurların kullanıldığı deneysel öyküler kurgular.



Şekil 4.71. *Deliliğin Evrensel Tarihi* (2019), İsmail Isparta¹¹¹⁹

Tipografiye dair yöntemleri de öykülerinde anlatım yöntemine dönüştüren yazar, öykülerindeki deneysel arayışların nedeni hakkındaki soruya klasik öykü anlayışının miadını doldurduğu düşüncesinde olduğu, geleneğin öykü birikimini daha ileriye götürmek istediği, sözünü en iyi biçimde söylemek üzere bu arayışlara giriştiğini, ancak bunu öykünün temel unsurlarından kopmadan gerçekleştirmek istediğini vurgular. Isparta, yazındaki bu yenilik girişimlerinin risk taşıdığını ancak risklerin fırsata dönüştürülebileceğini ekler.¹¹²⁰

6.2. Sıra Dışı Metinlerin Tarihsel Sınırları ya da Sınırsızlıkları

Çalışma kapsamında incelediğimiz örneklerde şunu tespit ettik; edebî anlatım yöntemleri sanat akımları ve kuramların tarihsel çizgisinden bağımsız olarak farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkar ve kullanılır.

¹¹¹⁹ İsmail Isparta, *Deliliğin Evrensel Tarihi*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2019.

¹¹²⁰ <https://edebistan.com/soylesiler/ismail-isparta-ile-soylesi> (15.02.2022)

Bu bağlamda edebî kuram ve sanat akımları ile ilişkilendirilen bu kavramların bağlamlarına hapsedilen anlatım yöntemlerinin kullanımının bir döneme, tarihsel bir çizgiye sabitlenemeyeceğini, Michel Foucault'un tarihsel süreksizlik ve felsefede antik Yunan'a kadar uzanan paradigma kavramları üzerinden değerlendirilebilir.

Thomas Kuhn, birbiriyle yarışan farklı bilimsel yaklaşımları paradigma olarak adlandırır. Her paradigmanın kendi içinde mantıksal kuralları olduğunu ve eski olandan yeniye geçerken bilimsel yaratıcılığın kurallarla açıklanabilir mantığı bulunmadığını belirtir.¹¹²¹ Geriye dönük bazı bilgi ve deneyimlerin dönemi içerisindeki çerçevesi zaman ve zeminin ortaklaşa yarattığı paradigmalar toplamıdır. İlerleme hem çizgisel hem de kümülatiftir. Kümülatif yön, bağlantıların sağlamasını yapar. Köksüz, bağlantısız, tekil ve devrimci bir gelişim fikrini çürütür.

Kuhn'un paradigması, Einstein'ın görecelilik algısı ile de benzerlik gösterir. Onun paradigma görüşünde "kurallara kıyasla bir öncelik ve temel bir belirleyicilik vardır." Nesnelliği savunan bilim adamları bu görüşe karşı çıkar. Örneğin, Popper için her aykırılık eleştirel biçimde ayıklamak ve elemek için birer fırsattır. Kuhn'a göre paradigmaya bağlı olan bilim adamları, aykırılığa karşı ellerindeki kuramı savunmaya ve onu uyarlamaya çalışır. Bağlılıklarını hemen terk etmez.¹¹²² Paradigmalar değişse de ilerlemede, mevcut zamanda ve değerler sistemi içinde kendine yer bulur. "Kuhn ortak bilimsel yasaların, kuramların ve kuralların belli bir bilim geleneğini ayakta tutmak için yeterli olmadığını ve kesin kurallarla bilim yapılamayacağını savunur. Bilimsel inanç ve yöntemlerle irdelenen meselelerde mevcut inanç ve yöntemlerle belirlenemeyecek aykırılıklar oluştuğunda paradigma değiştirme zorunluluğu ortaya çıkar."¹¹²³ Bu esneklik farklı gelişmeleri tarihsellikten ve keskin sınırlardan kurtarır.

Kavrama edebiyat kuramları üzerinden bakıldığında mevcut kurama tarihsel bakımdan dâhil edilemeyecek ya da bulunduğu tarihsel çerçevede değerlendirilemeyecek mevcut gelişmeleri Kuhn'un paradigma anlayışı ile değerlendirmek kuram tartışmalarına, kuramın ve anlatım yöntemlerinin tarihselleştirilmesi meselelerine çözüm getirir.

¹¹²¹ Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 16.

¹¹²² Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, s. 34.

¹¹²³ Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, s. 32.

Çalışmamızda 1950 ve 1980 arasını kapsayan süreç göz önüne alındığında bu otuz yıllık dönemin bütünsel ya da 1950, 1960, 1970, 1980 gibi ayrı ayrı paradigmalardan bahsetmek mümkündür. Bu, zamanın ruhu (zeitgeist) kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Her dönemin zemini, kendi ruhunu, kendi paradigmasını yaratır. Bu paradigmalardan toplamı ortak özellikleri nispetinde açıklanabileceği gibi ayrı ayrı da değerlendirilebilir.

Mevcut sınırların ve kuramların dışında bir ortaklık saptandığında kavram karmaşası ortaya çıkar. Ancak bu karmaşa, paradigma kavramı ile çözümlenebilir. Kuramların keskin kuralları ve tarihsel sabitleri paradigmalardan aşılabılır.

1950'li yıllardaki edebiyat anlayışı belirli topluluklar içinde şekillenir. Bu dönemin paradigmasına dair şifreler 50 Kuşağı ve İkinci Yeni üzerinden okunabilir. Yazında deneysellik ya da yaratıcılık çabaları bu iki ekolün de geliştiği ortam içinde varolur. Öyküdeki gelişmeler yalnızca 50 Kuşağı öykücülerini değil İkinci Yeni şiirinin ya da farklı sanat ve bilimsel disiplinlerin etkisiyledir. Türsel esnekliği ile her şey olabilen ve olmaya müsaade eden, isminin değişimine ihtiyaç duyan tek edebî tür olarak hikâye/öyküdeki gelişmeler ve deneysellik gibi tarihsel ya da kurallarla sınırlandırılmayacak iki kavram, Kuhn'un paradigma kavramı ile düşünüldüğünde hem bilimsel çerçevede kalacak hem de kendi doğasına uygun biçimde değerlendirilebilecektir.

SONUÇ

...öykünün kurallarını ihlâl ediyorsanız, öykü yazmıyorsunuz demektir.¹¹²⁴

Blodgett

*Şehrazatlar Şehrazatları izliyor iyi ki...*¹¹²⁵

Enis Batur

Türk hikâyesi; sözlü kültürün destan, menkıbe gibi türleri ve meddahlar gibi anlatıcılarıyla başlayan yolculuğuna, modern Türk öyküsü ya da kısa öykü ismiyle devam eder. Türün temel unsurlarında gerçekleşen değişimler, yeni yüzyılın modern kısa kurmacasını meydana getirirken disiplinlerarası etkileşimler; öykünün anlatım özelliklerini ve metinlerin kağıt üzerindeki görünümünü değiştirir. Edebi tür olarak öykü, biçimsel ve anlamsal değişimlere imkân tanıyan tüm esnekliğiyle tüm bu değişime müsaade eder ve her geçen gün yeni yöntemler ve yeni isimlerle buluşur.

Tüm sanat disiplinlerini yakından etkileyen ve pozitif bilimleri yeni bir seyre sevk eden modernizm; mevcut toplumsal düzeni, bireyi, özelde sanatçının ve beraberinde sanatın yönünün değişiminde etkin rol oynamıştır. Akıl çağında özgürleşen yazarlar, rotasını kendi iç dünyasına, bireysel meselelere, yenilik arayışlarına ve yeni ifade biçimlerine çevirmiştir. Anlatım tekniklerinde ve yazarların yazma tercihlerinde belirleyici rol oynadığı için çalışmanın ilk bölümünde modernizmin edebiyat, yazar ve anlatım teknikleri özelindeki dönüştürücü etkilerine değinilmiştir.

Kırılma noktası tek bir döneme ya da tarihsel hizaya indirgenemeyen modern Türk öyküsü birden fazla yenilikçi süreç geçirmiştir. Öyküde gerçekleşen bu yenilikçi kırılma noktalarından bazıları; Tanzimat Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) adlı eserinin izleri de sürülebilen 50 Kuşağı'nın etkin olduğu yıllar olarak gösterilebilir. Bu tarihsel sınırların ardından da Türk öyküsünde yeni kırılma dönemleri yaşanmıştır. Modern Türk öyküsünün ve anlatım tekniklerindeki gelişmelerin ilk örneklerini bu dönemler içinde yayımlanan sıra dışı ve yaratıcı öykü örneklerinde bulmak mümkündür.

Modernizmin etkilerinin yoğunlaştığı Tanzimat Dönemi birçok yeniliğin ve ilklerin yaşandığı dönemdir. Bu dönemde edebi türlerde birçok yeniliğe imza atılmış;

¹¹²⁴ Blodgett, "Kısa Öykü Tekniği", s. 59.

¹¹²⁵ Enis Batur, "Benim Öykülerim", *Adam Öykü Dergisi*, S. 7, Kasım-Aralık, 1996, s. 40.

temada, anlatım tekniğinde ve biçimde gelişmeler yaşanmıştır. Geleneksel hikâyenin modern öyküye dönüşümündeki ilk aşamalar bu dönemde geçilmiştir. Samipaşazade'nin *Küçük Şeyler* adlı eserindeki modern Türk öyküsünün Tanzimat Dönemi içinde ulaştığı son aşamalardan biridir. Tanzimat Dönemi'nde yayımlanan diğer hikâye örnekleri çeşitli özellikleri ile moderne yükselen merdiven basamağındaki ilk adımları temsil etse de *Küçük Şeyler*, öyküdeki; kısalık, az sözle çok şey anlatmanın, sıradan meseleleri öykü kurgusuna dönüştürmenin, kısa ve küçürek öykü türlerinin başarılı ilk örneği hâline gelmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde gelişimi devam eden öykü türünde, toplumcu gerçekçi izler; tekniği temanın ardında bırakır. Sait Faik (1906-1954), Nezihe Meriç (1925-2009), Vüs'at O. Bener (1922-2005) tekniğe getirdikleri yeniliklerle 50 Kuşluğu öykücülerini etkiler. 50 Kuşluğu yalnızca bu isimlerin değil Avrupalı yazarların, çeşitli sanat akımlarının, farklı disiplinlerin etkileri ile şekillenir. Modern "Türk öyküsünün altın çağı" olarak tanımlanan 50 Kuşluğu öyküsü, Avrupa'da gelişen birçok sanat akımının ve edebi kuramların etkileşimlerinin yoğunluk kazandığı bir dönemde gelişim gösterir. Bu dönemde yayımlanan edebi dergiler, Avrupa'daki edebiyatla ilgili gelişmelere sıkça yer verir. Yapılan çeviriler ile sanat akımları ve edebi kuramlar yakından takip edilir. Öyküler hakkında dergi yazıları çıkar. Tartışma oturumları düzenlenir. Bu gelişmeler ve farklı disiplinlerden topluluğa dâhil olan ressam, gazeteci, oyuncu ve yazarlar arasındaki etkileşimlerin zenginliği, 1950 ve 1960'lı yıllar arasında öykülerini yayımlayan yazarların ilk öykü çalışmalarına da tesir eder. 50 Kuşluğu öykücülerinin ilk öykü kitaplarından birçoğu bu çalışma kapsamına da dâhil edilen sıra dışı, cesur denemelere zemin olan öykü örnekleri ile doludur.

