T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı

Doktora Tezi

1980 – 2000 YILLARI ARASI TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE YAPI

Ahmet USLU

Diyarbakır 2016

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

1980 – 2000 YILLARI ARASI TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE YAPI

Ahmet USLU

Danışman
Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diyarbakır - 2016

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "1980 – 2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin/projemin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

□ Tezimin/Projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim/Projemin sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

□ Tezimin/Projemin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

30/05/2016

Ahmet USLU

KABUL VE ONAY

Ahmet USLU tarafından hazırlanan 1980-2000 yılları arası Türk Hikâyeciliğinde Yapı adındaki çalışma, 30.05.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, **DOKTORA TEZİ** olarak oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan / Danışman)

Doç. Dr. Atilla Batur (Üye)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Üye)

ÖN SÖZ

Anlatıya dayalı türler içerisinde üzerinde en çok tartışılan ve sınırlarını sürekli genişleten yapısıyla hikâye, her dönemde kendinden bahsettirmeyi başarmış bir türdür. İlk insanla birlikte ortaya çıkan ve giderek anlatıya dayalı türlerin tamamını karşılayacak şekilde kullanılan hikâye, zaman içerisinde kendi bağımsızlığını ilan eder. Bu süreçte isim ve hacim konusunda birçok tartışmanın da içinde yer alır.

Gerek Batı edebiyatında gerekse Doğu edebiyatında hikâyenin gelişimi Türk edebiyatı açısından büyük önem taşır. Türk edebiyatı hikâye sözcüğünü Doğu edebiyatından alırken biçim özelliklerini Batı edebiyatından alır. Bu nedenle de her iki edebiyattaki hikâye türünün gelişiminin bilinmesi, Türk hikâyesinin anlaşılması için önem arz etmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümü hikâyenin etimolojik ve ontolojik gelişimini içermektedir. Anlatıya dayalı türlerin ortak adı olarak kullanılan hikâyenin hangi aşamalardan geçerek bağımsız bir tür olarak kabul edildiğini ve bu türün ilk örneklerini özellikleri ile birlikte ortaya koymayı amaçladık. Sözlü edebiyat döneminden beri Türk edebiyatında varlığını sürdüren hikâyenin Batı tarzı hikâye formuna geçinceye kadar divan edebiyatında ve halk edebiyatındaki özelliklerine değindik. Her ne kadar hikâye Tanzimat'la birlikte Batı'dan aldığımız edebî türler içerisinde kabul edilse de Türk edebiyatının köklü bir hikâye geleneği olduğunu ve Tanzimat'tan sonra bu birikimin değerlendirilmeye devam edildiğini örneklerle gösterdik. İddia edildiği gibi hikâye Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza gelmiş bir tür değildir. Yapısal olarak farklılıklar gösterse de hikâye bizim millî bir edebî türümüz

olarak boy göstermektedir. Divan edebiyatında manzum olarak yazılan mesneviler dışında mensur olarak yazılan hikâye mecmuları, halk edebiyatında âşık geleneğinde önemli bir yer tutan hikâye, edebiyatımızın temel taşlarından biridir. Tanzimat'tan sonra ise Batı tarzı hikâye formu ile tanışan Türk edebiyatı köklü birikimini bu form içerisinde eriterek gelişimine devam eder. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat hikâye için bir başlangıç noktası değil, var olan hikâye türünün bir yapı değişikliğini gerçekleştirdiği zaman dilimidir.

Batı tarzı hikâye, edebiyatımızda uzun süre kafa karışıklığına da neden olur. Gerek sözlüklerde gerekse yazarların kitaplarına yazdıkları önsözlerde ve gazete yazılarında hikâye, genel olarak roman için bir deneme çalışması olarak görülmektedir. Bu bakış açısının yıkılması ve hikâyenin bağımsız bir tür olarak görülmesi ise bir hayli zaman alacaktır.

Hikâye bağımsız bir tür olarak kabul edilmeye başlandıktan sonra ise yapısal olarak farklılıklar gösterir. Bu bölümde kurguda görülen bu farklılıklar dikkate alınarak Türk hikâyesinin gelişim çizgisi ana hatlarına göre tespit edilmektedir. Burada belirlediğimiz ana çizgiler çalışmamızın asıl konusunu oluşturan 1980 sonrası hikâyeciliğimiz için de ışık tutacaktır.

İkinci bölümde ise 1980 – 2000 yılları arası ülkenin içinde bulunduğu siyasî ve kültürel hayat hakkında genel bir bakış yer almaktadır. Edebiyatın siyasî ve sosyal hayattan bağımsız olamayacağı anlayışına bağlı olarak bu dönemde, özellikle siyasî hayattaki çalkantılı yapı hikâye türü üzerinde de etkilidir. Bu etki gerek tema gerekse biçim olarak görülür. Özellikle askerî ihtilal sonrası oluşan siyasî yapı, hem tema hem de yapı olarak hikâyeye yön verir. Bu dönemde kültürel hayattaki en büyük değişiklik ise yazarların dergicilikten vazgeçerek hikâyelerini kitap olarak yayımlamayı tercih etmeleridir. Bu nedenle de 80 sonrası hikâye kitabı sayısında ciddi bir artış olur. Siyasî hayatın baskıcı yapısı nedeni ile yaşananların anlatılma isteği, bu dönemde hikâye yazarı sayısında önemli bir artış meydana getirir.

Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan üçüncü bölüm 1980 – 2000 yılları arasında kitap olarak yayımlanan hikâyelerin yapı bakımından incelenmesinden oluşmaktadır. Bu dönemde 507 yazar tarafından yayımlanan 1148 kitabı inceledik. Çalışmamamızın sonunda yazar soyadına göre kronolojik olarak listelediğimiz bu

kitapların her birini çalışmamızda kullanmadık. Her ne kadar gerek yazar gerekse yayımlanan kitap sayısında artış olsa da bu dönemde hikâye kitabı yayımlayan yazarların sadece 176'sı sonraki dönemlerde de eser vermeye devam eder. Bu nedenle de çalışmamızda örnekleri seçerken özellikle edebiyat hayatını sürdüren bu yazarların eserlerini kullanmayı tercih ettik. Ancak sadece bir tane kitap yayımladığı halde farklı yapısal özelliklere sahip olduğunu gördüğümüz hikâyeleri de çalışmamızda yeri geldiğinde belirttik.

Hikâyeleri tasnif ederken kurgusal farklılıkların yanında temanın şekillendirdiği biçim özelliklerini dikkate aldık. İlk bakışta tematik olarak bir sınıflandırma görünümü verse de çalışmamızda bu temanın meydana getirdiği biçimsel farklılıklar bu başlıklar altında incelenmektedir.

1950 kuşağı yazarlarından önemli bir bölümünün bu dönemde ürün vermeye devam etmesi nedeniyle, bu yazarlardan yola çıkarak 80 öncesi hikâye anlayışı ile 80 sonrası hikâye anlayışları arasındaki farklılıkları da bölümler içinde değerlendirdik. Ancak yazarların aynı kitap içerisinde farklı kurgu özelliklerine sahip hikâyeleri bir arada vermesi nedeniyle kitapları kurgu özelliklerine göre kategorize edemedik. Bu nedenle aynı yazara ait hikâyeler farklı bölümlerde ele alınmaktadır.

Modern hikâye, toplumcu gerçekçi hikâye, din/gelenek bağlamında hikâye, postmodern hikâye, küçürek öykü ve öykü ana başlıklarına ayırdığımız bu bölümde hikâyeler kurgu, kişiler, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri alt başlıklarında incelenmektedir. Hikâyeler bu başlıklar altında incelenirken kuramsal bilgilere de yer verilmiş, geniş perspektifli bir araştırma yapılmıştır.

Postmodern hikâye ve küçürek öykü son dönem hikâyeciliğimizin dikkat çeken türleridir. Yazarların bu türlerde yazdığı hikâyeleri incelerken bu türlerin gelişimine bağlı olarak özellikle Batı edebiyatındaki belirgin örneklerine de zaman zaman yer verdik. Böylelikle bu hikâyelerde Batı edebiyatının etkilerine de değindik. Ancak bu etki başlı başına incelenmesi gereken bir konudur. Biz bu çalışmamızda bu konuda yapılacak çalışmalara sadece ışık tutmaya çalışmakla yetindik.

Hikâyenin diğer türlerle olan yakın etkileşimi son dönemde gözle görünür oranda artmıştır. Özellikle şiirle yakın bir ilişkiye giren hikâye şiirin neredeyse bütün

özelliklerinden yararlanır. Mizanpaj özelliklerinden başlayarak kapalılık, sembol kullanımı, yoğunluk, özetlenemezlik hikâyenin şiirle olan yakın ilgisinden edindiği zenginliklerdir. Bu özelliklerle birlikte hikâye klasik görünümünden farklılık gösterir. Biz bu çalışmada özellikle şiirsel özellikler gösteren hikâyelerin öykü olarak adlandırılması gerektiği üzerinde durduk. Küçürek öyküde olduğu gibi bu farklı özelliklere sahip metinlerin öykü olarak adlandırdığımız yeni bir tür altında incelenmesi bu metinlerin anlaşılmasını da kolaylaştıracaktır.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ise hikâyelerin yapı özelliklerinin incelenmesi sırasında elde ettiğimiz verilere dayanarak 1980 – 2000 yılları arası Türk hikâyeciliğinin yapısal olarak karakter özelliklerini çıkarttık.

1980 – 2000 yılları arası, Türk hikâyeciliğinde nicelik olarak büyük bir artışın yaşandığı yıllardır. Batılı hikâye tarzı ile tanışmasının üzerinden bir asır geçen Türk hikâyeciliğinin bu dönemde geldiği noktanın ortaya konması, edebiyat tarihimiz açısından faydalı olacaktır.

Çalışmamız hem nitelik hem de nicelik olarak oldukça geniş bir alanı kapsıyor. Bu nedenle de gözden kaçırdığımız noktaların anlayışla karşılanmasını bekliyoruz. Çalışma sırasında yol gösteren, eleştirileri ile katkıda bulunan değerli hocam Prof. Dr. Kemal TİMUR'a ve desteklerinden dolayı değerli hocam Doç. Dr. Atilla BATUR'a teşekkürü bir borç biliyorum.

Ahmet USLU - 2016

ÖZET

Edebî türler içerisinde üzerinde en çok tartışan hikâye, Türk edebiyatında Batılı formuyla yaklaşık yüz sene önce tanışır. Her ne kadar sözlü edebiyat döneminden itibaren farklı adlandırmalarla bir hikâye geleneğinden bahsetsek bile ilk örneğini Samipaşazâde Sezai ile gördüğümüz bu türün, yeni bir form olduğu açıktır. Uzun süre diğer türler karşısında var olma ve yer edinme mücadelesi veren hikâye, ancak Ömer Seyfettin ile birlikte yerini sağlamlaştırır.

Türk edebiyatında bağımsız bir tür olarak kendi kimliği ile boy gösteren hikâye, hızla kendini geliştirmeye başlar. Maupassant etkisinde olay hikâyeciliği, Çehov etkisinde durum hikâyeciliği, hikâyecilerimiz arasında yaygınlık kazanır. Bu ilk deneyimlerden sonra ise 1950 kuşağı hikâyeciliğimizde yeni bir dönem başlatır. Bu dönemin getirdiği yenilikler 80 sonrası hikâyeciliğimiz üzerinde de oldukça etkilidir.

1980 sonrası ise yüz yıllık hikâye birikiminin tüm imkânlarının kullanıldığı yıllardır. Gerek modernizmin getirdiklerine yapılan eleştiriler gerekse 12 Eylül darbesi sonrası oluşan sosyal ve siyasi yapı, hikâyeciliğimizde çok sesli bir görünüm oluşturur. Modern insanın, gittikçe büyüyen kentlerdeki küçülen yapısı, zamansızlık ve mekânsızlık hikâyeyi yakından ilgilendirir. Bunalan insanın başkaldırısı, hikâyede farklı biçim anlayışlarının doğmasına neden olur. 12 Eylül darbesi ile birlikte toplumcu gerçekçiler, hikâyelerini kent merkezli kurgularlar. Biçimci hikâyeciler, yazınsal sapmalarla yaygın anlayışı eleştiren deneysel uygulamalar peşindedir. Yeni gelenekçiler ise modern insana, unuttuğu, terk ettiği geleneği ve dini hatırlatan bir kurgu ile hikâyeciliğimizin yükselen değeri olurlar. Hikâyeciliğimizin bu dönemdeki en farklı görünümü ise postmodern eserlerde görülür. Yerleşik bütün anlayışı reddeden postmodernizm, bu dönemin en dikkat çeken yeniliğidir. Modern bireyin

zaman darlığına uygun olarak geliştirilen küçürek öykü, hikâye türünün en yoğun, en net çığlığı olarak bu dönemde filizlenir. Hikâye-şiir yakınlaşmasından doğan öykü, yeni bir tür olarak teklif edilmektedir.

Bu çalışmada, Türk hikâyeciliğinin yüz yıllık birikiminin bu dönemdeki kullanım şekilleri ile birlikte yeni anlayışların oluşturduğu yapı özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Nicelik olarak en büyük artışın görüldüğü bu dönemde, hikâyemizin nitelik özelliklerinin incelenmesi bu alanda yapılacak çalışmalar için de ışık tutacaktır.