50 Kuşluğu öykülerinde görülen varoluşçu, büyümlü gerçekçi, sürrealist akımların izlerinin yanı sıra bu tarihler aralığında Türk edebiyatında henüz tanınmayan postmodern anlatım teknikleri de kullanılır. Bu yıllarda yayımlanan öykülerde, 2000'li yıllarda deneysel ve avangart olarak tanımlanan sıra dışı anlatım teknikleri konusunda da birçok ilke imza atılır. Leyla Erbil'in *Hallaç*, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* eserlerinde yer alan öyküler, içerik ve biçim yönünden okuru olduğu kadar edebi çevreyi de şaşırtan örneklerdir. Dönemi içinde bir çerçeveye dâhil edilmekte zorlanılan bu eserler; farklılıkları, sınırları aşan çizgileri sebebiyle uzun süre yok sayılmıştır.

Öykü, öncü yazarlar tarafından geliştirilen bu sıra dışı anlatım teknikleri ve temadaki gelişmeler ile türsel olarak da değişir. Bu çalışmada geleneksel hikâyenin modern öyküye dönüşürken geçirdiği türsel değişim anlatım teknikleri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışma sırasında, geleneksel hikâye, modern Türk öyküsüne dönüşürken geliştirilen anlatım tekniklerinin kullanımındaki farklılıklar, artan çeşitlilik; 1950 ve 1980 yılları arasında yayımlanan öykü örnekleri üzerinde tespit edilmiş; modernizmin getirileri ve çeşitli kuramlarla özdeşleştirilen tekniklerin kullanımının oldukça eski tarihlere uzandığı görülmüştür.

Modern öyküde, hikâyenin geleneksel serim, düğüm ve çözüm yapısından durum anlatımına yönelmiş, dil kullanımlarında da farklılaşmaya gidilmiştir. Yeni temalarla yetinmeyen yaratıcı öykücüler, dilde ve öykünün görünümünde çeşitli oyunsu denemelere girişmiştir. Vüs'at O. Bener, Orhan Duru, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Leyla Erbil ve Sevgi Soysal öykülerindeki farklı dil kullanımları ve deyiş kaydırmaları; öykünün söylem biçimini kalıpların dışına çıkararak, özgün kelime üretimine örnek teşkil etmektedir. Bu öykücüler sıra dışı dil kullanımlarını anlatım tekniğine dönüştürmüşlerdir.

1950 ve 1980 yılları arasında yayımlanan öykülerin anlatım tekniğinde bir çok yenilikçi arayış görülür. İncelediğimiz öykülerde tespit edilen sıra dışı anlatım yöntemleri; görsel unsur (fotoğraf, resim) kullanımı, mizanpaj ve tipografi tekniklerinin yazında anlatım tekniğine dönüştürülmesi, şiirin imkanlarını öyküde anlatım tekniği olarak kullanma, küçürek/minimal boyutlarda öyküler yazma, kelime icadı, sıra dışı söylem biçimleri; dil kullanımları, anlatıcı kullanımında sıra dışılık, noktalama işaretlerini anlatım yöntemi olarak kullanma gibi bir çok deneysel, sıra dışı, görüntüsel, avangart ve oyunsu kullanımlardır. Bu öykücülerin çoğunlukla ilk öykülerinde kullandıkları yaratıcı ya da sıra dışı teknikler; dönemin teknik imkânlarının yetersizliğine ve karşılaşılan olumsuz tavra rağmen yazarlarının cesur girişimleri sonucunda öykü türü ile buluşmuştur. Sevim Burak'ın matbaanın ve dijital imkânların teknik yönden zayıf olduğu bir dönemde *Yanık Saraylar* (1964) ve *Afrika Dansı* (1982) eserlerindeki öyküleri daktilo ve kolaj tekniği yardımıyla yazması bu öykülerin deneyselliğini kurmacanın dışındaki hayat ve yazma tecrübesi ile de desteklemiştir.

Sıra dışı öykü örneklerinin sayısı 1950 ve 1980 yılları arasında oldukça fazladır. Bu dönemdeki yoğun dergicilik faaliyetlerinin de bu durumda payı vardır.

Haldun Taner'in *Ayıştığında Çalışkur*, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "Made in Turkey", Aziz Nesin'in "Yeşil Renkli Namus Gazı Operası", Tomris Uyar'ın "Metal Yorgunluğu", Leyla Erbil'in "Bilinçli Eğinim", "Hallaç", "Ayna", "Öyküsüz", Oğuz Atay'ın "Unutulan", "Beyaz Mantolu Adam", Bilge Karasu'nun "Kısmet Büfesi" öykülerinde dahil oldukları dönemin alışlagelen anlatım tekniğini aşan, gerek biçimsel gerek tema yönlü birçok sıra dışılıkla karşılaşılır.

1950 ve 1980 yılları arasındaki öykülerde yaratıcılık girişimlerinin arka planında yer alan etki ya da etkileşimlerin ve tarihsel hizaların farklılıklar taşıdığı görülür. Bu tespitler neticesinde anlatım tekniklerinin çeşitli sanat akımları, edebi kuram ve tarihsel etkileşimler etrafında ya da bu etkileşimlerin dışında şekillendiği neticesine varılır. Bu nedenlerle bu tez çalışmasında; yazarların doğum tarihi, incelenen öykü örneklerinin ilk basım tarihleri, sanat akımlarının ve edebi kuramların ortaya çıkış tarihleri gibi tarihsel bilgilere yer verilerek, okurların incelenen bu metinleri tarihsel, dönemsel olarak da değerlendirebilmeleri amaçlanmıştır. Kuramların ve sanat akımlarının tarihsel süreçleri ile deneysel tekniklerin kullanımındaki etkileşim tespit edilmeye çalışılmış; eserler, dönemler, akım ve kuramlar arasında çeşitli mukayeseler yapılmıştır. Aynı zamanda edebi kuramlar ve sanat akımları çerçevesinde gelişen yöntemlerin (postmodernizm, büyümlü gerçeklik, deneysel edebiyat, avangart edebiyat) haberli ve habersiz kullanımlarına yazar ve eser örnekleri ile dikkat çekilmiştir.

Dünya edebiyatında daha çok Oulipo ile özdeşleşen deneysel edebiyatla ilişkilendirilen sıra dışı anlatım ya da yazım yöntemleri, Oulipiyen teknikler ve gelenekten ödünçlenen teknikler olarak ikiye ayrılır. Geleneksel Türk hikâyesi ve modern Türk öyküsünün ilk örneklerinde Oulipiyen tekniklerle kesişen anlatım tekniklerinin kullanıldığı görülür. Klasik şiirde dâhi bu kullanımlara dair örnekler tekniklerin bir çoğunun Oulipo'nun ortaya çıktığı tarihten daha eskiye uzandığını gösterir.

Sıra dışı öykü örnekleri ve anlatım teknikleri ağırlıklı bir yargı ile deneysel edebiyatla ya da avangart edebiyatla ilişkilendirilir. Ancak Dada, Letrizm, Sürrealizm, Flarf avangart sanat akımlarının da Oulipo Grubu ve bu edebi ekol dışında gelişen deneysel yazında etkileri olduğu görülür. Bu nedenlerle çalışmada deneyselliğe farklı sanat akımları çerçevesinden bakılarak anlatım yöntemleri çeşitli noktalarda bu akımlar ile de ilişkilendirilmiştir. Ayrıca bu sanat akımlarının

tesirlerinin görüldüğü özellikle İkinci Yeni şiirindeki avangart ve deneysel etkilere de değinilmiştir.

Deneysel edebiyata, görsel sanatlara ve resim-grafik disiplinine ait tipografi terimleri üzerinden de bakılmış; Sevim Burak, Nezihe Meriç ve Leyla Erbil gibi öykücülerin kullandıkları tipografik unsurlar, tipografi terimleri ile tanımlandırılarak okunmuştur. Değerlendirmeler ve öykü tahlillerinde “Alımlama Estetiği”nin sunduğu görüşler ve Viktor Şklovski’nin farklılaştırma/alışkanlığı kırma “ostranenie” kavramından, anlatıbilim terimlerinden faydalanılmıştır.

Çalışmada, Türk öyküsünde, Oulipo grubu ile benzerlik gösteren anlatım yöntemlerinin, bu edebi ekolden habersiz (Haldun Taner, *Ayışığında Çalışkur*, Sevim Burak, *Afrika Dansı*, *Yanık Saraylar*) ya da haberli olarak (Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi*) gerçekleşen kullanımlarına, deneysel eserlerin ortaya çıktıkları zeminin dönemsel ve tarihsel farklılıklarına dikkat çekilmiştir. Dünya edebiyatındaki deneysellik ve Türk öyküsündeki deneyselliğin neye karşılık geldiği sorusuna cevaplar aranırken, anlatım tekniklerindeki benzerlikler örneklendirilerek metinler ve teknikler karşılaştırılmıştır.

Bu çalışma sırasında birçok farklı soruya daha cevaplar aranmıştır. Bu soruları, yapılabilecek başka çalışmalar için paylaşmakta yarar görmekteyiz. “Araştırmacı, yaratıcı yazarı ve yarattığı ürünü hangi kuramsal çerçeveye ya da tarihsel hizaya dâhil eder?”, “Öncü yazarların ürettiği öncü metinler hangi devrin ya da kuramın avangardıdır?”, “Avangart olarak nitelemek öncünün bağlamını ortaya koymakta yeterli bir sıfat mıdır?”, “Öncü tüm ürünler aynı sanat akımına ve tarihsel hizaya dâhil edilebilir mi?”, “Anlatım yöntemleri ve yaratıcı denemeler kuramlara ve sanat akımlarına indirgenebilir mi?”, “Bu gelişmeleri tarihsel sınırlarla bölmek ve ayırmak doğru bir yaklaşım mıdır?”, “Yaratıcılık; sınırlardan, kurallardan, kuramlar ve sanat akımlarından daha üst noktadan bir bakışı gerektirmez mi?”, “Ya da yaratıcılığın neticeleri kuramlar, akımlar, sınırlar, olgular, yargılar ve paradigmlar üstü müdür?”, “Yaratıcı, buluşçu/deneyci, avangardist yazar paradigmaları aşabilir mi?”, “Yaratıcı, buluşçu/deneyci, avangardist yazarı; postmodern yazar, deneyci yazar, Oulipocu yazar, sürrealist yazar, letrist yazar, avangart yazar, büyümlü gerçekçi yazar olarak niteleyen sıfatlarla bir akıma, bir daireye, edebî ekole dâhil etmek gerekli midir?”, “Yaratıcılık çabaları bu kavramlarla sınırlandırılabilir, tanımlanabilir ya da bu kavramlara indirgenebilir mi?”