Anahtar Sözcükler: hikâye, hikâyede yapı, modern hikâye, postmodern hikâye, toplumcu gerçekçilik.

ABSTRACT

The story, as a highly debated literary genre among the others, took its western form 100 years ago in Turkish literature. It is clear that this genre, which is first exemplified with Samipaşazâde Sezai, is a brand new form of literature even though a different story tradition has been mentioned since the oral literature period. The story - having strived to exist in the literature for a long time – has been able to secure its position with Ömer Seyfettin.

The story, showing up as a separate genre in Turkish literature, has started to progress rapidly. Eventual story under the thumb of Maupassant and situational story under the thumb of Chekhov has begun to spread among Turkish story writers. After these first experiences, 1950s has signaled the start of a new period in Turkish stories. Reforms that have been brought by this era have been influential on post 1980s, as well.

Post 1980s is the period of accretion of stories in literature. Not only criticisms based on Modernism but also social and political structure resulting from Turkey coup d'etat have ended up variety in stories. The stories have generally focalized on significance of modern people in big cities, inopportuneness and placelessness. Rebellion of people feeling suffocated has resulted in a different stylistic form. With Turkey coup d'etat, socialist realists have started to set their stories focusing on city centers. Whereas formal story writers have begun to make experiments in order to criticize ongoing impressure, have become the important determinant reminding the modern people the tradition and religion they forgot and left behind. The most different approach in literature of Turkish stories has been observed with postmodern works. Postmodernism that denies ongoing percept, is the most outstanding novelty in this time period. The story which has been developed on time shortage of modern

people has become the densest and sharpest representative of its kind at this era. The narrative originating from story-poem relationship has been proposed as a novel genre.

In the current study, it is purposed to put forward the usage of accretion of stories in literature as well as a structure from new perspectives. With the evident increase in the number of stories, it is also aimed to examine them qualitatively.

Key words: story, structure in story, modern story, postmodern story, socialist realilsm.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ……. . I
ÖZET ……. V
ABSTRACT…….. VII
İÇİNDEKİLER …… IX
KISALTMALAR ..……... XV
GİRİŞ ……..…… 1

BİRİNCİ BÖLÜM
HİKÂYE TÜRÜ ve TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE

A) ANLATI TEKNİĞİNDEN EDEBÎ TÜRE: HİKÂYE ……. 10

B) TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE …… 13

a) Geleneksel Anlatı Türü Olarak Hikâye…… 14

b) Halk Edebiyatında Hikâye……... 15

c) Divan Edebiyatında Hikâye …… 17

d) Batı Tarzı Hikâyeye İlk Adımlar ……. 19

e) Olay Hikâyeciliği ve Ömer Seyfettin Çizgisi …….. 28

f) Küçük İnsanın Hikâyesi: Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık Çizgisi …… 33

g) Sait Faik Etkisinde 1950 Kuşağı Hikâyeciliği ……...……. 39

h) Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Olay Hikâyeciliği: Sabahattin Ali Çizgisi …….. 45

ı) Metafizik Eğilim ve Soyut Hikâyeye Doğru:

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek Çizgisi…….. 49

i) Din/Geleneksellik Bağlamında Türk Hikâyeciliği ……. 52

j) Bireysel Arayışlar ……... 56

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE ÇOK SESLİ DÖNEM:
80 SONRASI TÜRK HİKÂYESİ

A) 1980'Lİ YILLARDA YAŞANAN SİYASÎ ve KÜLTÜREL GELİŞMELER 59

a) Siyasî Gelişmeler 60

b) Kültürel Ortam 63

B) 1980 – 2000 YILLARI ARASI TÜRK HİKÂYECİLİĞİNİN GENEL GÖRÜNÜMÜ 67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1980 – 2000 YILLARI ARASI HİKÂYELERDE YAPI

A) MODERN HİKÂYELERDE YAPI 77

a) Modern Kurguda İmgelerin Kullanımı 83

b) Modern Hikayede Çok Katmanlı Kurgu 88

c) Portre Hikâyelerinde Kurgu ve Tekillik 99

d) Kişiler 103

1) Kendini Arayan Birey 103

2) Kişilerin Kurgulanması 115

e) Mekân 122

1) Mekânın Hikâyelerdeki İşlevi 122

2) Mekânın Kurgulanışı 127

f) Zaman 136

1) Hikâyelerde Reel Zaman Unsuru 137

2) Zamanın Kurgulanması 138

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı 141

1) Ben-anlatıcı 143

2) O-anlatıcı 147

3) Çoğul Anlatıcı ……. 148
4) Müdahil Anlatıcı ……. 151
h) Anlatım Teknikleri …… 153
1) Anlatma ve Gösterme Teknikleri …… 154
2) Otobiyografik Anlatım …… 161
3) Metaforik Anlatım …….. 169
4) Deneme Tarzı Anlatım ……. 177
5) Gözleme Dayalı Anlatım ……. 181
6) Tasvir ……. 185
7) Diyalog Tekniği …… 204
8) İç Monolog Tekniği …….. 212
9) İç Diyalog Tekniği ……. 216
10) İç Çözümleme Tekniği ……. 219
11) Bilinç Akışı Tekniği ……. 224
12) Günlük Tekniği ……. 227
13) Mektup Tekniği ……. 230
14) Özetleme Tekniği …… 233
15) Eksiltili Anlatım …….. 238
16) Geriye Dönüş Tekniği ……. 241
17) Leitmotif Tekniği……. 245
18) Mizanpaj Teknikleri …… 248
19) Teatral Özellikler …….. 270
20) Şiirsellik, Ahenk ve Ritim …….. 272
21) Fantastik Anlatım …….. 279
22) Anlatım Tekniği Olarak Rüya …… 285
B) TOPLUMCU GERÇEKÇİ HİKÂYELERDE YAPI …… 291

a) Ötekileşme Bağlamında Kurgu ……..…… 292

1) Çatışma Unsuru Olarak Dışgöç ……..…… 291

2) Köy – Kent Ekseninde İçgöç ……. 296

3) Emekçi – Düzen Çatışması Bağlamında Gözlemci Gerçekçilik…..... 298

4) Geçmişle Yüzleşen "Öteki" …… 303

5) Modernizmin Kıyısında Öteki……... 306

b) Değişim – Dönüşüm Bağlamında Birey-Toplum Çatışmaları …… 309

1) Aşktan Modern Melankoliye …… 309

c) Sosyo-Psikolojik Hikâyelerde Kurgu ……..……... 314

1) Yalnızlık, Gurbet ve Özlemin Bireye Yansımaları …….. 315

2) Aşk ve Evlilik Algısı ……..…… 317

3) Yoksulluk ve Sosyal Adaletsizlik Sorunsalı ……. 321

4) Psikolojik Yönlendirici Olarak Ölüm …….. 322

5) Modernizm Karşısında Tutunamayan Bireyler …… 324

6) Toplumsal Yapıdaki Değer Kaybının Bireye Yansımaları …….. 330

d) Kişiler…..……..……... 331

e) Zaman ……..……... 335

f) Mekân ……..……... 338

g) Kurgu Öğesi Olarak Eleştirel Gerçekçilik ……. 341

C) DİN/GELENEK BAĞLAMINDA HİKÂYECİLİĞİMİZDE YAPI ..…… 344

a) Gelenekçi Hikâyelerde Kurgu ……... 344

1) Geleneğin Yeniden Kurgulanması …… 345

2) Geleneksel İmgelerin Kullanımı ……..... 349

3) Değişim ……..…… 352

4) Modernizm – Gelenek Çatışması ……. 355

b) Anlatım Teknikleri …… 357

c) Kişiler ……... 364

d) Zaman …….. 368

e) Mekân …….. 370

f) Anlatıcı – Bakış Açısı …….. 372

D) POSTMODERN HİKÂYELERDE YAPI …….. 376

a) Postmodern Hikâyelerde Kurgu …… 378

1) Üstkurmaca …….. 380

2) Kurmaca – Gerçek Birlikteliği …….. 386

3) Anlatıcı – Okur Diyalogu ……..……. 391

4) Metinlerarasılık ……..…… 394

5) Oyun …….. 405

6) Türler Arasındaki Ayrımın Silikleşmesi ……..… 406

7) Tarihe/Geçmişe Yönelme ……..…… 408

8) İmgesel Anlatım ……..……..…….. 410

b) Kişiler ……... 412

c) Zaman …….. 413

d) Mekân …….. 414

E) KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE YAPI ……..…… 416

a) Küçürek Öykülerde Kurgu ……..…….. 417

b) Anlatım Biçimi ve Teknikleri …….. 418

1) Anlatım Biçimleri ……. 418

2) Anlatım Teknikleri …….. 421

c) Kişiler ……..…… 426

d) Zaman ……..…… 427

e) Mekân ……..…… 429

f) Anlatıcı ve Bakış Açısı ……. 432

F) YENİ BİR TÜR: ÖYKÜ ……..…….. 435

SONUÇ ……..……..…… 442

KAYNAKÇA ……..……... 478

KISALTMALAR

age.	Adı geçen eser
agm.	Adı geçen makale
ags.	Adı geçen söyleşi
agy.	Adı geçen yazı
ay.	Aynı yer
C.	Cilt
çev.	Çeviren
hzl.	Hazırlayan
Ank.	Ankara
İst.	İstanbul
s.	Sayfa
S.	Sayı

GİRİŞ

İnsanoğlunun tarihî kadar eski olan anlatma ihtiyacı ile birlikte ortaya çıkan edebî türlerden biri de hikâyedir. Hikâye sözcüğü, bugünkü kullanımıyla ayrı bir edebî form olarak kabul edilinceye kadar anlatmaya dayalı türlerin ortak adı olarak kullanılır. Bu durum, hikâyenin *"anlatmak, nakletmek, tekrar etmek"* (Yazıcı, 1998: 491) anlamlarından kaynaklanmaktadır.

Hikâye, kelime ve kavram olarak gerek dünya edebiyatında gerekse bizim edebiyatımızda içerdiği anlam ve karşıladığı tür bakımından tartışmalara konu olan bir edebî türün adıdır. Bu tartışmaların ana nedeni ise, hikâyenin *"*yapısındaki sonsuz esneklik*"* (Bates, 2001: 7) tir. Hikâyenin bir anlatım tekniği olarak da kullanılması diğer türlerle birlikte anılmasına yol açar. Bu nedenle de hikâyenin ne olduğu, neyi karşıladığı tartışmaların ana konusu haline gelir. Hikâye sözcüğünün etimolojisi hakkında geniş bir değerlendirme yapan Kayahan Özgül, sözcüğün *"*edebiyatımızdaki en girift adlandırmalardan biri*"* (2005: s. 33) için kullanıldığını söylerken de bu konuya işaret eder. Türk edebiyatına Arap edebiyatından geçen hikâye sözcüğündeki bu karmaşanın anlaşılabilmesi için sözcüğün Arapçadaki anlamlarına bakmak yararlı olacaktır. Arapçada hikâye sözcüğünün türetildiği "taklit etmek, bir metnin kopyasını çıkarmak" anlamlarına gelen "hakave" ve "benzemek, aynen nakletmek" anlamlarına gelen "hakâ" fiil kökü bu karmaşıklığın temel nedenidir. Bu nedenle de Arapça'da başlangıçta hikâye "taklit etme, benzetme yoluyla nakletmek, anlatmak" anlamlarını karşılayacak şekilde kullanılır. Ancak Kelam âlimleri, Allah'ın kelamına benzer bir söz olamayacağı için "hakâ" fiilinin Allah için kullanılmaması gerektiğini söylerler. Bu nedenle de Arapça'da hikâye yerine hadis, kıssa, nâdire, üsture, haber, hurafe ve semer sözcükleri tercih edilir[1] (2005: s. 33 - 41).

[1] Hikâye kelimesinin etimolojik ve ontolojik çerçevesi hakkında geniş bir değerlendirme için bkz.; M. Kayahan Özgül, *"Hikâyenin Romanı",* **Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** 2.

Başlangıçta sadece hadislerde küçümseyici bir anlamda kullanılan hikâye sözcüğü ancak 14.yy'dan sonra terimleşir (bkz. Lekesiz, 2006: 17 - 24). Divan edebiyatımızın etkilendiği Fars edebiyatında da Arap edebiyatına benzer şekilde destan, kıssa, hikâyet, sergüzeşt, terceme, hasbihal, sâniha, vâkıa, hâdise, nâdire, mâcerâ, nakl sözcükleri hikâye yerine kullanılır (bkz. Yazıcı, 1998: 479 - 485). Arap ve Fars edebiyatından önemli ölçüde etkilenen Türk edebiyatında da hikâyenin anlatmaya dayalı diğer türleri de karşılayacak şekilde kullanılması alışkanlığının sürdürüldüğü görülür.

Hikâye sözcüğünü Arapçadan alan Türk edebiyatı Tanzimat'la birlikte Batı edebiyatında edebî bir tür olarak boy gösteren hikâye ile tanışır. Batı edebiyatında da Arap ve Fars edebiyatlarında olduğu gibi hikâye, ayrı bir edebî tür olarak kabul edilinceye kadar farklı adlandırmalarla anılır. Fransızcada "*narration* (anlatım), *conte* (masal), *récit* (anlatı), *historie* (tarih), *historiette, nouvelle* (roman)"; Almancada ise "*Geschichte, Märchen* (tarih)" sözcükleri hikâyeye karşılık ya da onu da içerecek şekilde kullanılır.