Çalışmanın birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinde öncü, yaratıcı öykülerin ve anlatım tekniklerinin ortaya çıktığı toplumsal-kültürel yapı incelenmiştir. Dördüncü bölümde yukarıda sıraladığımız sorulara ve “Türk edebiyatında, Türk öyküsünde ve 50 Kuşağı’nda deneysellik var mıdır?” sorularına cevaplar aranmıştır. Avrupa kaynaklı deneysel çalışmalar ve Türk edebiyatındaki örnekler karşılaştırılmıştır. Çalışmalardaki ortak noktalara, farklılıklara ve bu konuda çalışmalarını da bulunan yetkin yazarların görüşlerine yer verilmiştir. Farklı yazarların ortak tarihsel hizayı paylaşıyorlar ya da paylaşmasalar veya ortak kuramsal çerçeveye bağlı olmasalar da - dönemi yazın anlayışına yenilik getiren- benzer sıra dışı ya da yaratıcı anlatım yöntemlerini, benzer bağlamlarda kullanarak, benzer deneysel eserler, sıra dışı metinler ürettikleri tespit edilerek bu konularda farklı görüşler olduğuna dikkat çekilmiştir. Deneysel edebiyatla özdeşleşen iki yazar özelinde örneklediğimiz bu görüşü sonuçta da tekrar etmekte yarar görmekteyiz. Tartışmalı görüşlerden biri şöyleydi: Murat Yalçın, *Kitaplık Dergisi*’nin Deneysel Edebiyat Antolojisi ekine yazdığı giriş metninde, “deneysel edebiyattan ne anlaşıldığı” ve “Türkiye’de deneysel edebiyatın var olup olmadığı” soruları üzerinden, deneysel ve avangart ikiliği hakkında cevaplar aramış ve deneysel edebiyatın iki önemli figürünü tanık göstererek konunun net olmayan yönüne dikkat çekmiştir. Ferit Edgü, Türkiye’de deneysel edebiyatın bulunmadığını, deneysel olarak tanımlanan edebî eserlerin, ancak avangart olarak isimlendirilebileceğini belirtmiştir. Enis Batur ise Türkiye’de hiçbir zaman “avant-garde” edebiyat yapılmadığını bazı şair ve yazarların çalışmalarının deneysel olarak nitelendirilebileceğini ifade etmiştir. Avangart ve deneysel edebiyat hakkındaki bu tespitlerde kuramsal çerçevede bir karşılaştırmadan ziyade kavramsal bir yakıştırma eğilimi görülür.

Türk öyküsü edebi tür olarak öykünün gelişmeye devam etmesi ile her geçen gün yeni anlatım yöntemiyle buluşur. Çalışmanın son bölümünde gelişen dijital imkânlar ve baskı teknolojisi ile geliştirilen yeni sıra dışı anlatım yöntemlerine değinilmiştir. Tarihsel serüveni oldukça eskiye uzanan öykü, Tanzimat edebiyatındaki ilk yeniliklerin ardından 1950’li yıllarda türün sınırını zorlayan örneklerle izin verir. “Avangart”, “postmodern”, “deneysel”, “letrist”, “sürrealist” olarak tanımlanan üretimler de öykü türünün yeniliklere ne denli zemin olabildiğini kanıtlar niteliktedir.

Modern Türk öykü yazarları, sınır zorlayan örnekler vermeye cesaretle devam ederken, “hibrit”, “mikro”, “küçürek”, “flash kurgu”, “deneysel” gibi yeni kavramlaştırma veya isimlendirmelerle anılan öykü, hikâyeden koptuğu ve uzaklaştığı tarihten itibaren okuyucusunu şaşırtmaya, ne’liğin sorgulanmasına sebebiyet vermeye, yaratıcılığa, deneylere, sıra dışılığa, sınır tanımamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmed Midhat Efendi, *Karı Koca Masalı*, çev. Aysel Yıldız, Vakıf k12, İstanbul 2018.
- Abasıyanık, Sait Faik, *Öyle Bir Hikâye*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- , Sait Faik, *Bütün Eserleri 7, Alemdağ'da Var Bir Yılan, Az Şekerli*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2001.
- , Sait Faik, *Şahmerdan/Lüzumsuz Adam*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2001.
- Acar, Zeliha Burcu, “Nasıl Düşünüyoruz Sorusuna Bir Yanıt: William James ve Bilincin Varlık Olarak Reddedilmesi”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 22, 2016, ss. 333-349.
- Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner- Mustafa Tüzel-Elçin, Gen İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Akaş, Cem, “Yazınsal Bilgi’yi Geliştirme Biçimi Olarak Yazınsal Deneyler”, Dosya: Deneysel Edebiyat, *Kitap-lık Dergisi*, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 43-47.
- Akdağ, Işık, Ayşe “Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları”, *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, 2/3, Aralık, 2011, ss. 1231-14425.
- , Işık, Ayşe, *Oulipo Teknikleri Çerçevesinde Bir Çeviri Çalışmasına Kültürel, Biçimsel ve Söylemsel Yaklaşım*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010.
- Akkanat, Cevat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Aksan, Doğan, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, İstanbul 2004.
- Aksoy, Nazan ve Bülent Aksoy “Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine” *Defter Dergisi*, S. 5, Metis Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 170-176.
- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.
- Aktulum, Kubilay, “Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği” *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 85, 2018, ss. 233-256.
- , Kubilay, “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1/1, 2008, ss. 1-10.
- , Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.
- Aktunç, Hulki, *Toplu Öyküler II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- , Hulki, *Güz Her Şeyi Bilir*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1998.
- , Hulki, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, Afa Yayınları, İstanbul 1989.
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitapevi, İstanbul 2015.
- Akyüz, Metin, “Haldun Taner Tiyatrosunda Metinlerarası Okuma”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDER)*, S. 2, 2015, ss. 291-298.
- Al, Burçin, “Generatif Sanat Kavramı ve Görsel Sanatlarda Sayısal Yaratıcılık”, *Tasarım Enformatiği*, 1/2, Eylül, 2019, ss. 78-91.
- Alangu, Tahir, *Sait Faik İçin*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1956.
- Albayrak, Mustafa, *Türk Öykücülüğünde Deneysellik*, Kanguru Yayınları, Ankara 2010.

- Ali, Sabahattin, *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Alpaslan, G. Gonca Gökalp, “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig*, S. 10, 2005, ss. 3-16.
- Alptekin, Mehmet, Gilles Deleuze’de Sanat ve Sanatın Kavramlarla İlişkisi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin 2009.
- Alptekin, Mahmut, *Bir Öykü Ustası Sait Faik*, Dilek Yayınevi, İstanbul 1976.
- Altıntaş, Umut, Kitap Tasarımında Ortak Yazarlık, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26/44, 2020, ss. 181-201.
- Altuğ, Fatih, “Anlam Pireleri: 1950lerin Modernist Öykülerinde Hayvan ve Varoluş”, *Metafor Dergisi*, S. 3, 2018, ss. 78-100.
- Altuğ, Nezihe, “Edebiyatta Deneysellik, Deneysel Edebiyatta Ararışlar Kara Kitap-Orhan Pamuk”, *Deliler Teknesi Dergisi*, Dosya: *Edebiyat ve Deneysellik*, S. 54, 2015, ss. 20-21.
- Altunbilek, Serpil, “Benlik ve Kültür: Namus Kavramına Simgesel-Bilişsel Bir Yaklaşım”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25/2, 2008, ss. 37-58.
- Ambrose, Gavin ve Paul Harris, *Görsel Tipografi Sözlüğü*, Literatür Yayınları, İstanbul 2017.
- Andı, Mehmet Fatih, *Roman ve Hayat*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2010.
- , Feridun, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997.
- Andrews, Chris, “Inspiration and the Oulipo”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1/29, 2005.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Apollinaire, Guillaume, *Caligrammes*, XXVI, Mercure de France, Paris 1918.
- Aranyosi, Ezgi Ulusoy, “Edebiyatta Büyülü Gerçekçiliğin “Büyü”sünün Menşei Üzerine: Sosyal Adaptasyon Araçları Olarak Masallar”, *Milli Folklor Dergisi*, 12/91, 2011, ss. 189-194.
- Aristoteles, *Poetika*, Can Yayınları, İstanbul 2013
- Armağan, Yalçın, *Türk Şiirinde Modernizm*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007.
- Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Arslan, Yüksel, *Yüksel Arslan İnsan & Jacques Vallet "İnsan"ın Yaratılışı*, Sel Yayınları, İstanbul 2017.
- Artun, Ali, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangart Sanat ve Müzecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.
- Asal, Raşel Rakella, “Geleneksel Edebiyatla Bağlarını Koparmış Metinler”, *Deliler Teknesi Dergisi*, Dosya: *Edebiyat ve Deneysellik*, S. 54, 2015, ss. 13-17.
- Atay, Oğuz, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
- Atasu, Deniz, *Yazının Amacında Aykırı Bir Sıçrama: Asemik Yazı*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2019.
- Atılğan, Yusuf, *Bütün Öyküleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- Atik, Şerefnur, *Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine*, Bilge Kültür Sanat

- Yayınları, İstanbul 2017.
- Ayıtgu, Gülçin, “Foucault’nun Tarihteki Süreksizlik Arayışı”, *FLSF, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 22, 2016, ss. 119-146.
- Aytaç, Gürsel, *19.Yüzyıldan Günümüze Türk Edebiyatında Öykü*, Hece Yayınları, Ankara 2019.
- , Gürsel, *Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2014.
- , Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999.
- , Gürsel, *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995.
- , Gürsel, *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995.
- Ayyıldız, Bülent, “Cesare Pavese, Italo Svevo ve Tezer Özlü’de İntihar Kavramı”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 69, 2015, ss. 22-40.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2013.
- Bakhtin, Mikhail, *Karnavalın Romanı*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- Balç, Umut ve Yasemin Darancık, “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde “Somut Şiir”in Tanımı”, *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 34, 2007, ss. 101-116.
- Barthes, Roland, *Sesin Rengi, Söyleşiler*, çev. Ahmet Nüvit Bingöl, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- , Roland, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- , Roland, *Göstergebilimsel Serüven* çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- , Roland, *Göstergebilim İlkeleri*, çev. Berke Vardar - Mehmet Rifat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979.
- Bates, H. E., *Kısa Öykü*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005.
- Batur, Enis “Kararsız Kurbağa Eşliğinde Tilki ile Keçinin Söyleşisi” Dosya: Deneysel Edebiyat, *Kitaplık Dergisi*, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- , Enis, “Benim Öykülerim”, *Adam Öykü Dergisi*, S. 7, Kasım-Aralık, 1996, ss. 38-40.
- Bayav, Deniz, *Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2006.
- Baykurt, Fakir, “Öykü Nedir Sorusu Üzerine”, *Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2018.
- Becer, Emre, *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Dost Yayınları, Ankara 2016.
- , Emre, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2009.
- Bedin, Cristiano, “Roland Barthes’in Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/59, Ekim 2018, ss. 73-77.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Bener, Vüs’at O., *Dost Yaşamamız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- , Walter, *Son Bakışta Aşk, (Hikâye Anlatıcısı)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