İngilizce'de ise "story" sözcüğüne gelinceye kadar "*tale* (masal/uydurma), *yarn* (gemici masalı), *narration* (anlatım), *relate* (nakletmek), *novel* (roman) sözcükleri türü karşılamak için kullanılır. Hatta modern hikâyenin ilk örnekleri olarak kabul edilen Edgar Allen Poe'nun metinleri de ilk önce "*tale"* olarak yayımlanır. Hikâye diğer türlerden özellikle de romandan ancak 19.yy.da ayrılarak edebî bir form olarak kabul edilir ve "short story" olarak adlandırılır.[2] *"Short story"* Türkçe'ye "kısa hikâye" olarak çevrilse de bu adlandırma, bugünkü hikâye formunu karşılamaktadır. Hikâye, artık anlatıya dayalı türlerin genel adı olarak kullanılmadığı ve ayrı bir anlatı türü olarak kavramlaştığı için "short story"nin bizdeki hikâye kavramını karşıladığını söyleyebiliriz. "Short story" ifadesi, İngilizce'deki "story" sözcüğünün anlatıya dayalı edebî türlerin genel adı olarak kullanılması nedeniyle bağımsız bir tür olan hikâye türünü diğer anlatı türlerinden ayırt etmek için kullanılmış olmalıdır (bkz. Özgül, 2005: 33 - 41).

Basım, Ankara: Hece, 2005; Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları,** İstanbul: Selis 2006, Hüseyin Yazıcı, Hikâye, **İslam Ansiklopedisi 17.C.,** İstanbul 1998. s.491

[2] "Short Story" olarak kabul edilen ilk eser Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun 1832'de yayımladığı "Metzengerstain" adlı hikâyesidir. (G. Metin, P. Harputlu, *"Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü",* **Üçüncü Öyküler,** s.117)

"Short - short story" Türkçe'ye "kısa - kısa hikâye" olarak çevrilse de ileride açıklanacağı üzere Türkçede son dönemde Ramazan Korkmaz'ın *"Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü"* adlı çalışmasındaki adlandırmasıyla *"küçürek öykü"* (bkz. Korkmaz ve Deveci, 2011) "short- short story" kavramını karşılamaktadır. *"Long – short story"* de *"uzun hikâye"* olarak kullanılmaktadır.

Hikâye için yapılan ilk tanımlamalara bakıldığında türün genellikle romanla karşılaştırılarak açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Hacim bakımından yapılan değerlendirmelerde hikâye "romandan kısa olan" şeklinde açıklanır. Ancak uzunluk ve kısalık görece kavramlar olduğu için hikâye için kelime sınırlaması yapılması ihtiyacı doğmuştur. İlk tanımlamalarda roman için kelime sınırlaması olmadığı ancak hikâyenin belli kelime sayısı ile sınırlı olduğu ortak bir kabul olarak görülmektedir. Ancak bu kelime sınırının ne olması gerektiği konusunda bir fikir birliği bulunmamaktadır. Uzun hikâye için yapılan tanımlamalarda on iki bin ile yirmi bin kelime arasında farklı rakamlar kullanılır. Kısa hikâye için ise üst sınır olarak on bin kelime kabul edilir. Kısa hikâye için üst sınır farklı rakamlarla ifade edilse de alt sınır olarak beş yüz kelimenin kabul edildiği görülmektedir (bkz. Özgül, 2005: 33 - 41).

Batı edebiyatında modern hikâyenin ilk örneklerini veren Edgar Allen Poe "bir oturuşta okunabilenden uzun olmayan"[3] metinlerin hikâye olacağını söyler. Bu tanımlama okuyucunun okuma hızı dikkate alınmadan yapılsa da vurgulanan hikâyenin hacmidir. İlk tanımlamalarda hikâyenin hacmi dikkate alınarak türün açıklanmaya çalışılmasındaki eksiklik zamanla fark edilir. Bu nedenle de hikâyenin teknik ve tematik özellikleri – özellikle dar şahıs kadrosu, tek konu ve derinlik gibi – dikkate alınarak edebî bir form olarak hikâye yeniden tanımlanmaya çalışılır.

Türk edebiyatında hikâye sözcüğünün seyrine dönecek olursak sözlü edebiyat döneminden itibaren farklı adlandırmalarla anılan hikâye, sürekli olarak değişen anlatım tipi ve gerçeklik algısı ile sınırlarını genişleten bir türdür. Bu durum hikâye tanımlarına da

[3] "Roman bir oturuşta okunamayacağı için, hikâyedeki bütünlükten yoksundur. Hikâyeci okurda önceden tasarlanmış, tek bir etki uyandırmak ister. Hikâye bir oturuşta, yarım saat ile iki saat arasında değişen bir süre içinde okunan bir metin olduğu için, yazar amacını okurda tek bir etki, tek bir izlenim yaratmakla

yansır. İlk hikâye tanımlamalarında görülen "gerçek veya gerçeğe yakın olayları anlatan yazı" gibi bir yaklaşımın bu türü tanımlamakta yetersiz kaldığı görülmektedir. Hikâye, zaman zaman masal, fabl, roman gibi olaya dayalı diğer türlerle karşılaştırılmış, kimi zaman da metinler dikkate alınarak türün ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Edebî türlerin birbirinden ayrılması ve romanın ortaya çıkışı ile birlikte hikâye de teknik ve içerik bakımından değişim sürecine girer; bir süre sonra kısa, küçürek gibi ön adlarla kullanılmaya başlanır (bkz. Özgül, 2005: 33 - 41).

Batı tarzı hikâyeyi Tanzimat ile birlikte tanıyan Türk edebiyatı, neredeyse Cumhuriyet dönemine kadar türü net bir şekilde tanımlamakta zorlanır. Tanzimat'ın ilk yıllarında hikâye henüz yeni bir tür olarak adlandırılmasa da geleneksel hikâyeden farklı olduğu ortaya konmaya çalışılır. Geleneksel hikâyenin ilk eleştirisi Namık Kemal'in 1875'te kaleme aldığı *Mukaddime-i Celal*'de yapılır. Geleneğin olaya dayalı anlatılarının romanın işlevini sağlayamadığını belirten Namık Kemal "tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatın haricinde birer mevzua müsterid ve suret-i tasvir-i ahlak ve tafsil-i âdât ve teşrih-i hissiyat gibi şerâit-i âdâbın kafesinden mahrum olduğu için" (Yetiş, 1996: 349) halk hikâyelerini kocakarı masallarına benzetir. Mesnevilerin de şekil açısından romandan uzak oluşu ve gerçeklikle ilgilerinin olmayışı nedeniyle mesneviler ancak masal sayılabilir. Namık Kemal tarafından ilk defa ortaya konulan bu anlayış devrin diğer yazarları tarafından da benimsenir. Goethe, Moliere gibi Batılı yazarların eserlerini okuduktan sonra eski hikâyelerden zevk alınamayacağını söyleyen Şemseddin Sâmi de "Mecnun'un etrafında toplanmış kurt ile kuzu, arslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leylâ'nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz" (Kaplan ve diğ., 1979: 322) ifadeleri ile Namık Kemal'le benzer görüşleri dile getirir. Namık Kemal ve Şemseddin Sâmi geleneksel hikâyeyi eleştirirken yeni bir tür olarak hikâyeyi tanımlamazlar. Onlar için eski hikâye geleneği ömrünü tamamlamıştır. Birinci dönem Tanzimat yazarları arasında tek hikâye yazarı olan Ahmet Mithat Efendi'nin görüşlerine de bakmak yararlı olacaktır. Geleneksel hikâyeden modern hikâyeye geçiş eseri olarak sayılabilecek *Letaif-i Rivâyat* adlı eserinde

---

sınırlandırılmıştır. Hikâyedeki her ayrıntı tek, bu tek etkiyi, bu tek izlenimi uyandırabilmek içindir." (Bülent

Ahmet Mithat Efendi'nin, hacim ve anlatı tekniği olarak romandan çok da farklı olmayan bazı anlatıları, romanlarından ayrı tutarak bir seri içinde yayımlaması dikkat çekicidir. Ancak yazarın roman ve hikâye arasında bir tür ayrımına gitmeden sadece hacimce nispeten küçük olanları bu şekilde ayırması üzerinde durmak gerekir. Seri içindeki ön sözlerde bazılarının roman bazılarının hikâye olarak sunulması Ahmet Mithat Efendi'nin hikâyeye farklı bir tür olarak baktığını ancak bunu kesin çizgilerle ayırmadığını göstermektedir. Eserin ilk anlatısı olan *Su-i Zan*'ın ön sözünde "İş bu hikâyeyi bir Fransızdan şu vecihle dinledim ki" (Gökçek ve Çağın, 2001: 1)cümlesi ile ikinci anlatı olan *Esaret*'in ön sözünde geçen "Bu vak'ayı ehibbadan ve kibardan Zeynel Bey şu suretle nakil ve hikâye eyledi ki" (Gökçek ve Çağın, 2001: 13) cümlesinde geçen hikâye sözcüğü "anlatılan, nakledilen" anlamlarında kullanılır. Ancak *Gönül* başlıklı anlatıda ise öncekilerden farklı bir tavırla hikâyeyi metin türü olarak kullanılır:

> Letâif-i Rivâyat'ın birinci cildinî neşreylediğim zaman bunun yalnız üç küçük ciltten ibaret olacağını ilân eylemiş ve ol vechle birinci cildi 'Su-i Zan' ve 'Esaret' ismiyle birisi gülünç ve diğeri acıklı bir hikâyeyi ve ikinci cildi 'Gençlik' ve 'Teehhül' ismiyle kezalik birisi gülünç ve diğeri acıklı diğer iki hikâyeyi hâvi olduğu misüllü üçüncü cildi dahi 'Felsefe-i Zenân' ismiyle acıklı bir hikâyeyi muhtevi olduğu halde tab' ve ihraç etmiştim (Gökçek ve Çağın, 2001: 162).

Ahmet Mithat Efendi'nin Halid Ziya ile giriştiği *Hayaliyyun- Hakikiyyun* tartışması sırasında kaleme aldığı yazılarını topladığı 1890'da yayımlanan *Ahbâr-ı Âsâr-ı Tamîm-i Enzâr* adlı eseri de roman ve hikâyenin tür olarak birbirinden farklı olduğunu belirtmesi bakımından önemlidir.

> İşte kurûn-ı vustaya geldiğimiz ve güya fıkra-i sabıkada romanların tenevvüünü söyleyeceğimiz intizâr eylediğimiz halde bunların yalnız âşıkâne, hakimâne, filanane olduklarını söyleyip de asıl roman ile fıkra, hikâye gibi suretlerinin farkını irae etmediğimize istiğrap buyurdunuz mu? (Çağın, 2014: 41)

ifadelerini kullanan Ahmet Mithat roman ve hikâyenin farklı olduğunu sezer; ancak hikâyenin ne olduğunu ortaya koymaz. Ancak Ahmet Mithat'ın *Roman ve Romancılık Hakkında Mütâalamız"* (1306) yazısında "ufak tefek romanlar veyâ tabir-i sahih ile hikâyeler, yani Frenkçesi nouvelle'ler yazmak" tan bahsederken ufak tefek roman (short novel), nouvelle ve hikâye kavramlarını eşlerken hacim vurgusu yapması hikâyeyi romandan kısa olan şeklinde değerlendirdiğini göstermektedir.

Aksoy, **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar,** İstanbul: Pan Yay. 2009, s.11)

Roman ve hikâyenin farklı türler olduğunu sezdiren Ahmet Mithat'tan sonra bu farklılığı daha belirgin biçimde dile getiren isim Recâizâde Mahmud Ekrem'dir. İlk hikâyesi *Sâime'*yi 1888'de kaleme alan yazar, eserini "Memleketimizde bu yolda hikâye yazanların pîri, civânı, tüvânı" olarak nitelediği Ahmet Mithat'a "…bu hikâyeciği nâm-ı âlînize ihdâ ettim." (İkdam, 3) sözleriyle ithaf eder. Burada Recâizâde'nin *"hikâyecik"* sözcüğünü tercih etmesi tamamlanmayan bir eser olmasına karşı *Sâime'*nin yazar tarafından farklı bir tür olarak düşünüldüğünü göstermektedir.

Bugünkü bilgilere göre roman ve hikâyenin ayrı türler olduğunu açık bir şekilde ortaya koyan ilk tespit, Recâizâde Mahmud Ekrem'in 1890'da yayımlanan *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* adlı eserinin *"Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa"* adlı önsözünde yapılır. "Hikâye-perdâzlığın bugünkü günde bir hayli terakki gösterdiği Fransa'da 'nouvelle' ve 'conte' namıyla ufak hikâyeler yazmak …" (1889: s. 4) cümlesi artık hikâyenin ayrı bir tür olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Recâizâde, "kısa, yeni şey" anlamlarına gelen "nouvelle" ve Maupassant sonrası Fransız hikâyesi için kullanılan "conte" terimlerinin farklı bir türü anlatmak için kullanıldığını fark eder.

Roman ve hikâye arasında farklılıklar üzerinde de duran Recâizâde, roman için "büyük hikâye", hikâye için ise "küçük hikâye" ifadelerini kullanır. Büyüklük küçüklük ayrımında ise eserin hacmi rol oynar. Yazar, romanı "tablo"ya, hikâyeyi ise "minyatür"e benzetir. Tablo metaforunda ayrıntı ön plana çıkarken, minyatürde darlık ve derinlik ifade edilmektedir. Anlık bir görüntünün yoğun anlatımını ifade eden minyatürün hikâye için kullanılması Recâizâde'yi modern hikâye tanımlarına da yaklaştırır. *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*'nde yazar hikâyenin ancak roman yazmayı becerebilenlerin işi olduğunu vurgulasa da *Araba Sevdası'*nın önsözünde bu görüşünün aksine;

> (Muhsin Bey…) hikâyesi hiçbir şey değil iken erbâb-ı mütâlaa tarafından epeyce mazhâr-ı rağbet olduğu için bu hikâyenin de neşrine cesaret olundu. Niyet-i ahkarânem bunları birkaç parçaya iblâğ etmek ve ondan sonra biraz daha büyüklerini de yazmaktır (Ağar, 1993: 3).

diyerek hikâyeyi, roman yazabilmek için bir basamak olarak gördüğünü belirtir. Bu bakış açısı neredeyse Sait Faik'e kadar devam eder.

Nabızâde Nazım da hikâye türü konusunda Recâizâde ile benzer görüşlere sahiptir. Romanı "bir vak'anın alettafsil hikâyesi" (1891: s. 6) olarak gören Nabızâde Nâzım hikâyenin ayrıntıya tahammülünün olmadığını belirtir. Hatta ona göre hikâye romanın bir özetidir, anlatılmak istenen olay en canlı yönleriyle birkaç sayfada anlatılmalıdır:

> Âdeta hikâye bir romanın hülasası demektir. İnfialât-ı gedîdeye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söylenip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarından tefrik ve intihaptadır (1891: s. 6).

Bugünkü anlamıyla hikâyenin kurucusu olarak kabul edilen Sâmi Paşazâde Sezâi, hikâye konusunda görüş belirten diğer Tanzimat yazarlarından farklı olarak konunun büyüklüğünün ya da küçüklüğünün değil nasıl anlatıldığının önemli olduğu üzerinde durur:

> Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflanasinden çıkarak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fünûnun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insâniyete dâir senelerce edilecek tedkikât ve teşrihâtın hasıl ettiği tecrübelere istinaden bir üslûb-ı âlî-i şâirâne ile yazılır (Kerman, 2000: 101).

Sâmi Paşazâde Sezâi'nin yirmi hikâyesine karşın tek bir roman yazması hikâyeyi, roman yazmak için bir basamak olarak kullanmadığını göstermektedir.

Halit Ziya da Tanzimat yazarlarında olduğu gibi hikâye ve roman karmaşasını devam ettiren yazarlardandır. Makalelerini toplandığı 1891 yılında yayımlanan *Hikâye* adlı eserinde bu durum açık bir şekilde görülür. "Edebîyât-ı Osmânî'de mazharı olduğu mevki-i mühimi ihrâz edemeyen aksâm-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikretmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten 'hikâye' namını vereceğimiz kısmı-ı edebîdir." (Enginün ve Kerman, 2011: 410-411) diyen yazar dilde yabancılaşmayı engellemek üzere hikâye kelimesini kullandığını belirtir. Başlık her ne kadar hikâye olsa da içerikte anlatılan romandır. Bu durum tür ayrımı yapmadan olay anlatımına dayalı türleri hikâye olarak adlandıran dönem anlayışına paralellik gösterir. Ahmet Cevdet'in *İkdam* gazetesi için kendisinden küçük hikâye istediğini anlatırken söyledikleri ise Halit Ziya'nın roman ve hikâye ayrımına hacim olarak yaklaştığını göstermektedir:

> Küçük!... İşte bu mümkün olmuyordu, mevzular öyle tesadüf ediyordu ki ya bunların icab ettirdiği geniş daireleri daraltarak onları sütunların mesahalarına göre ölçmek için sıkmak yahud tevsi' edilmek isteniyorsa öyle yazarak sütunlardan değil sahifelerden bile taşmasına müsaade etmemek lâzımdı. Ben hiç hacim meselesine mukayyed kalmağa katlanamadım (Uşaklıgil, 2008: 147)…

Modern Türk edebiyatının ilk hikâyecisi olarak kabul edilen Ömer Seyfettin de Tanzimat ve Servet-i Fünûn yazarları ile benzer görüşler ortaya koyar. "Küçük bir nouvelle yazmadan büyük bir roman yazmağa, bir buçuk sayfalık bir mektupla sıkılırken dört yüz sayfalık bir seyahatname telifine cesaret ediyorsunuz. Tabii ki muvaffak olamayacaksınız" (Argunşah, 2001: 62). Yazar, büyük eser yazabilmek için önce küçüklerinden başlamak gerektiği görüşünü sürdürür. Ancak Ömer Seyfettin roman ve hikâye arasında birçok ortak noktalar bulmasına rağmen bu iki sözcüğü birbiri yerine kullanmaz. Ömer Seyfettin ile birlikte hikâye ayrı bir tür olarak kullanılmaya başlanır.

Hikâyenin tanımlanması ve edebî tür olarak konumlandırılması konusunda yazarlar arasında görülen bu karmaşa Tanzimat'ın ilk yıllarından Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar yayımlanan sözlüklerde[4] de görülür. Bu sözlüklerde hikâye, genel olarak "haber vermek, iletmek, anlatmak, taklit etmek" eylemlerinin karşılığı olarak kullanılır. "Gerçek ya da uydurma olayları" anlatan hikâyenin yeni bir edebî tür olmasından çok anlatma ihtiyacını karşılaması üzerinde durulur. Türün tam olarak anlaşılamamış olması sebebiyle hikâye için "kıssa, fıkra, masal, roman" gibi anlatmaya dayalı diğer türlerin de karşılık olarak verildiği dikkati çekmektedir. Bu dönemde yazılan gerek sözlüklerde yapılan tanımlamalarda hikâyenin ahlakî amaç gütmesi, ders vermesi gibi özellikler öne çıkmaktadır.

Cumhuriyet döneminde yazılan sözlüklerde hikâye için artık anlatmaya dayalı diğer türlerin karşılık olarak verilmediği, hikâyenin bağımsız bir tür olarak tanımlanmaya çalışıldığı görülür:

> Hayalde tasarlanan meraklı birtakım olayları anlatarak okuyanda heyecan veya zevk uyandıran ve çoğu ancak birkaç sayfa tutan yazı (TDK, 1948, 53), İnsanların başından geçmiş ya da geçebilecek soydan olayları anlatan kısa yazı (Akalın, 1966: 89), Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması, gerçek ya da tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü, aslı olamayan söz, olay (TDK, 1988: 645).

Hikâye formu için yapılan bu tanımlamalardan yola çıkarak hikâyeyi "belli bir zaman diliminde belli bir mekânda olayın kaydedilmesi ya da bir durumun adeta

[4] Mehmed Vanî Efendi, "Hikâye", **Lûgat-ı Vankulu Tercüme-i Sıhâh-ı Cevheri,** 1218/1803; Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed Firuzâbadi, "Hikâye", **Kâmus Tercümesi,** Trc. Mütercim Âsım, 1304/1886.; Ebuzziya Mehmet Tevfik, "Hikâye", **Lûgat-i Ebuzziya,** 1306/1889; Mehmed Salâhi, "Hikâye", **Kâmus-ı Osmanî,** 1313/1896; Şemseddin Sâmi "Hikâye", **Kâmus-ı Türkî,** 1317-1318/1900;

fotoğrafının çekilmesi ile oluşturulan, nedensellik bağının bulunduğu bütünlüklü, gereksiz hiçbir ayrıntıya yer verilmeyen, sözcüklerin işlevsel değerlerinin bulunduğu bazen toplum yaşamından bazen bireyin yaşamından olay ya da durum kesitlerini; bazen de kişilerin psikolojilerini ele alan yoğun bir anlatı türü" şeklinde tanımlayabiliriz.

Hikâye sözcüğüne karşılık olarak bugün kullanılan öykü sözcüğü de "taklit etmek, benzetmek" anlamını içermektedir. Özellikle kısa hikâye yerine kullanılan bu sözcük öz Türkçe olması bakımından tercih edilse de gerek yapı gerekse anlatım olarak ayrı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykü, özellikle 1980 sonrası edebiyatımızda görülen yeni bir türdür.

Muallim Nâci, "Hikâye", **Lûgat-ı Nâci,** 1322/1906-1907; Hüseyin Kâzım Kadri, "Hikâye", **Türk Lûgatı,** 1927; Râif Necdet – Hasan Bedreddin, "Hikâye", **Yeni Resimli Türkçe Kâmus,** 1928.

BİRİNCİ BÖLÜM
HİKÂYE TÜRÜ ve TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE

A) ANLATI TEKNİĞİNDEN EDEBÎ TÜRE: HİKÂYE

Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın çocuklarına Cenneti ve Cennet'ten düşüşlerini naklettiği anlatıların, ilk hikâyeyi oluşturduğu düşünülmektedir.[5] Başlangıçtan itibaren olağanüstü olayların konu edildiği destan türü ile birlikte bir anlatım tekniği olarak varlığını sürdüren hikâye, kendinî sürekli yenilemiş, sınırlarını değiştirip genişletmiş bir türdür. Önceleri tanrıları, yarı tanrıları, din büyüklerini ve olağanüstülüğü anlatan hikâye zamanla insanı konu edinîr. Bu değişim içerisinde olağanüstü özelliklerle donatılmış insan tipi de sıradan insana dönüşür. Tanrıları anlatan hikâyeden sıradan insana yönelen hikâyenin bu gelişimi modernleşme çizgisini de oluşturmaktadır.

Hikâye, Doğu ve Batı milletlerinde benzer bir gelişme gösterir. Yunan destanlarının, daha sonra Tevrat ve İncil'deki kıssaların Batı hikâyeciliğine kaynaklık etmesi gibi Hint ve Cahiliye devri Arap hikâyelerinin ve Kur'an-ı Kerim'deki kıssaların da Doğu hikâyeciliğine kaynaklık ettiği görülmektedir (bkz. Yazıcı, 1998: 479 - 485).

Geleneksel Türk halk hikâyeciliği özellikle Doğu hikâyeciliğinden etkilenir. Doğu hikâyeciliğinin kaynaklarının bilinmesi geleneksel hikâyemizin kaynaklarının anlaşılması bakımından önemlidir. Arap edebiyatında Farsçadan çevrilen Hint kökenli *Kelile ve Dimne* hikâye türüne geçişte önemli bir rol oynar. Özellikle İslamîyet'in kabulünden sonra Kur'an'daki kıssaların içerik ve biçim olarak Arap hikâyeciliğine kaynaklık ettiği

[5] Ömer Lekesiz: "*Âdem ile Havva'nın çocukları olarak onların bize anlattıkları bizim ilk hikâyemizdir."* (**Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, İstanbul: Selis 2006, sy. 21); Bülent Aksoy: *"Hikâye yahut kısa anlatı ister nazım, ister nesir biçiminde yazılmış olsun, ister yazılı edebiyat ürünü olsun, ister sözlü edebiyat, çok eski bir edebiyat türüdür."* demektedir. *("Hikâyenin Tarihîne Kısa Bir Bakış",* **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar,** İstanbul: Pan 2009, s. 9)

görülmektedir. Hikâye kelimesinin Arapça'ya yerleşmesi Hicrî 400'den sonra gerçekleşir.[6] Ancak hikâye kelimesinin terimleşmesi zaman alır (bkz. Yazıcı, 1998: 479 - 485). Arap edebiyatında modern hikâyeciliğin ilk örnekleri 18. yy.'dan sonra Batı edebiyatlarından yapılan tercümeler ile başlar. Tercümeden taklide, taklitten orijinal hikâyeye doğru bir geçiş söz konusudur.[7] Fars edebiyatında ise ilk mensur hikâyeye Hicri 585 yılında rastlanmaktadır.[8] Bu tarihten sonra genel olarak ahlakî amaçlarla kaleme alınan hikâyelerin konuları birbirine bağlıdır. Konusunu çoğunlukla Kur'an-ı Kerim'den, eski İran, Hint ve Yahudi kaynaklarından alan bu hikâyeler, hikâyeden çok roman olarak tanımlanabilecek hacimdedir (bkz. Yazıcı, 1998: 485 - 487). Fars edebiyatında Batılı anlamda hikâyeciliğin ilk örnekleri ise 20. yy.'ın ilk çeyreğinde başlar. Türk halk hikâyeciliğinin gelişimi Arap ve Fars edebiyatlarında hikâyeciliğin gelişimine paralellik gösterir.