- , John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1995.
- Berk, İlhan, *Tümceler Geliyorum*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- , İlhan, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Berman, Marshall, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- Bezirci, Asım, *Nezihe Meriç*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999.
- , Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Gözlem Yayınları, İstanbul 1967.
- Bingöl, Ulaş ve Kemal Timur “Postmodern Şiir Nedir?”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5/3, 2016, ss. 1288-1304.
- Birand, Mehmet Ali vd. *Demirkırat*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1991.
- Birkök, M. Cüneyt, “Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, *Yeni Türkiye* 4, S. 19, Ocak-Şubat, 1998, ss. 525-536.
- Birsel, Salah, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Bogaziçi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1982.
- Blackham, H. J., *Altı Varoluşçu Düşünür*, çev. Ekin Uşşaklı, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2005.
- Blodgett, Harold, “Kısa Öykü Tekniği”, *Adam Öykü Dergisi*, S. 2, Ocak-Şubat, 1996, ss. 58-83.
- Bolat, Tuncay, “Falih Rıfkı’nın Deneysel Roman’ı”, *Uluslararası Toplum Ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 3-5 Ekim, 2019, ss. 320-328.
- Booth, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent, O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Breton, André, *Sürrealist Manifestolar*, Yeşim Seber, Kafa Artemis Günebakanlı, çev. Ayşe Güngör, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2009.
- Bradbury, Ray, *Yazın Sanatı ve Yaratıcı Yazarlık*, çev. Deniz Kurt, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2015.
- Bulduk, Banu “Türkmen, Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 22, Aralık, 2018, ss. 343-359.
- Burak, Cihat, *Zenci Kalınız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.
- Burak, Sevim, *Yanık Saraylar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- , Sevim, *Palyaço Ruşen*, Nisan Yayınları, İstanbul 1993.
- , Sevim, *Mach 1’den Mektuplar*, haz. Karaca Borar, Logos Yayınları, İstanbul 1990.
- , Sevim, *Everest My Lord*, Adam Yayınları, İstanbul 1984.
- , Sevim, *Afrika Dansı*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Burger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.
- Butor, Michel, *Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, İstanbul 1991.
- Calinescu, Matei, *Modernliğin Beş Yüzü*, Küre Yayınları, İstanbul 2013.
- , Matei, “Modernite’den Avant-Garde’a” Dosya: Deneysel Edebiyat, *Kitaplık Dergisi*, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Calvino, Italo, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

- Camus, Albert, *Sisyphos Söyleni*, Adam Yayınları, İstanbul 1988.
- Corballis, Michael C., *İşaretten Konuşmaya Dilin Kökeni ve Gelişimi*, Kitap Yayınevi İstanbul 2003.
- Cottington, David, *Avangard*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2019.
- Crary, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul 2004.
- Culler, Jonathan, *Yazın Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.
- Cüreklibatır, Fahrettin, “İnsan Çiti”, *A Dergisi*, Mayıs, 1960, S. 28.
- Çağın, Sabahattin, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Çakır, Hasan, *Öykü Sanatı*, Çizgi Yayınları, Konya 2002.
- Çakmaker, Samet, *1950-1970 Arası Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Görünümleri*, Sakarya Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya 2020.
- Çalıcı, Sercan, “Deleuze ve Guattari’de Dilin Yersiz-yurtsuzlaşması: Emir-Sözcüklerden Tercihler Mantiğine”, *Düşünme Dergisi*, S. 2, 2012, ss. 6-28.
- Çeker, Alper, *Edebi Teknikler ve Yaratıcı Yazarlık Deneyi*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2018.
- Çelebi, Vedat, “Jean Paul Sartre’ın Varoluşçuluk Düşüncesi”, *Beytülhikme An International Journal of Philosophy*, 4/2 Aralık, 2014, ss. 63-76.
- Çelebi, Asaf Halet, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.
- Çelik, Gülhan Tuba (söyleşen), “İsmail Pelit”, *Koza Düşünce Dergisi*, 7/28, Mart-Nisan, 2019, ss. 5-12.
- Çelik, Dilek Yalçın, “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”, *Türkbilig Dergisi* S. 3, Ocak, 2002, ss. 106-129.
- Çelik, Naci, “Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma, Genç Kuşağın Hesaplaşması”, *Yeni Dergi*, 5/57, Haziran, 1969, ss. 570-594.
- Çelik, Yavuz, “Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?”, *Sanat Dergisi*, 0/2, 2010, ss. 117-127.
- Çetin, Halis, “Modernliğin Gölgesinde Gelenek”, *Gelenek Ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 7/25, 2003, ss. 11-40.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara 2012.
- Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta 1998.
- Çıkla, Selçuk, “Ahmet Midhat Efendi’nin Roman Yazma Yöntemi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 37, Haziran, 2015, ss. 73-96.
- , Selçuk, “Şiir-Hikâye” Şairi Behçet Necatigil ve Poetik Şiirleri”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 434, 2009, ss. 63-65.
- , Selçuk, “Hüzün ve Tesadüf’te "Üstkurmaca ve Hikâyecilik Dersleri", *Mustafa Kutlu Kitabı*, ed. Nusret Özcan, Kemal Aykut, Nehir Yayınları, İstanbul 2001.
- Çolpan, Yılmaz, *Ataç’ın Sözcükleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1963.
- Davulcu, Fatma, Halil Kıpçak, “Başlangıcından Harf Devrimi’ne Kadar Türkiye’de Basım ve Yayının Kısa Bir Tarihçesi”, *Türk Kütüphaneciliği*, 30/2, 2016, ss. 251-260.
- Deligönül, Mehmet, “Şemsettin Sami’nin İlginç Bir Yapıtı”, *Türk Dili Dergisi*, S. 355, 1981, ss. 26-30.
- Deleuze, Gilles, *Anlamın Mantiği*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2015.

- , Gilles, *Proust ve Göstergeler*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul 2004.
- Demir, Musa, “Açık Bir Etkileşim Örneği: Bulantı ve “Bunaltı” Adlı Eserlerde Ortak Bir Üslup Özelliği Olarak Felsefi Söylem Biçimi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 39, 2016, ss. 77-92.
- Demir, Yavuz, *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- Demirtaş, Mustafa (haz.), *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.
- Derrida, Jacques, *Yazı ve Fark*, çev. P. Burcu Yalım, Metis Yayınları, İstanbul 2020.
- , Jacques, *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan- Ali Utku, Otonom Yayınları, İstanbul 2009.
- Dillon, Sarah, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016.
- Dirlikyapan, Özata, Jale, *Kabuğunu Kıran Hikâye*, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- Doğan, Mehmet Can, “Yeni ve Batılı Türk Sanatının Peşinde Bir Dergi: Dost”, *Türk Dili Dergisi*, 67/787, Temmuz, 2017, ss. 33-41.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- , Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- , Terry, *Edebiyat ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- , Yıldız, *Ben Buradayım, Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- , Yıldız, *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1992.
- , Yıldız, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yayıncılık, İstanbul 1989.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- , Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul 1995.
- , Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalıcı Yayınları, İstanbul 1992.
- Edgü, Ferit, *Kaçkınlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2017.
- , Ferit, *Biçimler, Renkler, Sözcükler*, Sel Yayınları, İstanbul 2013.
- , Ferit, *Leş (Toplu Öyküler)*, Sel Yayınları, İstanbul 2011.
- , Ferit, *Görsel Yolculuklar*, Sel Yayınları, İstanbul 2011.
- , Ferit, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Ada Yayınları, İstanbul 1990.
- Eliuz, Ülkü, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.
- Emir, Derya, *Traditional And Experimental Narrative Strategies In English Fiction*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya 2006.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- Erbil, Leyla (haz.), *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- , Leyla, *Hallaç*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

- , Erbil, *Karanlığın Günü*, Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- , Leyla, *Gecede*, Adam Yayınları, İstanbul 1968.
- Ercilasun, Ahmet Bican, *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016.
- Erden, Aysu, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, Hayal Yayınları, Ankara 2009.
- , Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998.
- , Aysu, “Öyküde Bütüncül Düzeni (Scberna) Oluşturan Olgulara ve Düşünsel Akımlara Dilbilimsel Yaklaşım: Yöntem ve Uygulama” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15/2, 1998, ss. 9-26.
- Ergun, Perihan (der.), *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1996.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- Eroğlu, Ebubekir, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Eroğul, Cem, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, Yordam Kitap, İstanbul 2014.
- Ersoy, Mehmed Âkif, *Safahat*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Bağcılar Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
- Ertek, Gül Keskin, *Demokrat Parti Dönemi ile Demokrat Parti'nin Basın ve Muhalefetle İlişkileri*, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya 2019.
- Eylem, Arzu, “Çok Şey Söylendi Öykü Üzerine: Çok + Bir”, *Öykülem Dergisi* S. 1, 2015.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki, *İnsanın Boyutları*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- Freud, Sigmund, *Rüyaların Yorumu 2*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2016.
- , Sigmund, *Psikanalize Giriş*, çev. Günsel Koptagel-İlal, Yaprak Yayıncılık, İstanbul 1993.
- Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.
- Guenon, Rene, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Verka Yayınları, Bursa 1999.
- Gülmez, Gülnihâl, “Nezihe Meriç'in ‘Suskun Ezgisi’ Öyküsünde İç-Söylem Biçimleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2/22, 2005, ss. 21-40.
- Gülsoy, Murat, “Leyla Erbil Edebiyatı Üzerine Önermeler”, *Notos Öykü*, S.86, Mayıs-Haziran, 2021.
- Gümüş, Semih, *Okumak ve Yazmak*, Notos Yayınları İstanbul 2020.
- , Semih, *Öykünün Kedi Gözü*, Can Yayınları, İstanbul 2012.
- , Semih, *Roman Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul 2011.
- , Semih, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”, *Adam Öykü Dergisi*, Temmuz-Ağustos, S. 23, İstanbul, 1999, ss. 78-88.
- Günay, Doğan, “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Art-e Sanat Dergisi*, 1/1, 2008, ss. 1-29.
- Güngen, Muttalip, “Modernizmin Bağrında Geleneksel Bir Düşünür: Rene Guenon”, *Strateji Düşünce ve Analiz Merkezi*, İstanbul 2019.
- Güngörmüş, Nilüfer, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