Tanzimat'la birlikte yeni bir edebî tür olarak Batı'dan alınan hikâyenin Batı edebiyatındaki gelişimine bakmak da yararlı olacaktır. Batı edebiyatında mitler ve destanlar, hikâyenin en eski şekli olarak kabul edilebilir. Tevrat ve İncil'de de pek çok hikâye anlatılır. Batı edebiyatında da tahkiye anlamından dolayı anlatmaya bağlı türleri kapsayacak şekilde kullanılan hikâyenin bağımsız bir edebî forma dönüşmesi, 14. yy.da Giovanni Boccaccio'nun *Decameron* hikâyeleri ile gerçekleşir. Aynı yüzyılda İngiliz şair ve yazar Chaceur'un yazdığı *Canterbury Masalları* da dinî ve dindışı hikâyeler derlemesidir.[9] Avrupa'da Rönesans ile birlikte aklın ön plana çıkması, dindışı bir anlayışı da beraberinde getirir. Bunun sonucunda da hikâyeye çok benzeyen kısa kurmaca anlatılar

---

[6] Arap edebiyatında hikâye adı ile yayımlanan ilk eser Ebu'l-Mutahhar el Azdî'nin **Hikâyat Eb'il-Kâsım el-Bağdâdî** adlı eseridir. (Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları,** İstanbul: Selis 2006, s.18)

[7] "XVIII. Yüz yılın sonunda Napolyon'un Mısır'ı ele geçirmesi ve XIX. yüzyılda Fransızların bazı Arap topraklarını işgaliyle buraların ekonomik ve politik yönden Avrupa hâkimiyetine girmesinden sonra Batı ile Arap dünyası arasında öncekilerden farklı bir edebî ilişki başlamıştır. Bu dönemde Arap hikâyeciliği destanî etkilerden sıyrılarak yapı itibariyle Batı kaynaklı modern küçük hikâyeye doğru bir adım atmıştır." Yazıcı, s. 481

[8] "İran edebiyatında bilinen en eski mensur hikâye, Ferâmerz b. Hudâdâd b. Abdullah Kâtib el-Ercâni'nin 585'te (1189) yazdığı, Çin İmparatorunun kızının sarayında cereyan eden olayları konu alan Semek-i 'Ayyar adlı eseridir." Mehmet Kanar, Hikâye – Fars Edebiyatı, **İslam Ansiklopedisi C. 17,** İstanbul 1998, s. 485
Bu konuda geniş bir değerlendirme için bkz.; Mehmet Kanar, *Hikâye- Fars edebiyatı*, **İslam Ansiklopedisi C. 17,** İstanbul 1998, s. 485 - 487

[9] Batı edebiyatında hikâyenin gelişimi için bkz.; Necip Tosun, "Modern Öykünün Serüveni", **Modern Öykü Kuramı,** Ankara: Hece 2011, s.13 - 33; M.Kayahan Özgül, *"Hikâyenin Romanı",* **Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** 2. Basım, Ankara: Hece 2005; Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları,** İstanbul: Selis 2006.

ortaya çıkar. 18. yy.'da dergi yayımcılığının düzenli olarak başlaması birçok hikâyenin de yayımlanmasını sağlar (bkz. Aksoy, 2009: 9 - 14).

Batı edebiyatında hikâyenin bugünkü formuna dönüşmesi 19.yy.'ı bulur. Yeni formuyla hikâye edebî bir tür olarak olay örgüsüne dayalı bir anlatı biçimidir. Daha önce ilginç herhangi bir olay anlatının konusu olabilirken hikâye formu nedenselliğe dayanan bir bütünlük göstermeye başlar. Gereksiz ayrıntıların atıldığı hikâye, moderniteye bağlı diğer türler gibi akıl çağının ürünü olan bir kavramdır.

Batı'da hikâyeci ve aynı zamanda hikâye kuramcısı olan Edgar Allen Poe hikâyeyi apayrı bir tür olarak tanımlayan ilk edebiyat adamıdır. Poe ile birlikte Rus edebiyatında Gogol da modern hikâyenin kurucularındandır. "Küçük insan"ı hikâyeye getiren Gogol, birçok hikâyeciyi de etkiler.[10]

19. yy.'ın ikinci yarısından itibaren realizm hikâye üzerinde etkili olur. Realist hikâyeciler Maupassant ve Çehov hikâye türünün iki büyük temsilcisi olarak hikâyeye yeni bir form kazandırırlar. Siyasî, dinî, ahlakî, felsefi inançlardan özellikle kaçınan bu iki yazar, hikâyelerinde sıradan insanı ve sıradan olayları konu edinîrler.

Maupassant, hikâyelerinde olay örgüsünü ön plana çıkartır. Klasik kurgu olarak nitelendirilen giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu hikâyelerde gereksiz hiçbir ayrıntıya yer verilmez. Tip özelliği gösteren kişiler giriş bölümünde tanıtılır. Olay örgüsünde oluşturulan düğümler, sonuç bölümünde çözülür. Poe'dan Maupassant'a uzanan çizgi üzerinde yer alan yazarlar "geleneksel hikâye" kümesi içinde gösterilmektedir (bkz. Lekesiz, 2006: 20 - 24).

Üslubun öne çıktığı Çehov hikâyelerinde ise karakterlerin psikolojik durumları ve atmosfer, hikâyelerin temelini oluşturur. Olay örgüsünün önemsenmediği hikâyelerde olaya hiç yer verilmeyebilir. Hikâye türünün gelişimi, "modern hikâye" olarak nitelendirilen Çehov tarzı hikâye anlayışı üzerinde izlenmektedir (bkz. Aksoy, 2009: 9 - 14).

[10] Gogol'un yazdığı *Palto* hikâyesi kendisinden sonra gelen birçok hikâyeciyi etkiler. "Biz hepimiz Gogol'un paltosundan çıktık!" sözleri bu etkiyi göstermektedir.

Zamanla olay örgüsünden insana ve insan psikolojisine yönelen hikâye özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra felsefî akımlardan yararlanarak yeni arayışlar içine girer. Modernizmin getirdiği bunalım, iç sıkıntısı hikâyelerin de ana konusu haline gelir. Özellikle varoluşçuluk ve gerçeküstücülük akımlarından etkilenen hikâye modernizmin eleştirisini yapmaya başlar. Şerif Aktaş, bu yeni arayışı "modern hayatın getirdiği teknik imkânların bunalttığı insanların, kendi insanlığına insan olarak dönme gayreti" (2005: s. 53) olarak tanımlamaktadır. Varoluşçuluk ve gerçeküstücülük akımlarının tüm imkânlarından yararlanan hikâye zamanla kendisini yenileyerek yeni arayışlar içine girer. Modernizm ve moderniteden sonra ortaya çıkan postmodern akım hikâyede de kendinî gösterir. Gerçeklik algısının tamamen kaldırıldığı postmodern hikâyede yazar ve okur metni birlikte kurgular. Postmodern hikâye ile birlikte son dönemde şiirselliğin ön planda tutulduğu "küçürek öykü" de hikâyenin geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir.

B) TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE

Modern Türk hikâyesinin başlangıcından günümüze uzanan çizgisini dönemlere ayırarak özetlemeye ve hikâyemizin ana çizgilerini belirlemeye yönelik birçok çalışma yapılmıştır.[11] Bu çalışmada, Türk hikâyeciliğinin gelişiminde etkili olan hikâyecilerin oluşturduğu ana çizgiler tespit edilmeye çalışılarak bir ayrım yapılacaktır.

[11] Kenan AKYÜZ'ün hazırladığı **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri** (1979)'nde ve İnci ENGİNÜN tarafından hazırlanan **Yeni Türk Edebiyatı (Cumhuriyet'ten Günümüze)** (2006) adlı eserinde hikâyenin geçirdiği aşamalar sadece edebiyat devirlerini kapsayan yıllar dikkate alınarak dönem yazarlarının eserleriyle açıklanır.

İnci ENGİNÜN 1923 sonrasını içine alan **Cumhuriyet Dönemi Türjk Edebiyatı** (2001) adlı çalışmasında modern Türk hikâyesi yazarlarının doğum yıllarını esas alarak bir sınıflama yapar. Ancak Enginün tarafından yapılan her iki çalışmada türler üzerinden bir sınıflama yapılması bu çalışmaları diğer edebiyat tarihlerinden ayırır.

Cevdet KUDRET **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** (1965-1967) adlı çalışmasında yazar odaklı bir tasnif kullanır. Feridun ANDAÇ **Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler** (1993) adlı çalışmasında 1870 – 1930 yılları arasını "Kuruluş Dönemi" olarak görür. Ömer LEKESİZ de **Öykücülüğümüzde Dönemler** (2000) adlı eserinde benzer bir tasnifi kullanır.

Nurullah ÇETİN 2000 yılında yayımladığı "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış" adlı yazısında bu dönemi üçe ayırır. (Tanzimat'tan Servet-i Fünun Topluluğuna Kadarki Süreç, Servet-i Fünun Topluluğu ve Yerli edebiyat taraftarları, ikinci Meşrutiyet Dönemi).

Rasim ÖZDENÖREN kendisi ile yapılan bir söyleşide (**Eylül Öykü**, Temmuz-Ağustos 2003) 1930'a kadarki yıllar hazırlık, 1930-1940 arası başlangıç, 1940 sonrası ise oluşum dönemidir.

a) Geleneksel Anlatı Türü Olarak Hikâye

Türk edebiyatında hikâyenin tarihî, sözlü edebiyat dönemine kadar uzandığı bilinmektedir. Mitler, destanlar, masallar ve fabllar ile başlayan ilk anlatıların genel amacı insanları dinî-ahlakî yönden eğitmek, onların olgun insan olmalarını sağlamaktır. Bu özellik bu anlatıların çoğunun halk hikâyesi çerçevesine girmesine yol açar.

Türk hikâyesinin ilk örnekleri için destanlardaki bazı mensur bölümler ile Uygurlara ait din konulu çatikler gösterilebilir. Özellikle İslamîyet'in kabulünden Tanzimat'a kadarki dönem içerisinde hikâye tarzına uygun pek çok esere rastlanır. Gazâvâtnâme, fetihnâme, siyer, kısas-ı enbiya, menâkıbnâme gibi isimlerle anılan bu eserler, kısmen tercüme veya bir çeşit uyarlama yoluyla meydana getirilmiş, kısmen de şairlerin hayal dünyasından doğmuş veya bizzat yaşanmış olaylardan doğan anlatılardır (bkz. Kasap, 2005: 58 - 63).

Türk edebiyatında hikâyenin sözlü edebiyat dönemine kadar uzandığı kabul edilse de hikâye adı kullanılarak yazılan ilk ürün, 14.yy.'a ait olduğu kabul edilen *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir.[12] *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin hikâye olarak anılması elbette günümüz hikâye formundan anlaşılan anlamı karşılamaz. Burada hikâye, bir anlatı tekniği olarak daha geniş anlamlı olarak kullanılır. Ancak *Dede Korkut Hikâyeleri*, zaman ve mekân algısı, yüceltilmiş insan tipini işlemesi ile modern Türk hikâyesinin birçok arketipini barındırması bakımından önemlidir.

Halk edebiyatı ve Divan edebiyatında mensur ve manzum hikâyenin olduğu bilinen bir gerçektir. Batı tarzı Türk hikâyesine geçmeden önce gelenek anlatılarımızdaki hikâyeye bakmak yararlı olacaktır.[13]

Hüseyin SU "Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine"(2003) adlı söyleşide "Türün artık farklılaşan ilk belirgin örneklerini bu kültürel ve düşünsel koşullar içinde Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağının eserlerinde görmeye başlarız." demektedir.

[12] Dede Korkut Hikâyeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat,** C.II; Mustafa Uğurlu, Dede Korkut'u Okumak İstiyorum, Ama, **İnternational Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic;** Faik Utkan Denizer, Dede Korkut Oğuznâmeleri Üzerine Yeni Çalışmalar, **İnternational Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic.**, s.129-137

[13]Türk hikâyeciliğinin dönemlerini ve ana çizgilerini belirlemeye yönelik birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların ortak yanı Türk edebiyatında hikâye türünü Tanzimat ile başlatmalarıdır. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz; Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği,** İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 2002, s.33, Nurullah Çetin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar ki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış,

b) Halk Edebiyatında Hikâye

Türk halk edebiyatı[14], zengin bir hikâye geleneğine sahiptir. Halk hikâyeleri "belli bir zaman ve coğrafya içerisinde tahkiyeye dayalı diğer ürünlerle beslenerek dinî, tarihî ve sosyal olayların potasında oluşmuş eserlerdir" (Kasap, 2005: 58). En eski anlatı türlerinden biri olan destanlar, halk hikâyelerinin beslendiği en önemli kaynaktır. Halk hikâyelerinin döşeme, soylama bölümleri, destan geleneğinin devamıdır. Eski Türk toplumlarında bulunan şamanlar, zamanla ozanlara dönüşerek saz eşliğinde manzum hikâye geleneğini sürdürür (bkz. Kolcu, 2011: 17 - 18). 15.yy'dan sonra ozanların yerini âşıkların alması ile birlikte destanlardaki dışa dönük mücadele yerini sosyal konulara ve aşk konularına bırakır. Bununla birlikte destanlardaki "alp tipi" de "âşık tipi"ne dönüşür (bkz. Türkmen, 1998: 488 - 491).

Özellikle destanlardan beslenen halk hikâyeleri; nazım-nesir karışık olmakla birlikte zamanla nesir kısmının ağırlık kazanması, kişilerin ve olayların gerçeğe daha uygun olması, kahramanlıktan çok aşk maceralarına yer verilmesi, konuların sadece tarihî olaylara dayanmaması gibi özellikleriyle destanlardan ayrılır (bkz. Türkmen, 1998: 488 - 491). Halk hikâyeleri zamanla farklı kaynaklardan da beslenerek gelişimini sürdürür. Yaşayan veya yaşadığı rivayet edilen saz şairlerinin (âşık) hayatları, dinî ve millî hâdiselere dayalı kahramanlıklar ve özellikle Anadolu coğrafyasında yaşanan gerçek olaylar halk hikâyelerine kaynaklık eder (bkz. Kolcu, 2011: 17 - 18).

Hece Öykü, S. 3, Mayıs-Haziran 2004; Ayşe Demir, "Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, **"Yeni Türk Edebiyatı Tarihî I",** C. 4, S.7, İstanbul 2006; Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili**, s. 286, Temmuz 1975; TÖRENEK, Mehmet, **1908–1918 Arası Türk Hikâyeciliği,** Erzurum, 1987; İsmail Parlatır, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", **Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı,** Ankara, 1974; Cevdet Kudret Solok, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I-III,** İstanbul 1979; Feridun Andaç, "Çağdaş Türk Öykücülüğünün Oluşum ve Gelişimine Yön Verenler", **Varlık: Türkiye'de Din ve Siyasal Kültür,** s. 1032, Eylül 1993. bakılabilir.

[14] Halk edebiyatında hikâye için bkz.; Köprülüzâde Mehmed Fuad, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, Ankara 1946; Faruk Rıza Güloğlu, Halk Kitaplarına Dair, İstanbul 1937; İlhan Başgöz, Biyografik Türk Halk Hikâyeleri (doktora tezi AÜ DTCF) 1949; Şükrü Elçin, Halk Edebiyatı Araştırmaları, Ankara 1977; Hasan Kavruk, Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler, (doktora tezi AÜ DTCF) 1987; Gül Derman, Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri, Ankara 1989; Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri (Baskı yeri ve yılı yok), Mustafa Kutlu, Halk Hikâyesi, Hikâyeleri, TDEA IV. Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Kültür Bakanlığı, İstanbul 2002, Ali Berat Alptekin, **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Ankara: Akçağ 1997; Muhan Bali, **Halk Edebiyatında Nesir,** Atatürk Ün. Yay., Erzurum 1992; Metin Karadağ, **Türk Halk Edebiyatında Anlatı Türleri,** Akademi Yay., Ankara 1992; Doğan Kaya, Sabri Koz, **Halk Hikâyeleri I,** Kitabevi Yay., İstanbul 2000; Fikret Türkmen, *Hikâye- Halk Edebiyatı,* **İslam Ansiklopedisi 17.C.,** İstanbul 1998, s.488 - 490

Olay örgüsünün önemsendiği halk hikâyelerinde serim, düğüm ve çözüm bölümleri kesin çizgilerle birbirinden ayrılır. Akıl ve mantığın yetersiz kaldığı durumlarda ise hayal ve sembollerden yararlanılır. Konularını genellikle kusursuz güzellik duygusundan ve yüceltilmiş fikirlerden alan halk hikâyelerinde kahramanlar da yüceltilmiş tiplerdir. Zamanın düz çizgisel ilerlediği hikâyelerde bilinen, somut mekânlar kullanılır. Sözlü edebiyat ürünü oldukları için anlatıcı her şeyi bilen, olaylara şahit olan bir kişi (meddah ya da ozan)dir.[15] 19.yy.dan itibaren hikâye geleneğinde realist olaylara doğru bir gelişme görülür (bkz. Türkmen, 1998: 488 - 491).

Türk halk hikâyeleri üzerine yapılan birçok yerli ve yabancı çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalarda halk hikâyeleri metinleri ya cönk adı verilen yazma mecmualardan ya da âşıkların hafızalarından derlenerek tespit edilmiştir. Bu metinler 19. yy. sonlarından itibaren yayımlanmaya başlanmıştır. Türk halk hikâyelerinin tamamını kapsayan bir tasnif henüz yapılmamıştır[16] (bkz. Boratav, 2002).

En eski örnek olarak kabul edilen[17] (Türkmen, 1998: 488 - 491) *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden başlayarak gelişen halk hikâyeleri kendine has özellikleri olan bir türdür. Bu hikâyeler ne modern anlamda hikâye ne de -hacimlerine rağmen- romandırlar.[18]

Tanzimat'tan sonra kaleme alınan ilk hikâye örneklerinde halk hikâyelerinin izlerini görmek mümkündür. Halk hikâyelerinde sıkça kullanılan motiflere seksen sonrası hikâyemizde de rastlanmaktadır.

---

[15] Meddah ve Meddah hikâyeleri ile ilgili geniş bir çalışma için bkz.; Prof. Dr. Süleyman Tülücü, *"Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri Üzerine Bazı Notlar",* **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** sayı:24, Erzurum 2005

[16] Tasnif çalışmaları konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.; Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği,** İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 2002, s.33-36

[18] Halk hikâyelerini konu bakımından tasnif etmeyi uygun bulan BORATAV, Halk hikâyelerini romanla karşılaştırdığı bölümde: "Modern romanla eski hikâyenin sosyal muhitlerde bulduğu bu müşterek zemindir ki, Türk edebiyatının daha yeniçağlarında, yüksek edebiyat mümessillerinin hikâye mahsullerini, halk edebiyatının eski bir gelenekten gelen mahsullere yaklaştırıyor. Eski Türk halk hikâyeciliğinin üzerine Avrupa roman sanatının aşılanmasıyla meydana gelen Tanzimat sonrası hikâyeciliğinin ilk eserlerindeki halk hikâyeciliğin belli izlerini bu şekilde anlamak gerektir. Gerçekten de, modern Türk romancılığının babası olan Ahmet Mithat Efendi'nin eserleriyle eski hikâyelerimiz, bu arada halk hikâyelerimiz birbirine çok yakın durular." demektedir. (Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği,** s.73)

c) Divan Edebiyatında Hikâye

Divan edebiyatında hikâye[19], tahkiye anlamına bağlı kalınarak tarih, masal, efsane, lâtife, destan, menkıbe gibi türleri de içine alacak şekilde daha geniş bir anlamda kullanılır. Aynı şekilde hikâye de bu anlatı türlerinden biri ile anılabilmektedir. Bu durum; bu anlatı türlerinin birbirine yakın veya en azından birbiri ile ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır (bkz. Kavruk, 1998).

Eski Türk toplumlarında hikâyenin amacı, insanları dinî-ahlakî yönden eğitmek, onların olgun insan olmasını sağlamaktır. Bu özellik hikâyenin daha çok halk edebiyatında değerlendirilmesine neden olur. Ancak saray hayatının gelişmesi ve İran edebiyatının zamanla önem kazanması hikâye anlayışını değiştirerek hikâye türünün divan edebiyatında da önemsenmesini sağlar. Halk hikâyelerinde işlenen konular farklı üslup ile divan edebiyatında da işlenir (bkz. Kavruk ve Pala, 1998: 491 - 493).

Hikâyelerde insanların dinî ve ahlakî yönden eğitilerek olgun insan olmalarını sağlama amacının güdülmesi, çoğunlukla hikâyelerin kıssadan hisse çıkartılacak tarzda kaleme alınmasını sağlar. Bazı hikâyelerde başta veya sonda yazar tarafından bu hisse açıkça belirtilir. Divan edebiyatının diğer türlerinde olduğu gibi hikâye de okuyanı eğitmeyi amaçlamaktadır (bkz. Kavruk, 1998).

Divan edebiyatında mensur olarak yazılan gazâvâtnâme, fetihnâme, siyer, Kısas-ı enbiya, menâkıbnâme ve manzum tarzda yazılan mesneviler hikâye ihtiyacını karşılamak için kullanılan türlerdir. Mensur hikâyeler, klasik edebiyatın diğer mensur eserlerine oranla halk diline daha yakındır. Ancak bu hikâyelerin yanında sanatkârane yazılan hikâyeler de vardır. Mensur hikâyelerin arasına serpiştirilen manzum parçalar ise bu yalınlıktan uzaktır. Nazımla yazılan bölümlerde hikâye yazarının sanatını ve edebî gücünü göstermek için daha ağır bir dil tercih ettiği anlaşılmaktadır. Secilerin, tamlamaların, kelime oyunlarının kullanıldığı bu parçaların ana hikâyeden bağımsız bir hal aldığı da görülür (bkz. Kavruk ve

[19] Divan edebiyatında hikâye hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; Hasan Kavruk, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler,** İstanbul: MEB Yay., 1998; Hasan Kavruk, **Türk Edebiyatı Tarihî, c. II;** Hasan Kavruk, İskender Pala, Hikâye – Divan Edebiyatı, **İslam Ansiklopedisi 17.Cilt**, İstanbul, 1998, s. 491; Hasibe Mazıoğlu, "Divan Edebiyatında Hikâye", **Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin,** s.19-36; A. Yekta Saraç, "Divan Edebiyatı'nda Hikâye", **Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** 2. Basım, Ankara: Hece, 2005, sy. 55; Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman,** İstanbul: İletişim 2009

Pala, 1998: 491 - 493). Divan edebiyatının üslubunda önemli bir yere sahip olan seciler, bazı manzum hikâyelerin üslubunda da belirleyici bir öneme sahiptir (bkz. Saraç, 2005: 53 - 57).

Divan edebiyatı hikâyelerinde kahramanlar, olağanüstü özelliklerle donatılarak idealize edilir. *Yûsuf u Züleyhâ, Hüsrev ü Şîrîn, Süheyl ü Nevbahâr* gibi aşk hikâyelerinde kahramanlar, sahip oldukları özelliklerle idealize edilmiş tiplerdir. Hikâyelerde bazen olaylar, mantık dışı bir atmosferde geçebilmektedir. Kader ve tesadüflerin rol oynadığı hikâyelerde genellikle aşk maceraları ağırlıktadır.

İran edebiyatından alınan mesnevi nazım şeklinin divan şairlerince sıkça kullanılması hikâye türünü de etkiler. Mesnevi nazım şekli ile yazılan hikâyelerde aruz vezni kullanılmasına rağmen sade bir dilin tercih edildiği görülmektedir. Bunun sebebi ise halk hikâyeleri etkisinin devam etmesidir. Ancak orijinal örnekleri Fars edebiyatından seçilen mesnevilerde durum farklıdır. Bu tarz mesnevilerde şairin örnek aldığı mesneviyi aşma gayesi gütmesi, şairi daha sanatkârane bir üslup kullanmaya yöneltir (bkz. Kavruk ve Pala, 1998: 491 - 493).

Divan edebiyatında hikâye türü üzerinde yapılan çalışmalarda, hikâyeler yapılarına, konularına, kahramanlarına ve kaynaklarına göre tasnif edilmektedir.[20] Divan edebiyatında hikâyeyi tasnif eden Mustafa Nihat Özön, bu hikâyeleri modern hikâyeye değil romana geçişte önemli bir unsur olarak değerlendirmektedir.[21]

Bazı araştırmacılar, halk hikâyeleri ile birlikte divan edebiyatı hikâyelerinin de Tanzimat sonrası kaleme alınan ilk hikâye ve romanları önemli ölçüde etkilediğini düşünürken bu düşünceye katılmayan araştırmacılar da vardır.[22] Batı tarzı hikâye formu

---

[20] Divan edebiyatında hikâye konusunda yapılan tasnifler hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: Agah Sırrı Levend, *Divan Edebiyatında Hikâye,* **TDAY Belleten,** 1968, s.71-117, Hasibe Mazıoğlu, *Divan Edebiyatında Hikâye,* **Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin,** Ankara 1985, s.19-36; Hasan Kavruk, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler,** İstanbul: MEB Yay., 1998

[21] Mustafa Nihat Özön eski edebiyatımızdaki hikâyeyi: "1) Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri, 2) Klasik edebiyatımızın nesir hikâyeleri, 3) Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler, 4) Halk arasında ağızdan ağza aktarılan hikâyeler, 5) Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle koydukları hikâyeler olarak bölümler. (Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları,** s. 27)

[22] Halk hikâyeleri ve divan edebiyatı hikâyelerinin ilk hikâye ve romanlarımızı etkilediğini düşünen araştırmacılar: Halil Aktunç, "Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları, **Türkiye Defteri,** Sayı 1, 1971;

yapısal olarak geleneksel hikâyeden oldukça farklılık gösterir. Buna rağmen başta Ahmet Mithat Efendi olmak üzere ilk hikâyelerimizde geleneğin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Batılı tarzdaki ilk hikâyeleri gerek anlatım olarak gerekse olaylara bakış açısı olarak gelenekten tamamen ayrı düşünmek mümkün görünmemektedir. Hikâyenin ayrı bir tür olarak kabul edilmesinin bile oldukça uzun bir zaman aldığı düşünüldüğünde köklü bir hikâye geleneğinin bir anda bırakılıp tamamen Batılı bir tarzın benimsendiğini söylemek zordur. Biz, geleneğin etkisinin azaltıldığı hatta hikâyelerin ancak Ömer Seyfettin ile birlikle yazılmaya başlandığı kanaatindeyiz. Hikâyenin kuramsal olarak ele alınmaya başlandığı bu dönem hikâyeleri, Batılı hikâye tarzına daha yakındır.

d) Batı Tarzı Hikâyeye İlk Adımlar

Tanzimat'ın ilanı sosyal ve siyasî hayatta olduğu gibi edebiyatta da değişimleri beraberinde getirir. Tanzimat'la birlikte Batı'ya açılan aydınlar; roman, hikâye, makale, tiyatro, eleştiri, deneme, fıkra gibi türlerle tanışır. Yeni bir edebî form olarak kabul edilmeye başlanan hikâyenin uzun bir süre tam olarak anlaşıldığı söylenemez. Modern anlamını henüz kazanmamış hikâye sözcüğünün, hem hikâye hem de roman türüne dâhil edilebilecek ürünleri topluca kapsamı içine alan bir üst kavram olarak kullanıldığı görülür

---

Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman,** İstanbul: İletişim, 1985, s. 39; Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 2. Baskı, Ankara: Akçağ, 1991, s.142; Ahmet Ö. Evin, Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi, 1. Baskı, İstanbul: Agora, 2004, s.19; Necmettin Türinay, Klasik Edebiyatın Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib Kitabı, (Haz. Ayşe Demir, "Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, "Yeni Türk Edebiyatı Tarihî I", c. 4, S.7, İstanbul 2006, s. 99-128.; Beşir Ayvazoğlu) İstanbul: İBB, 1995, s. 87; Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu,** 2. Baskı, İstanbul: Agora, 2008, s.6; Orhan OKAY, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, 2. Baskı, İstanbul: Dergah, 2010, s.67.