- , Nilüfer, *A'dan Z'ye Sevim Burak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- Günyol, Vedat, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Gürel, Sevede, “Modern Türk Hikâyesi”, *Türk Dili Dergisi*, CX /772, Nisan 2016, ss. 184-186.
- Güvenç, Ahmet Özgür, “Lipogram Ve Âşık Şiiri” *Milli Folklor Dergisi*, 26/102, 2014, ss. 29-42.
- Grillet, Alain Robbe, *Yeni Roman*, Yazko Yayınları, İstanbul 1981.
- Hafçı, Özer, Havva, “Ayfer Tunç'tan Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak Evvelotel”, *Monograf Dergisi*, S. 7, 2017, ss. 179-193.
- Harmancı, Abdullah, “Cemal Süreya Şiirinde Dil Sapmaları”, *Turkish Studies*, 8/4, Ankara, 2013, ss. 909-918.
- Harmancı, Mehmet, “Kargaşadan Kavramsala Kısa Öykü”, *Hece Öykü Dergisi*, 1/1, Şubat-Mart, 2004, ss. 67-69.
- Harries, Karsten, *The Meaning of Modern Art*, Northwestern University Press, 1968.
- Hızlan, Doğan, “Solistlerden Oluşan Bir Koro: 1950 Kuşağı”, *Kitaplık Dergisi*, S. 131, 2009, ss. 4-7.
- Hopkins, David, *Dada ve Gerçeküstüçülük*, Dost Kitabevi, Ankara 2020.
- Isparta, İsmail, *Deliliğin Evrensel Tarihi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2019.
- İŞİK, Sibel, *Edebiyatçı Yönüyle Şemseddin Sami*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Türk Edebiyatı Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.
- İdil, Ahmet Mümtaz, *Bir Sevgi'nin Öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul 1990.
- , Ahmet Mümtaz, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, İstanbul 1983.
- İhsan, Gökdemir, “OULIPO: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihani” *Kırtıpil Dergisi*, S. 1, İstanbul 2012.
- İleri, Selim, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, ss. 2-29.
- , Selim, “Çağdaş Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış, “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”, *Türk Dili Dergisi*, S. 286, Temmuz, 1975, ss. 3-29.
- İlhan, Atilla, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1996.
- İnce, Özdemir, *Şiirde Devrim*, Adam Yayınları, İstanbul 2000.
- İnci, Handan, “Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu”, *Kitaplık Dergisi*, S. 87, Ekim, 2005, ss. 138-149.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.
- İşler, Ertuğrul, “Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30/II, ss. 179-182.
- Jameson, Fredric, *Modernizm İdeolojisi, Edebiyat Yazıları*, Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- , Fredric, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Nirengi Kitap, Ankara, 2008.
- jean, Georges, *Yazı İnsanlığın Belleği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- Jung, Carl, Gustav, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinal, Say Yayınları, İstanbul 2001.

- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2010.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul 2000.
- Kalkavan, Reyhan, *Enis Batur'un Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Rize 2021.
- Kantarcıoğlu, Sevim, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2007.
- , Sevim, *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- Kaplan, Ramazan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1981.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Türk Hikâye Antolojisi*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1984.
- , Seyit Kemal, *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*, İnkılap ve Aka Basımevi, İstanbul 1975.
- Karaca, Alâattin, “İkinci Yeni Şiiri ve Resim”, *Turkish Studies*, 5/2, Spring, 2010, ss. 281-312.
- Karahan, Leyla, *Türkçede Söz Dizimi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2020.
- Karakoç, Sezai, *Meydan Ortaya Çıktığında Hikâyeler I*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2005.
- Karasu, Bilge, *Narla İncire Gazel*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- , Bilge, *Kısmet Büfesi*, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Kayacan, Feyyaz, *Çocuktaki Bahçe*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2018.
- , Feyyaz, *Bütün Öyküler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Kaygın, Şenay, “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 63, 2019, ss. 607-617.
- Kıral, Özlü, Tezer, *Eski Bahçe*, Ada Yayınları, İstanbul 1978.
- Kırcı, Emine, “Muhayyelât-ı Aziz Efendive Türk Halk Masalları”, *Milli Folklor Dergisi*, 1/5, Mart 1990, ss. 43-45.
- Klee, Paul, *Modern Sanat Üzerine*, Altıkırkbeş Yayınları, Eskişehir 2007.
- Koçak, Ahmet, “Müsameretname ve Yazarı Emin Nihat Bey’e Dair Yeni Bilgiler” *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10/12, 2015, ss. 771-790.
- Koçak, Orhan, “Modernizm ve Postmodernizm”, *Defter Dergisi*, S. 18, 2012, ss. 7-16.
- Koçakoglu, Bedia, “Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar”, *Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2007, S. 17, ss. 45-59.
- Kolcu, Ali İhsan, *Edebiyat Kuramları*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2008.
- Korkmaz, Ferhat, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, ss. 71-88.
- Korkmaz, Ramazan Cafer Gariper *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı II*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2013.
- Korkmaz, Ramazan, Mutlu Deveci, *Küçürek Öykü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.

- Kristeva, Julia, *Ara Güneş*, çev. Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayınları, İstanbul 2009.
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959)*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1971.
- Kuhn, Thomas S., *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2016.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul 2012.
- Kuran, Büyükkavas, Şeyma, “Hikâyede Önsemenin Etkisi”, *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar 1*, ed. Selçuk Çıkla ve Şeyma Büyükkavas Kuran, Çolpan Yayınları, İstanbul, 2021, ss. 31-42.
- , Büyükkavas, Şeyma, “Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya Mı Çıkar?”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1/2, 2006, ss. 172-201.
- Kutlar, Onat, *İshak*, A Dergisi Yayınları, İstanbul 1959.
- Kutlu, Mustafa, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- Küçük, Salim, “Ara Sözlü ve Ara Cümleli Cümleler Üzerine”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10/2, Temmuz, 2020, ss. 445-463.
- Kozan, Ali, “Görsel/Somut Şiir Hareketine Bakış” *Hece Dergisi*, S. 141, 2008, ss. 127-138.
- Lehimler, Zafer, “Afiş Tasarımında Dikkat Çeken Bir İmge: Harfin Yeni Biçimi”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7/51, 2018, ss. 1447-1443.
- Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997.
- Liotard, Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayınları, Ankara 2014.
- Manguel, Alberto, *Okumalar Okuması*, çev. Sevin Okyay, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2014.
- Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
- May, Rollo, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Mehmet Fuat'ın Seçtikleri, Türk Edebiyatı 1963*, De Yayınevi, İstanbul 1963.
- Mengi, Nesrin, “Deneysel Biçimciliğin İlk Örneklerinden Biri: Ayışığında “Çalışkur”, 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/3, 2012, ss. 17-26.
- Meriç, Nezihe, *Toplu Öyküleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.
- , Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, haz. Nazan Aksoy-Oya Berk, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- , Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1988.
- Moretti, Franco, *Modern Epik*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.
- Mystakıdıs, B.A. “Osmanlı Hükümeti Tarafından İlk Kurulan Matbaa ve Bunun Neşriyatı”, çev. Malik Yılmaz, *Türk Kütüphaneciliği* 15/4, 2001, ss. 436-442.
- Naci, Fethi, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul 1998.
- Narlı, Mehmet, “Şiirde Öykü / Öyküde Şiir”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CVII/751, 2014, ss. 80-84.
- , Mehmet, “Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, 2010. ss. 7-16.

- Oğuz, Öcal, “Türk Halkbilimi Çalışmalarında Eşmetin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu”, *Milli Folklor Dergisi*, S. 42, 1999, ss. 2-5.
- , Öcal, “Türk Dünyası Folklorunda Yeni Yöntem Arayışları”, *Milli Folklor Dergisi*, S. 33, 1997, ss. 3-8.
- Öner, Haluk, “Edebiyatın Satır Aralarından Utku Varlık’ın Tuvaline Yansıyanlar”, *Bakırdan Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*, S. II, 2018-2019, ss. 16-21.
- Önertoy, Olcay, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Konya 1981.
- Özbek, Yılmaz, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2013.
- Özcan, Abdulkadir, “Osmanlı Kroniklerinde “Sebeb-i Telif”ler Üzerine”, *Tarih Dergisi – Turkish Journal of History*, S. 71, 2020, ss. 145-159.
- Özdem, Filiz (haz.), *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- Özdenören, Rasim, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Özderin, Süleyman, “Grafik Sanatlarda Piktografik Anlatımlar ve Çağdaş Tasarım Kültürü”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 39, 2019, ss. 154-174.
- Özer, Sevinç Sayan, *Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*, İmge Yayınları, Ankara 2018.
- Özgül, M. Kayahan, "Hikâyenin Romanı", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, 2000, ss. 31-39.
- , M. Kayahan, *Samipaşaza Sezai'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1984.
- Özgün, Ebru, “Tarık Dursun K.’nin Öykülerinde İkinci Kişili Anlatıcının Görünümü: “Sen/Siz” Dili”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 64, Erzurum, 2019, ss. 181-198.
- Özök, Seher, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, Ankara 2014.
- Özlu, Demir, *Kanal Kentlerinde, Berlin ve Amsterdam*, Günce, Sel Yayınları, İstanbul 2010.
- , Demir, *Borges'in Kaplanları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- , Demir, “Çağın Yazarı”, *A Dergisi*, 2/13, Şubat, 1959, ss. 1-7.
- , Demir, *Bunaltı*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul 1958.
- Özlu, Tezer, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- Özlük, Nuran, “Seçilmiş Hikâyeler Dergisinin Tanıtımı, Türk Edebiyatına Katkısı ve Sistemik İndeksi”, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/2, 2011, ss. 725-818.
- Özüaydın, Nazım Uğur, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.
- Öznlü, Ünsal, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001.
- Pala, İskender, “Divan Şirini Tanıyor Muyuz”, *Hece Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53, 54, 55, 2001, ss. 15-22.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, Ankara 2017.
- Paylan, Kerime, *Türkçede Kelime Türetme Yollarına Genel Bir Bakış*, Pamukkale

Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli 2015.