Tanzimat sonrası hikâyenin tamamen Fransız edebiyatı etkisi ile oluştuğunu düşünen araştırmacılar: Kenan Akyüz: "Tanzimat devrinin ilk dönemindeki (1860-1876) Türk romancılığı ile hikâyeciliği - romantizm istisna edilecek olursa - kesinlikle belirtmek gerekir ki divan hikâyeciliğinin de, halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı, ne de modernleştirilmiş şeklidir. Doğrudan doğruya Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir. Ahmet Mithat'ın dil ve anlatımca kısmen halk hikâyelerine yönelmiş olması da bu durumu değiştirmez." (**Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** İnkılâp Kitabevi Yayınları, 5. baskı İstanbul, s. 69) demektedir.

Bu duruma "Türk Hikâyesinin Doğuşu" adlı çalışmada da işaret edilmektedir: "Türk edebiyatının gerek sözlü gerekse yazılı, manzum ve mensur hikâye geleneğine sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Buna karşılık Tanzimat'tan sonra roman türü ile birlikte farklı yapısal özellikler taşıyan bir anlatı türü olarak yeni bir hikâye tarzının oluşmaya başladığı da görülmektedir." (Yılmaz Daşçıoğlu, Okan Koç, Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar, **Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume** 4/1-1 Winter 2009, y.800)

(bkz. Kahraman, 1998: 493 - 501). Ancak hikâye türünün ayrı bir edebî tür olduğuna dair ilk izlenimlere de Tanzimat yazarlarında rastlamak mümkündür.

İlk dönem Tanzimat yazarları yeni türleri deneyimlerken aynı zamanda edebiyatın amaçlarını da ortaya koymaya çalışırlar. Ahmet Mithat'tan başlayarak Memduh Şevket Esendal'a kadar geçen sürede yazılan hikâyelerde bu amaçlar takip edilir. Bu nedenle devrin edebiyat anlayışına da kısaca bakmak yararlı olacaktır.

Tanzimat'la birlikte devletin Avrupalılaşmayı resmi bir program haline getirerek birçok alanda başlattığı Batılılaşma hareketi, birey ve toplum yaşamında önemli değişimlerin de habercisidir. Batı dillerinin, özellikle Fransızca'nın öğrenilmesi, aydınların Batılı anlamda roman ve hikâye örnekleri ile tanışmasını sağlar.

Yeni olana, daha iyi görünene duyulan ilgi, halkın eğitilmesi, yanlış Batılılaşmaya karşı halkı bilgilendirme amacı yeni türlerin tercih edilme sebebidir. Dönemin yazarları öncelikle geleneği eleştirerek yeni türleri tanıtma çabasına girerler. Tanzimat döneminin ilk yazarlarının edebiyatta sosyal fayda, ahlaka uygunluk ve gerçeklik anlayışını ön planda tutmaları, geleneksel hikâyenin de ilk eleştirilerini beraberinde getirir. Bu durum hikâyelerin pragmatist yönünü açığa vurur. Tanzimat döneminin önemli isimlerinden Namık Kemal *"Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahâzatı Şamildir"* (1866) adlı yazısında:

> Zira iki ma'nâsıyla edibâne yazılmış bir eser mekârim-i ahlâk için öyle bir kanûn-ı mu'teberdir ki herkes bi'l-ihtiyar itâ'atine mâil ve o cihetle yalnız vücudu muhâfaza-i ahkâmına kâfil olur (Yetiş, 1996: 58).

> Edebiyatın hayâl-i beşerin 'dörtle dört sekiz eder', 'Müvedder meselles değildir' gibi hârice çıkmaması demek değildir. (…) Büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkini çirkin göstermektir (Yetiş, 1996: 295).

ifadeleri ile bir eserden ne beklediğini ortaya koyar. Bu anlayışa göre bir eserden beklenilen; sosyal fayda, ahlaka uygunluk ve gerçekliktir. Batı edebiyatı ile tanışan Şemseddin Sâmi'de eski hikâyelerden zevk alınamayacağı, bunların çocukça olduğu görüşündedir.[23] Romanla birlikte garip olaylar ve çocukça hikâyeler ortadan kalkmış,

[23] Bkz. Şemseddin Sâmi, "Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirimiz", **Sabah,** 3. (Şemseddin Sâmi, "Şiir ve edebiyattaki Teceddüd-i Âhirimiz", **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III**, Hz. Mehmet Kaplan ve diğ., s.322

gerçeğe yaklaşılmıştır. Ahmet Midhat Efendi de "Hikâye yazmaktan murad, hikemiyattan, ahlaktan bazı esasları mudhike veya mü'lime bir suret-i rivâyetle erbâb-ı mütâlâaya telkin" (1290: s. 107) olduğunu söylerken aynı görüşleri tekrar eder.

Diğer edebî türlerle birlikte hikâye türünü de tanımaya çalışan Tanzimat yazarları bir taraftan geleneksel hikâyenin didaktik yapısını korumaya çalışırken bir taraftan da Batılı hikâye tarzına yönelirler.[24] Bu nedenle bu dönemde yayımlanan hikâyelerin bazıları eski ile yeni arasında geçiş özelliği gösterir. Batı tesiri olmaksızın 18. yy. sonunda kaleme alınan; ancak Tanzimat'tan sonra dört defa baskısı yapılan Aziz Efendi'nin *Muhayyelât* (1797) adlı eseri, eski ile yeni arasında bir geçiş özelliği gösteren ilk hikâyelerdendir.

> Sade bir dille kaleme alınması, bazı bölümlerinde mekânın coğrafi gerçeklikle örtüşmesi, üslupta yer yer basmakalıptan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikâye kahramanlarının sosyal durumlarına uygun şekilde konuşturulma dikkatinin bulunması, 18.yy. İstanbul'una ait yerli çizgilerin işlenmesi (Kahraman, 1998: 494)

gibi özellikleri onu modern hikâyenin öncüsü yapmaktadır.[25]

Türün ilk yerli örnekleri olan Ahmet Midhat'ın *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* (1870-1893) adlı eserlerinde ve Emin Nihat'ın çerçeve anlatıcılı *Müsâmeratname*'sinde (1872 – 1875) de tahkiye geleneğinin izlerini görmek mümkündür.[26] Tanpınar'ın "ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur" (Tanpınar, 2006: 266). dediği bu ilk hikâyeler, meddah hikâyeleri geleneğinin devamı gibidir. Bu hikâyeleri Batılı tarzda ilk hikâye olarak değerlendirmemizi sağlayan özellikler; olayların

---

[24] Tanzimat'tan sonra modern anlamdaki ilk hikâye olan Küçük Şeyler'e kadar yayımlanan hikâyeler tarih sırasına göre şöyledir: Yazarı belli olmayan **Âşıkla Mâşuk Dürbünü** ve **Her Milletin Güzeli** (İstanbul 1863), **Kıssadan Hisse** (Ahmet Midhat Efendi, 1870) ile **Letâif-i Rivâyât** serisinin birçok hikâyesi (Ahmet Midhat Efendi, 1870-1894), **Temâşa-i Dünyâ Cefâkâr ve Cefâkeş** (Evangelios Misalidis, 1871/1872), **Müsâmeretnâme** (Emin Nihad, 1871-1875), **Sergüzeşt-i Kalyopi** (T.Abdi tarafından yazıya geçirilen 1873), **Venüs, Cemile** (Mehmed Celâl, 1875), **Hikâyât-ı Müntahabe** (Manastırlı Rıfat, 1888), **Zavallı Kız (**(Nâbizâde Nâzım, 1889), **Karabibik** (Nâbizâde Nâzım, 1890), **Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi** (Recâizâde Mahmed Ekrem, 1890)

[25] Yılmaz Daşçıoğlu ve Okan Koç tarafından kaleme alınan *Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar*, **Turkish Studies …,** adlı makalede son araştırmalarda biri Ermeni harfleriyle 1851'de (Vartan Paşa, Akabi Hikâyesi, Hzl. A. Tietze, Eren Yay. İstanbul 1991), öteki Yunan harfleriyle 1871/1872'de [(Evangelios Misialidis, Seyreyle Dünyayı) Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş, hzl. Robert Anhegger ve Vedat Günyol, Cem yay. İstanbul 1983) adıyla yazılmış iki Türkçe roman daha tespit edildiğinden bahsedilmektedir.

[26] "Aynı dönemde, yazarı belli olmayan *Âşıkla Mâşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli* (İstanbul 1289) adlı otuz bir geceye taksim edilmiş, uzunlu kısalı hikâyelerden meydana gelen başka bir eser de görülmektedir." Kahraman, s.494

düzenleniş şekli, kahramanlarla çevre arasında kurulan ilişkiler ve olaylar üzerinde duruş tarzlarıdır. "Bu özellikler *Letâif-i Rivâyat*[27] ve *Müsâmeratname*'yi[28] eski ile yeninin geçiş noktasında" (Daşcıoğlu ve Koç, 2009: 802) tutmaktadır.[29] Orhan Okay'a göre ise ilk hikâyelerde geleneksel hikâyeden izler görülse de bu şuurlu değil tesadüfîdir. İlk hikâyelerin kökeni konusunda farklı yaklaşımlar olsa da bu ilk hikâyelerin temelinde Batı örneklerini görmek mümkündür. "Ve hedef şuurlu olarak Batı romanını taklit olmuştur" (2008: s. 364).

1875 – 1890 yılları arasında tahkiye geleneğinin izlerini devam ettiren başka hikâyeler de görülür. Mehmed Celâl'in *Venüs* (1303/1886), Nâbızâde Nâzım'ın romantizm anlayışı ile yazdığı ilk hikâyelerinden *Yadigârlarım, Zavallı Kız, Bir Hatıra* bunlar arasındadır.

Modern hikâyenin öncülerinden olan Nabizâde Nazım'ın *Karabibik* (1307/1890) eseri tür bakımından tartışmalara konu olmuştur.[30] Uzun hikâye, kısa roman tartışmalarına konu olan *Karabibik,* Nabızâde'nin hikâye türüne bakışının anlaşılması için önemlidir:

---

[27] Asuman Öz, **"Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyeciliği – Letaif-i Rivayat"** başlıklı yüksek lisans tezinde Letaif-i Rivayat'ı "Türk hikâyeciliğinde geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişin en önemli basamaklarından say[maktadır]". (Asuman Öz, **Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyeciliği – Letaif-i Rivayat,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004), s.(Önsöz) II.

[28] Yasemin Aras, **"Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey'in Müsameratnâmesi Üzerine Bir İnceleme"** adlı yüksek lisans tezinde "Müsâmeratname, bir yandan taşıdığı sözlü kültüre ait özelliklerle geleneği sürdürürken diğer taraftan Batıya ait unsurlarla modern Türk hikâyesinin oluşmasında öncülük eder." değerlendirmesini yapmaktadır. (Yasemin ARAS, Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey'in Müsameratnâmesi Üzerine Bir İnceleme, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s.(Önsöz) III.