- Paz, Octavio, *Çamurdan Doğanlar*, Can Yayınları, İstanbul 1996.
- Perec, Georges, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.
- , Georges, *Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul 2017.
- , Georges “Günümüz Fransız Yazarlarının Güçleri ve Sınırları”, *Kitap-lık Dergisi*, Dosya: Deneysel Edebiyat, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Poyraz, Hakan, “Sanatın Dili Nasıl Bir Dünyayı Resmeder”, *Beytülhikme An International Journal of Philosophy*, 1/1, Haziran 2011, ss. 17-25.
- Puchner, Martin, *Marx ve Avangart Manifestolar: Devrimin Şiiri*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2012.
- Ran, Nazım Hikmet, *835 Satır*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul 1929.
- Randall, William L., *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Rıfat, Mehmet, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- , Mehmet, *Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, Yazko Yayınları, İstanbul 1983.
- , Mehmet, *Homo Semiolicus*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Sağlık, Şaban, “Postmodernizmin Modern Türk Edebiyatındaki Üç Hali”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/2, 2017, ss. 71-87.
- , Şaban, “Sözü Azaltmak: Şiire Yaklaşmak Sözü Çoğaltmak: Öyküye Yaklaşmak”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CVII/751, 2014, ss. 116-125.
- , Şaban, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014.
- , Şaban, “Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları, Türk Roman ve Öyküsünde Somut Çalışmalar” Tehlikeli Alaka: Edebiyat ve Deneysellik, *Hece Edebiyat Dergisi*, S. 141, Eylül 2008, ss. 107-121.
- Saltz, Ina, *Typography Essentials: 100 Design Principles for Working with Type*, Mass. Rockport, Beverly 2009.
- Sami, Şemsettin, *Usul-i Tenkit ve Tertip*, Yayına Hazırlayan Doç. Dr. Mahir Kalfa, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.
- Sarıkavak, Namık Kemal, “Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına”, *Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S. 1, 2018, ss. 8-26.
- Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul 1985.
- , Jean Paul, *Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Yazko, İstanbul 1981.
- Sazyek, Hakan, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykücülüğü”, *Adam Öykü Dergisi*, S. 14. Ocak-Şubat, 1998, ss. 113-123.
- , Hakan, “Türk Edebiyatının İlk Avangart Hareketi: “Yeni Lisan”, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012/24, ss. 113-136.
- Selamet, Sevim, *Grafik Tasarım Öğesi Olarak Tipografi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 1995.
- Sezai, Samipaşazade, *Küçük Şeyler*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2020.
- Şen, Merve, “Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk”, *Kırtipil Dergisi*, S. 1, İstanbul, 2012.
- Su, Hüseyin, “Öykünün Hikâyesi”, *Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, Ankara 2000.

- Sülker, Kemal, *Nazım Hikmet'in Polemikleri*, Ant Yayınları, İstanbul, 1968.
- Sorguç, Gülce, “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S.24, 2017, ss. 37-56.
- Soysal, Sevgi, *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- , Sevgi, *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1978.
- Şahin, Hikmet, “Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine” *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9/17, 2016, ss. 1-27.
- Şahin, Özge (haz.), *Ötekilere Yazmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Şengil, Salim, *Anılarda Kalan Portreler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1991.
- Şentürk, Levent, *Kış Dönencesi*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2011.
- , Levent, “Madde Madde OuLiPo” *Kitap-lık Dergisi*, Dosya: Deneysel Edebiyat, S. 60, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2003.
- , Levent “Yirmi Beş Derste Oulipo”, *Kitap-lık Dergisi*, S. 56, Kasım-Aralık, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2002.
- Şimşek, Aydın, *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme*, Kum Yayınları, Ankara 2006.
- Şimşek, Tacettin, “Şiire Öyküden Öykü: Necati Tosuner’in Kısa Öykülerinde Şiirin Ayak Sesleri”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 65, Aralık, 2013, ss. 125-134.
- Tahir, Kemal, *Zehra'nın Defteri, Bütün Öyküleri 2*, İthaki Yayınları, İstanbul 2005.
- Tandoğan, Çiğdem, *Italo Calvino Eserlerinde Oulipo Etkisi*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2019.
- Taner, Haldun, *Ayışığında “Çalışkur*, Yenilik Yayınları, İstanbul 1954.
- Tanpınar, Ahmet, Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul 1988.
- , Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.
- Tansuğ, Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1988.
- Taş, Fahri, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı, Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2016.
- Teoman, Ali, *Öykü Uçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- Tepebaşılı, Fatih, “Deneysel Edebiyat Bilimi”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 13, 1999, ss. 83-97.
- Timuçin, Afşar, *Estetik 1*, Bulut Yayınları, İstanbul 2013.
- Timuroğlu, Vecihi, “Cemil Kavukçu'nun Öyküleri”, *Beşinci Pencere, Cemil Kavukçu Kitabı*, haz. Melike Koçak, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- Tunaya, Tarık Zafer, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri 1*, Yeni Gün Haber Ajansı Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Tunç, Gökhan, *Modern Türk Şiiri İncelemeleri*, Hece Yayınları, Ankara 2018.
- Türkmen, Banu Bulduk, “Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 22, Aralık, 2018, ss. 343-359.
- Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- , Tzvetan, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.

- , Tzvetan, , *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul 2004.
- Topçu, Nurettin, *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*, haz. Ezel Erverdi - İsmail Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.
- Topses, Mehmet Devrim, “Tanzimat Dönemi Reformlarının Sosyolojik Çözümlemesinde Yöntem Sorunu”, *Ulak Bilge*, 6/25, 2018, ss. 775-782.
- Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2011.
- , Necip, “1980 Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İç Dönüş Temaları” *Hece Öykü Dergisi*, S. 9 Haziran-Temmuz, 2005. ss. 59-64.
- , Necip, “Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Notlar”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2002, ss. 273-281.
- , Necip, “Renk Renk Kartpostallar: Sait Faik Öykücülüğü”, *Hece Öykü Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47, 2000, ss. 217-218.
- , Necip, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara 1999.
- , Necip, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Tökel, Dursun Ali, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, Ankara 2010.
- Tunç, Gökhan, *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri*, Hece Yayınları, Ankara 2018.
- , Gökhan, “Avangart Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın’ın “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” Adlı Şiiri”, *Söylem Filoloji Dergisi*, 6/1, 2021, ss. 9-18.
- Turan, Güven, “Olanla Yetinmeyenler” Dosya: Deneysel Edebiyat, *Kitap-lık Dergisi*, S. 60, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Turgut, Canan Öktemgil, *Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.
- Tuzgöl, Kamil, “Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu” *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1/1, 2018, ss. 41-53.
- Uçan, Hilmi, “Dilin Gösterilen Yüzü ve Üç Gösterge: Lütuf, Aşk ve Şefkat”, *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, S. 767-768, Kasım-Aralık, 2015, ss. 34-38.
- Uğurlu, Seyit Battal, “Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım” 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, C. 4, 10-15 Eylül 2007, ss. 1691-1718.
- Usluer, Fatih, “Divan Şairleri ve Hurûfilik, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi”, *Türkoloji Dergisi*, 23/1, 2019, ss. 80-104.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- , Halit Ziya, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.
- Uturgauri, Svetlana, *Türk Edebiyatı Üzerine*, Cem Yayınları, İstanbul 1989.
- Uyar, Tomris, *Yaz Düşleri Düş Kışları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- Ülger, Emir, H., “Aristoteles’te Poetikanın Doğası ve Sınırları”, *Dört Öge*, 2/4, 4 Ekim, 2013. ss. 195-214.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye’de Çağdaş Düşünme Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul 1994.
- Ünlü, Osman, “Edgar Allan Poe’nun “Tek Etki” Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-î-

Zâde Âtâyî Örneği”, *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 55, 2016, ss. 319-343

Yalçın, Murat, *50 Soruda Edebiyatımızda 50 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

—, Murat, *Türkiye’de Deneyisel Edebiyat Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Yeşil, Sinem Şahin, “Tomris Uyar’ın “Şahmeran Hikâyesi” Adlı Öyküsüne Metinlerarası Bir Yaklaşım”, *Milli Folklor Dergisi*, 2015, S. 106, ss. 47- 57.

Yıldız, Hasan, “Postmodernizm Nedir?”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 13, Aralık, 2005, ss. 153-168.

Yılmaz, Hanzade Aslan, “Bir Derleme: Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 48, 2016, ss. 79-89.

—, Oktay, “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 70, 2016, ss. 85-103.

—, Oktay, *Kısa Öyküde Yöntem*, Çizgi Yayınları, Konya 2015.

—, Oktay, “Ferit Edgü’de Gerçeklik Sorunsalı”, *Folklor Edebiyat Dergisi*, 17/66, 2011, ss. 137-143.

Yumuşak, Canbaz, Firdevs, “Kenan Hulusi Koray’ın Korkutan Öyküleri” *Milli Folklor Dergisi*, S. 95, 2013, ss. 135-144.

Yurt, Canan, *Postmodernite ve İroni: Nietzsche ve Rorty Örneği*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2019.

Yücebaş, Çınla, *Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir 2006.

Zeğerek, Çalış, Ece, “Tarihsel Süreçte Rebus ve Kullanım Alanları”, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2019, S. 22, ss. 31-40.

Zola, Emile, *Deneyisel Roman*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2017.

Watt, Ian ve BARTHES, Roland, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul 1973.

SÖZLÜK KAYNAKÇASI

Cuddon, J. A., *The Penguin A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Reference Library, 2013.

Püsküllüoğlu, Ali, *Öz Türkçe Sözlük*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1971.

Türkçe Sözlük 1, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara 1998.

Türkçe Sözlük 2, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara 1998.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

<http://www.superonline.com/haber/bu-janri-ben-icat-ettim-100470> (15.02.2022)

Takyedin Çiftsüren Semih Gümüş ile söyleşi:

<http://www.edebiyathaber.net/semih-gumus-sait-faikin-paltosundan-ciktik-biz> (15.02.2022)

<http://www.uzunhikâye.org/icerik/deneyisel-siir-oyku-sarkaci-2127/> (15.02.2022)

Orhan Kâhyaoglu, Yazılı ve Yazgılı Metinler, K24:

<https://t24.com.tr/k24/yazi/iblise-gore-incil,847> (15.02.2022)
Ferit Edgü Röportaj;
<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yazarlarin-her-yazdigina-inanmayin-296998>
(15.02.2022)
Kubilay Aktulum, Yeniden Yazmak (La Reecriture):
[https://aymavisi.org/Edebiyat/Yeniden%20Yazmak%20\(la%20Reecriture\).html](https://aymavisi.org/Edebiyat/Yeniden%20Yazmak%20(la%20Reecriture).html),
(15.02.2022)
<https://www.mevzuedebiyat.com/leyla-erbil-dizisi-birinci-bolum> (15.02.2022)
Hikâye Hakkında:
<https://islamansiklopedisi.org.tr/hikâye> (15.02.2022)
Atilla İlhan ile Mülakat:
<http://turkdili.gen.tr/attila-ilhan-ile-muelakat.html> (15.02.2022)
<http://evvel.org/abidin-dinonun-yuruyus-adli-bir-tablosu-ustune-soylenmistir-nazim-hikmet#.VWRdRQbd6XM> (15.02.2022)
Aykut Köksal, “Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar”, *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, Mart, 2010, S.90.
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14570448361200387028.pdf> (15.02.2022)
Sait Faik Hikâye Armağanı hakkında:
<http://saitfaikmuzesi.org/sait-faik-hikâye-armagani> (15.02.2022)
Gökdemir İhsan ile Röportaj:
<https://web.archive.org/web/20100930184133/http://www.superonline.com/haber/bu-janri-ben-icat-ettim-100470> (15.02.2022)
Şehir Gazetesi, “Sait Faik’le Son Röportaj”, Yaşasın Edebiyat, 11 Mayıs, 1960.
<https://core.ac.uk/download/38312261.pdf> (15.02.2022)
Sema Sav, Gelenek Dergisi, S. 56, Şubat 1998.
<https://gelenek.org/postmodernizm/> (15.02.2022)
Necip Tosun, “Gabriel García Márquez: Büyülü Gerçekçilik”
<http://www.neciptosun.com/YaziAyrinti.asp?SAYFA=7&ID=61> (15.02.2022)
Nesrin Karaca, “Türk Edebiyatında Postmodernizm”, Türk Yurdu Dergisi, S. 288, Ağustos 2011.
<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1599> (15.02.2022)
Oulipo Grubu Hakkında:
http://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=5013&cid=29 (15.02.2022)
Deneyisel Edebiyat Hakkındaki İngilizce Yayına Dair:
<https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Experimental-Literature/Bray-Gibbons-McHale/p/book/9781138797383> (15.02.2022)
Cem Akaş ile söyleşi:
<https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/deneyselligi-yazinsal-bir-anlati-bicimine-donusturmek-i-20777> (15.02.2022)

Erhan Altan ile somut şiir üzerine söyleşi:

<https://edebistan.com/soylesiler/erhan-altan-la-somut-siirde-deformasyonun-islevi-uzerine-bir-konusma> (15.02.2022)

Aykut Köksal, “Kitap Tasarımı ve Yanık Saraylar”, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar:

<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14570448361200387028.pdf> (15.02.2022)

“Ekphrasis” Olarak Bilinen Tanımlayıcı Yöntem Nedir?

<https://www.greelane.com/tr/be%259feri-bilimler/ingilizce/ekphrasis-description-term-1690585/> (15.02.2022)

Özge Baykan, *Konuşmayan Adam*, Alt Kitap

<https://www.altkitap.net/konusmayan-adam-yasami-kapsamayan-bir-anlati/> (15.02.2022)

<https://www.greelane.com/tr/be%259feri-bilimler/ingilizce/ekphrasis-description-term-1690585/> (15.02.2022)

Erkmen, “Kitap yapmak?”

<https://t24.com.tr/k24/yazi/kitap-yapmak,607> (15.02.2022)

İsmail Isparta ile Söyleşi:

<https://edebistan.com/soylesiler/ismail-isparta-ile-soylesi> (15.02.2022)

<https://markwolff.name/wp/research/mathewss-algorithm/> (15.02.2022)

<https://ouliposting.wordpress.com/2014/04/16/oulipost-15-prisoners-constraint/> (15.02.2022)

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Hypergraphic Novels:

<https://www.e-flux.com/announcements/34419/isidore-isou-s-hypergraphic-novels/>
(15.02.2022)

Hypergraphie Polylogue, 1964:

<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/isou-isidore/hypergraphie-polylogue> (15.02.2022)

Raymond Queaeau, *Yüz Bin Milyar Şiir*:

<https://www.ceviriblog.com/2017/10/16/edebiyatin-ve-cevirimenin-sinirlarini-zorlayan-akim-Oulipo/>, (15.02.2022)

Resimli Ay Mecmuası Sayfa Görselleri, “Putları Yıkıyoruz”

<https://www.naziminhikâyesi.com/3-putlari-yikiyoruz/putlari-yikiyoruz> (15.02.2022)

Oulipo Grubu Üyelerine Ait Fotoğraf:

<https://www.telarama.fr/sortir/l-oulipe-joue-toujours-avec-les-mots,120688.php> (15.02.2022)

Haroldo de Campos’a ait, somut şiir örneği.

https://www.goodreads.com/book/show/2550451.Concrete_Poetry (15.02.2022)

Diego Velázquez, *Nedimeler (Las Meninas)*:

<https://www.pivada.com/diego-velazquez-nedimeler-las-meninas> (15.02.2022)

Yüksel Arslan, *Arture 489 (L'Homme 130)*, (1997)

<http://www.artnet.com/artists/y%C3%BCksel-arslan/arture-489-lhomme->

13ApGHyDnHr58_gGV2mdVmFw2 (15.02.2022)

Yüksel Arslan, arture:

<https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348> (15.02.2022)

VİDEO KAYNAKÇASI

38. Tüyap Kitap Fuarı “Edebiyatımızda 50 Kuşağı” panel kaydı:

https://www.youtube.com/watch?v=S_yOfFtew18, (15.02.2022)

32. Gün Arşivi Youtube Kanalı, Demirkırat Belgeseli 1. Bölüm, Şef, 32.Gün Arşivi:

<https://www.youtube.com/watch?v=sBPfjeWbp9Q> (15.02.2022)

Altar Kaplan Radyo Konuşması:

https://tr.sputniknews.com/gundem_disi/201905121039031444-yazar-kaplan-turkiyede-yazmaktan-ve-eserlerinden-para-kazanan-yazar-sayisi-oldukca-az/ (15.02.2022)

3. Uluslararası Zeytinburnu Öykü Festivali, "Deneyisel Edebiyata Ne Oldu?", 2019 Panel Kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=4WQEM5WWQIQ> (15.02.2022)

Hepsi Hikâye Youtube Kanalı, Gökdemir İhsan: “Edebiyatta Biçimle Oynama ve Biçimsiz Yazarlık”:

<https://www.youtube.com/watch?v=mQQvCc3-pSs> (15.02.2022)

B.Ü. Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi Youtube Kanalı, Diyaloglar: Yanık Saraylar, Sevim Burak hakkında Ayfer Tunç ve Murat Gülsoy Söyleşi:

<https://www.youtube.com/watch?v=SX3vAE7mMCE> (15.02.2022)

Ülkü Eliuz, “Postmodernizm ve Postmodern Roman ÇESA” Çevrimiçi Edebiyat Sanat Akademisi ÇESA Youtube Kanalı:

https://www.youtube.com/watch?v=_8G6B-dqAN0 (15.02.2022)

DİZİN

- 5
- 50 Kuşağı, iii, vi, 16, 27,
31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 56, 57, 59,
92, 113, 120, 123,
136, 149, 150, 164,
179, 186, 188, 189,
193, 205, 214, 222,
248, 250, 259, 260,
261, 284, 297, 298,
322, 328, 344, 347
- A
- Aforizma, 176
- Afrika Dansı*, 102, 130,
152, 153, 157, 177,
178, 180, 184, 201,
225, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241,
249, 254, 257, 262,
263, 271, 283, 284,
288, 289, 290, 293,
307, 333
- Amerikalı Komşum
Willy, 146, 201, 242,
249
- Anagram, 177
- Anterime, 177
- Apollinaire, 159, 160,
203, 204, 208, 209,
331
- Arsız'ın Dansları, 285
- Arşivden*, 256
- asemik yazı, 205, 229
- avangart, iii, v, ix, 16, 39,
65, 66, 67, 68, 118,
119, 131, 158, 159,
160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167,
169, 171, 172, 190,
197, 198, 202, 203,
204, 205, 206, 207,
214, 221, 222, 225,
243, 253, 308, 311,
324, 325, 326, 327,
328
- Ayışığında "Çalışkur"*,
131, 132, 134, 214,
215, 216, 217, 218,
220, 221, 339
- B
- Bananagram, 177
- Bayırdaki Ilgım*, 265, 266
- Biçem Alışturmaları*, xv,
175, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 188,
190, 306, 318
- Bilge Karasu, 31, 34, 40,
89, 117, 120, 121,
150, 156, 157, 180,
185, 186, 187, 190,
192, 221, 239, 243,
244, 246, 249, 250,
251, 258, 263, 274,
281, 282, 292, 293,
305, 306, 308
- Bir Akşam Yemeği, 184
- Bir Gece Yemeği, 130,
239, 284, 288
- Bir Yer Göstericinin
Hayatı*, 285, 286, 330
- Bremen Vapuru, 249,
254
- Bürger, 158, 159, 161,
162, 164, 165, 166
- C
- Canada dry, 177
- Cem Akaş, 170, 189,
221, 233, 309, 312,
345
- Cemal Şakar, 117, 312,
313
- Cento, 177
- Chimera, 177
- Cihat Burak, 106, 150,
187, 263, 264, 305,
307
- Ç
- Çarpılmışlar*, 281
- Çekmece*, 267, 268, 269,
288, 291
- Çeşitlemeli Korku*, 157,
185, 243, 244, 251,
306
- Çıglık*, 249, 256, 261,
284
- Çocuktaki Bahçe, 106,
144, 145, 338
- Çok Sesli Bir Ölüm, 304
- D
- Dada, 75, 158, 159, 160,
162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 172,
197, 198, 199, 202,
203, 206, 207, 210,
228, 230, 280, 337
- Dadaizm, 163, 164, 208,
287
- Deli Kız*, 264
- Demir Özlü, 27, 31, 34,
35, 36, 37, 39, 58, 65,
69, 82, 89, 91, 99,
106, 117, 125, 135,
143, 154, 186, 249,
284
- Deneysel, viii, ix, 24, 46,
67, 76, 77, 121, 131,
162, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172,
173, 174, 176, 177,
178, 181, 188, 189,
190, 191, 192, 194,
195, 202, 212, 213,
214, 216, 233, 270,
271, 309, 311, 317,
328, 330, 331, 332,
333, 339, 341, 342,
343, 344, 345, 347,
352
- Doğu Öyküleri*, 256, 311
- Dost*, 33, 73, 80, 158,
179, 199, 259, 286,
294, 295, 296, 299,
302, 306, 332, 333,
334, 335, 337
- Düş Kırıcı, 291
- E
- Edges poems of
emptiness, 177
- ejderha, 177
- Enis Batur, 169, 178,
189, 190, 191, 226,
227, 229, 309, 311,
312, 316, 328, 338

Ercüment Behzat Lav,
164, 213
Eriyen kartopu, 178
Estetik, 36, 66, 132, 141,
165, 166, 340, 342
Everest My Lord, 148,
149, 178, 184, 185,
205, 225, 227, 228,
262, 271, 272, 273,
288, 333
eye rhyme, 178

F

Ferit Edgü, 31, 33, 35,
36, 37, 38, 65, 82, 89,
114, 121, 146, 180,
181, 186, 187, 190,
192, 205, 249, 250,
253, 254, 255, 256,
258, 260, 261, 277,
278, 279, 284, 293,
298, 307, 311, 328,
344, 345
Feyyaz Kayacan, 31, 34,
36, 65, 102, 106, 111,
112, 135, 144, 154,
186, 192, 214, 292

G

Gabuzzi, 145, 146, 201,
241, 242, 249
Gecede, 149, 224, 256,
267, 268, 269, 282,
286, 287, 288, 336
Gemide, 249, 284, 298
George Perec, 102
Görsel Şiir, 206, 213
Göz Damlası, 263, 264,
305
Göz uyağı, 178
Güz Her Şeyi Bilir, 285,
330

H

Haiku, 178, 186
Hakkâri'de Bir Mevsim,
31, 89, 114, 121, 146,
147, 187, 249, 284,
293, 307, 335
Haldun Taner, 124, 131,
132, 134, 186, 192,
215, 216, 218, 220,
330

hikâye, iii, v, vi, vii, viii,
42, 43, 44, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 55,
56, 57, 60, 65, 66, 68,
84, 85, 91, 92, 95,
100, 101, 107, 126,
140, 141, 142, 143,
144, 145, 154, 156,
181, 184, 193, 220,
221, 229, 247, 251,
284, 292, 294, 298,
322, 324, 325, 345
Hokkabazın Çağrısı, 256,
267

I

Inclusion, 178
Italo Calvino, 65, 102,
115, 174, 175, 189,
342

İ

İç monolog, 83, 87, 98,
298, 300
İşte Deniz Maria, 311

K

Kâbus, 106, 264
kapsama, vii, 178
Kayboluş, 102, 175, 178,
188, 193, 227, 317
Kismet Büfesi, 89, 120,
156, 157, 185, 243,
244, 245, 246, 249,
250, 258, 273, 274,
275, 293, 294, 305,
306, 338
Kökten Kurmacılık, 172
Küçük Şeyler, 47, 49, 50,
54, 252, 340, 341

L

leitmotiv, 67, 147, 148,
149, 150, 152, 153,
256, 282
Letrizm, 35, 67, 75, 162,
164, 172, 202, 203,
205, 206, 207
Leyla Erbil, 31, 34, 59,
65, 89, 117, 125, 127,
128, 148, 149, 150,
180, 186, 187, 190,

192, 214, 215, 221,
222, 224, 249, 250,
251, 256, 263, 267,
268, 269, 281, 282,
283, 286, 288, 291,
292, 298, 305, 311,
335, 336
Lipogram, 176, 178, 182,
183, 189, 192, 337,
352
Lipolexe, 179
Liponimi, 178
liponymie, 178
Liposible, 179
Lüzumsuz Adam, 61, 298,
299, 330

M

macao constraint, 179
Made in Turkey, 135
majiskül, 214, 215, 231,
233, 272
Majüskül, 201
Mathews algoritması,
179, 183
Mekân Feşmekân, 183,
188, 201, 242, 243,
341
Metal Yorgunluğu, 210,
265, 269, 270
Meydan Ortaya
Çıktığında, 99, 100,
145, 338
mizanpaj, vii, 157, 163,
187, 196, 212, 214,
218, 219, 220, 221,
222, 223, 226, 227,
233, 236, 239, 243,
294, 312, 314
Möbius şeridi, 179

N

N+7 tekniği, 156, 180
Nazım Hikmet, 160, 163,
164, 209, 210, 211,
258, 264, 280, 307,
341, 342

O

Oğuz Atay, 58, 65, 76,
89, 96, 112, 117, 121,
125, 190, 281, 282,

288, 296, 302, 304,
317, 335
Oksimoron, 183, 292,
295, 304
On Altıncı Vay, 240,
241, 290, 307
Onat Kutlar, 34, 35, 36,
37, 82, 102, 106, 149,
150
One letter poem, 179
Orhan Duru, 34, 36, 37,
82, 180, 186, 264, 292
Osmanlı Bankası, 290
Oulipo, viii, ix, 24, 156,
168, 169, 172, 173,
174, 175, 176, 177,
178, 180, 181, 182,
184, 186, 188, 189,
190, 191, 192, 193,
202, 203, 221, 222,
237, 253, 254, 306,
309, 311, 315, 319,
326, 327, 330, 331,
342, 345, 346

Ö

öykü, iii, v, vi, vii, viii,
ix, 16, 17, 28, 31, 32,
36, 37, 38, 39, 40, 42,
43, 44, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 60, 61,
62, 64, 65, 66, 67, 68,
71, 72, 76, 78, 83, 84,
85, 89, 92, 93, 94, 95,
96, 106, 108, 111,
112, 118, 124, 125,
126, 127, 130, 131,
132, 133, 135, 142,
143, 144, 145, 146,
149, 150, 152, 155,
156, 157, 170, 179,
186, 187, 188, 192,
194, 195, 198, 202,
204, 206, 214, 215,
216, 217, 218, 219,
220, 221, 222, 228,
231, 235, 236, 238,
240, 243, 247, 248,
249, 250, 251, 252,
253, 254, 256, 257,
259, 260, 261, 262,
263, 264, 265, 266,
267, 268, 270, 271,
272, 273, 274, 275,

276, 284, 286, 288,
291, 292, 295, 297,
298, 299, 300, 301,
303, 304, 306, 308,
309, 311, 312, 313,
314, 315, 316, 317,
318, 320, 323, 324,
325, 326, 327, 328,
329

P

Palindrom, 179
Palyaço Ruşen, 184, 225,
271, 310, 311, 333
Panço'nun Rüyası, 108
Pangram, 179
Parçalılık, 116, 153, 154,
156, 250, 330
Parodi, 123, 130, 131,
133, 134, 177
Pastiş, 123, 133, 134
piktogram, 199, 208
postmodern, 16, 17, 67,
76, 115, 117, 119,
120, 121, 125, 130,
131, 141, 144, 152,
156, 166, 167, 168,
198, 207, 216, 225,
293, 296, 298, 314,
317, 318, 319, 320,
328
postmodernizm, 115,
142, 314, 345

Q

Queneau, 174, 175, 179,
180, 181, 185, 186,
187, 188, 189

R

Rasim Özdenören, 58,
59, 130, 223, 281,
284, 304, 343
Raymond Queneau, 174,
183, 184, 221, 311
Raymond Quneau, 181
rhopalism, 178

S

Several tens of ten, 179
Sevgi Soysal, 89, 93, 95,
102, 106, 112, 152,

156, 180, 187, 249,
263, 284, 285, 293,
299, 317
Sevim Burak, 59, 65, 89,
102, 104, 106, 109,
110, 124, 130, 148,
149, 150, 151, 152,
153, 157, 177, 178,
180, 184, 186, 187,
190, 192, 201, 202,
205, 214, 221, 222,
224, 225, 226, 227,
228, 229, 230, 231,
232, 233, 235, 237,
238, 239, 240, 241,
249, 250, 254, 257,
261, 262, 263, 271,
272, 273, 281, 283,
284, 288, 289, 290,
293, 295, 305, 307,
310, 311, 317, 335,
336, 337, 338, 340,
347

sıra dışı, iii, v, vi, vii,
viii, ix, 16, 17, 52, 53,
67, 68, 72, 102, 104,
112, 131, 135, 146,
161, 163, 167, 169,
175, 182, 186, 188,
193, 194, 196, 201,
206, 216, 221, 222,
225, 231, 243, 245,
252, 253, 277, 280,
281, 286, 288, 292,
298, 300, 323, 324,
325, 326, 328

Silindir yöntemi, 179
Somut şiir, 197, 205,
206, 207, 230, 238
Sonumsuz, 255
Stil, 180

Ş

Şiirsel fazlalık, 180

T

*Tahir Sami Bey'in Özel
Hayatı*, 302, 303, 339
Tante Rosa, 93, 95, 96,
102, 112, 149, 152,
263, 299, 300, 301,
302, 317, 342
Tautogram, 180

Tipografi, 67, 198, 199,
200, 201, 202, 203,
206, 207, 223, 229,
331, 332, 341, 344
tipografik, 68, 132, 198,
200, 201, 202, 204,
206, 211, 212, 225,
227, 229, 230, 231,
238, 239, 240, 241,
244, 245, 282, 288
Tomris Uyar, 31, 34, 65,
102, 121, 123, 125,
127, 154, 187, 192,
210, 249, 251, 264,
265, 266, 269, 270,
291, 307, 344
Troya'da Ölüm Vardı,
121, 281, 282
Tuhaf Bir Erkek, 214,
249, 263, 311
Tutkulu Perçem, 93, 102,
106, 112, 156, 249,
284, 285, 293, 342

Ü

Üstkurmaca, 40, 61, 79,
121, 127, 139, 140,
141, 144, 145, 147,
167, 184, 334, 335

V

Vüs'at O. Bener, 34, 65,
89, 179, 180, 184,
186, 187, 196, 253,
256, 292, 294, 298,
302, 306

Y

Yanık Saraylar, 89, 102,
104, 106, 109, 110,
111, 124, 130, 149,
151, 184, 221, 222,
224, 225, 226, 227,
229, 231, 235, 239,
261, 281, 283, 284,
288, 293, 305, 333,
345, 346, 347

Yaşamazsınız, 31, 294, 295,
296, 298, 302, 306,
332

Yazmak Eylemi, 181,
187, 190

Yekta Kopan, 309, 318,
319

Yer Değiştirmeler

Seçkisi, 179, 183, 315,
316

*Yeşil Renkli Namus Gazı
Operası*, 135, 136,
154

Yusuf Atılgan, 31, 34,
40, 89, 108, 121

Yüksel Arslan, 206, 261,
273, 277, 278, 279,
331, 337, 346, 347

Yüz Bin Milyar Tane
Şiir, 174

Z

Zazi Dans La Metro, 175
Zula, 249, 251

ÖZ GEÇMİŞ

Özge ASLAN. Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, Mimari ve Dekoratif Sanatlar Programı'ndan 2010 yılında, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2018 yılında mezun oldu. 2019'da Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans programına kabul edildi. 2020 yılında Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü'nü kazandı. Halen bu bölümde üçüncü sınıf öğrencisi olarak öğrenimine devam etmektedir.

ORCID ID : 0000-0002-2365-7318

Yayımlanmış Bilimsel Çalışmalar:

1. Özge Aslan, “Edebî Türün Değişimi Bağlamında; Türk Edebiyatında Hikâye/Öykünün Yaratıcı/Deneysel Yeni Görünümü”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, S. 8, 2019, ss. 2057-2073.
2. Özge Aslan, “Lipogram Bağlamında İki Ayrı Eksikliğin Gösterilmeyen Sesleri A ve E”, *İdil Dergisi*, S. 85, Eylül, 2021, ss. 1293-1301.