[29] Hilal Aydın, "**19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü**" adlı yüksek lisans tezinde bu örnekleri geleneksel öyküden, batılı bir tür olan öyküye "geçiş eserleri" olarak değerlendirmenin yanlış bir bakış açısı olduğunu söyler. Aydın'a göre bu edebî türlere batılı türleri referans alarak bakan yanlış bir bakış açısının ürünüdür. (Hilal AYDIN, **19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniv. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.4

[30] Mehmet Kaplan Karabibik'i roman olarak (Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1, s. 335) değerlendirmektedir. Zeynep Kerman ve Kayahan Özgül ile beraber hazırladıkları hikâye antolojisinde, iki eseri Türk hikâyesine getirdikleri yenilikler açısından değerlendiren Sadık K. Tural'a göre Küçük Şeyler "küçük hikâye" alanında ilktir; Karabibik ise ilk modern uzun hikâyedir. (Sadık K. Tural, "Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine", Hikâyeciliğimizin 100 Yılında 100 Örnek) İnci Enginün, eser hakkında "köy romanı -uzun hikâye-" şeklinde tereddütlü bir ifade kullanmıştır. (Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923), Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2007 s. 296) Orhan Okay, Küçük Şeyler'in türün ilk örneği olduğunu kabul eden araştırmacılardandır. (Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler, Türler, Topluluklar, Temalar, s.101) Yılmaz Daşçıoğlu ve Okan Koç Türk hikâyesinin doğuşunu irdeledikleri makalelerinde Karabibik'i uzun hikâye olarak değerlendirmektedir.(Yılmaz Daşçıoğlu, Okan Koç, Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar, **Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume** 4/1-1

Hakikiyyun mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemiş iseniz ben size bir tane takdim edeyim. Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin, yani hakikiyyun romanları hep fuhşiyat ile malîdir zannında bulunanlar şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım. Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekâta kabil ise ona o hissiyat ve harekâtı isnad edip işi hadd-i tabisinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havassı insana isnad eylememek isterler (Çağın, 1996: 3).

Uzun hikâye veya roman olarak farklı farklı değerlendirilen Karabibik, tür olarak tartışılsa da Anadolu gerçeğini işlemesi, gerçekçiliği hikâyemize getirmesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Modern hikâyeye ilk adımların atıldığı Tanzimat Dönemi'nde yazılan hikâyelerde okura mesaj vermek, toplumu eğitmek ortak hedeftir. Bu nedenle toplum yaşamında görülen aksaklıklar 1870 – 1891 arası hikâyelerin ana konularıdır. Emin Nihâd, *Müsâmeretnâme'*nin ilk hikâyesinin başında ibret verici ve eğlendirici hikâyeler anlatacağını söylemesi dönemin hikâyeye bakış açısını da göstermektedir. İlk romanlarda olduğu gibi aşk, esaret, eğitim, Doğu-Batı çatışması gibi temalar önemli yer tutar. *Müsâmeretnâme'*deki *Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti* hikâyesinde okulda tanışan çocukların ilk görüşte âşık olmaları, çeşitli engellerle karşılaşmaları geleneğin izlerini taşırken; *Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti* hikâyesinde Doğu-Batı çatışmasınının işlenmesi oldukça yenidir.

1870 – 1891 yılları arası yazılan hikâyelerde geleneksel hikâyeden gelen özelliklerle birlikte romantizm akımının etkisini de görmek mümkündür. Kişiler iyi-kötü karşıt örnekleriyle verilir. Ahlakî kaygılar nedeniyle de hikâyelerin sonunda iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır. Ödül-ceza ise hem romantik akımın hem de geleneksel hikâyelerin etkisinden kaynaklanmaktadır. Tesadüflere yer verilmesi geleneksel hikâyenin bir etkisidir.

Winter 2009) Mustafa Nihat Özön eseri büyük hikâye olarak adlandırırken (Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, s. 80), Selim İleri, Küçük Şeyler'in önemini vurgulamakla birlikte küçük hikâye alanında öncülüğü "Öyküye öz-biçim uyumunu getirmesi" (Selim İLERİ, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** s.5) nedeniyle Karabibik'e verir. "Ahmed Midhat" ve "Nâbizâde Nâzım tarzı olarak ayırdığı Tanzimat hikâyeciliğinde Selim İleri'ye göre Sâmi Paşazâde Sezâi iki dönem arasındaki geçiş yazarıdır. Hüseyin Su iki eser arasında ayrım yapmaz. (Hüseyin Su, Öykümüzün Hikâyesi, s.28) Bir yıl arayla yayımlanan iki eserin, Türk hikâyeciliğinin modernleşmesine değişik yönlerden aynı oranda katkı sağladıklarını belirtir.

Küçük Şeyler ve Karabibik arasındaki bu tartışmaların dışında kalarak Türk hikâyeciliğindeki çağdaşlaşmanın daha geç olduğunu söyleyen yazarlar da vardır. Feridun Andaç, modern hikâyenin ilk örneklerinin Ömer Seyfettin ile (Feridun Andaç, Rasim Özdenören Sait Faik ile başladığını (Rasim Özdenören, "Rasim Özdenören ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine", Röportajı yapan: Sait Akçay **Eylül Öykü**) söylemektedir.

Bu da bazen gerçekliğin sınırını zorlar. Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâmesi;* Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse*, Letâif-i Rivâyât serisinin birçok hikâyesi; Mehmet Celâl'in *Venüs, Cemile* gibi eserleri geleneğin etkisi ile birlikte romantizmin etkilerinin de görüldüğü hikâyelerdir. Buna rağmen olayların birçok hikâyede 19. yy. İstanbul'unda geçmesi eserlere zaman ve mekân bakımından gerçeklik duygusu katmaktadır (bkz. Işık, 2010: 43 - 46).

1870 – 1890 arasında kaleme alınan hikâyeler modern hikâye tanımına göre teknik bakımdan kusurlu, geleneksel hikâyenin etkisinden tam olarak kurtulamamış bir görünüm arzetse de modern Türk hikâyesinin oluşumuna katkıları göz ardı edilemez. Batı tarzı hikâyeciliğin Türk edebiyatında 1890'lı yıllarda başladığı söylenebilir.

Tanzimat edebiyatı döneminde Batılı hikâye formu ile tanışan Türk edebiyatının, bu formun inceliklerini öğrenmesi ve kendisini geleneksel halk hikâyelerinden kurtarabilmesi hayli zaman alır. Modern hikâyenin ilk örneklerinin verildiği yıllar aynı zamanda hikâye ve romanın farklı türler olarak değerlendirilmeye başlandığı yıllardır. Ancak bu dönemde de hikâye, romanla karşılaştırıldığında ikinci planda kalmış bir türdür. Öyle ki hikâyenin özellikleri ilk kez roman tartışmaları sırasında kaleme alınan yazılarla ortaya çıkar (bkz. Işık, 2010: 43 - 46).

1891 – 1911 tarihleri arasında yayımlanan örneklere bakılınca bu dönemde Türk hikâyesinin modernleşme grafiğinin yükseldiği görülür. Tanzimat edebiyatının ikinci dönemi ile birlikte sosyal faydanın yerini alan sanatkârane anlayış, roman ve hikâyede de fark edilir. Yazarların Batı edebiyatını daha yakından takip etmesi, modern hikâyeyi tanımalarını ve geliştirmelerini sağlar (bkz. Lekesiz, 2006: 32 - 36).

Bu dönemde hikâye ve roman arasındaki kavram karmaşası biraz daha çözüme kavuşmuş gibidir. Roman için "hikâye", hikâye için de "küçük hikâye"nin kullanılması türler arasında teknik farklılıkların da ortaya konulmasını sağlar. Bu tanımlamalardan yola çıkarak ilk romanların hikâye sözcüğü ile karşılandığını söylemek mümkündür. Ancak her ne kadar roman için hikâye karşılığı verilmiş olsa da burada tür olarak hikâyeden değil anlatım tekniği olarak hikâyeden bahsedildiğini de göz ardı etmemek gerekir.

Tahkiye geleneğinden koparak Batılı tarzda edebî form olarak kabul edebîleceğimiz ilk hikâye, Sâmipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler'*i (1308/1891)[31]dir.[32] Uzunluk olarak da hikâye sınırları içinde kalan *Küçük Şeyler*'i Tevfik Fikret *"novellerimizin mebde'i"* (Parlatır, 2000: 240) olarak niteler. Olaylar ve kahramanların olağanüstü özellikler taşımayan hikâyeler, tabiat ve eşya tasvirlerinin ruh hallerine ve temaya uygun bir fonksiyon yüklenmesi gibi özellikleri ile eski hikâye geleneğinden ayrılır (Kahraman, 1998: 493 - 501). Hikâyeler sıradan insanın günlük sıkıntılarını anlatması, sınırlı şahıs kadrosu, kısıtlı zaman ve dar mekân öğeleriyle Batılı tarzdadır. Sâmipaşazâde Sezaî, modern anlamda ilk hikâye örneği olan *Küçük Şeyler*'in önsözünde yeni hikâyenin ilk teorisini de oluşturur. Sâmipaşazâde Sezâi "Âlem-i Şemsin ahvâlini tasvîr etmekle bir hurde-bîni böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir." (Sâmipaşazâde Sezâi'den aktaran Yaman, 2009: 8) derken hikâyenin dar konu tercihini; "tafsilat ve teferruatın edebiyatta, hatta hayatta ehemmiyeti pek büyüktür." derken hikâyenin derinlik tercihini, "Bir sâde mevzû ile bir iki şahs-ı muhayyel kifayet eder." cümlesi ile az figür tercihini ifade ederek Batı hikâyesinin temellerini atar.[33] Bu ifadeler Sâmipaşazâde Sezaî'nin Batı tarzı hikâyenin bütün özelliklerini benimsediğini gösterir. *Küçük Şeyler* (1308/1891) ve *Rumuzu'l Edeb* (1316/1898) hikâyeleri her ne kadar ayrıntılardan yoksun ve gerçekliği vermekte zorlansa da kendisinden sonra yazılan hikâyeler üzerinde yönlendirici bir rol üstlenir.

1891 - 1911 döneminin en önemli hikâye yazarı, Halit Ziya'dır.[34] Samipaşazâde Sezâi'nin "*Küçük Şeyler*" hikâyesi için;

---

[31] Ayşe Demir, "Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği" başlıklı yüksek lisans tezinde Küçük Şeyler'i Türk edebiyatında romantizmden realizme geçiş eseri olarak değerlendirir. (Ayşe Demir, Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s.(Önsöz) XVII.

[32] Ağırlıklı olarak modern hikâyenin kurucusu olarak Ömer Seyfettin kabul edilmekle birlikte farklı olarak Kayahan Özgül "Hikâyenin Romanı" başlıklı makalesinde modern hikâyenin ilk mükemmel örneklerinin yazarı olarak Samipaşazâde Sezai'yi gösterir ve onun modern hikâyenin Avrupalı temel unsurlarını çok iyi anladığını ileri sürer. Kayahan Özgül, "Hikâyenin Romanı", **Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** 2. Basım, Ankara: Hece, 2005, s. 33

[33] Samipaşazâde Sezâi'nin Küçük Şeyler hikâyesi ile ilgili yüksek lisans tezi hazırlayan Kayahan Özgül: "Sezai'nin Küçük Şeyler'de bulunan bütün hikâyelerinin ideal 'kısa hikâye'ler olduğu iddia edilemezse de devirlerinde ilk örnek oldukları gerçektir" diyerek, eserin batılı öykünün her açıdan mütekâmil örnekleri olmadıklarına dikkat çeker (Ömer Solak, Türk Öykücülüğü İncelemeleri I, 1. Baskı, Konya: Tablet, 2009, s.13).

[34] Halit Ziya'nın hikâyeciliği üzerine yapılan bazı çalışmalar: Hakan Sazyek, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniv. Sosyal

> Küçük Şeyler beni çıldırttı. San'at heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve nişata yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve san'at semasında vaidlerle dolu parlak bir meşrık göstermiş oldu (Uşaklıgil, 2008: 79).

değerlendirmesini yapan Halit Ziya, bu eserden sonra hikâye yazmaya yönelir. Hikâyeciliğinin ilk yıllarında uzun hikâye/kısa roman tarzında hikâyeler yazan Halit Ziya *Küçük Şeyler'*i tanıdıktan sonra modern hikâye tarzında yoğun, kısa ve sıradan insanı anlatan hikâyeler yazar. *Küçük Şeyler*'in kendisine "yeni bir ufuk" açtığını söyleyen Halit Ziya, bu yenilikle tam olarak neyi kastettiğini belirtmez. Ancak *Küçük Şeyler*'in hacim, şahıs kadrosu, zaman ve mekân konusundaki önceki hikâyelerden farklılıkları bu yenilikten neyin kastedildiğini göstermektedir.

Halit Ziya, yazdığı *Hikâye* (Enginün ve Kerman, 2011: 410) önsözünde hikâye kelimesini roman yerine kullanır. *"Ecnebi bir kelime"* ile zikretmektense, sadece *"hikâye"* diye andığı roman türü hakkında değerlendirmeler yapar. Ancak Halit Ziya sayfaları elli ile üç yüz arasında değişen eserlerini neye göre küçük hikâye, büyük roman, küçük roman şeklinde adlandırdığını açıklamaz.

Romanı uzunca bir süre hikâye sözcüğü ile karşılayan yazar, *Kırk Yıl* adlı eserinde hikâye yazmanın sınırlı ve dar yapısından dolayı güçlüğünden bahsederken hikâye türü hakkında görüşlerine de yer verir. Ahmet Cevdet'in *İkdam* gazetesi için kendisinden küçük hikâye istediğini anlatırken söyledikleri Halit Ziya'nın roman ve hikâye ayrımı konusundaki düşüncelerinin anlaşılması bakımından önemlidir:

> İkdam beni en ziyade cezbeden oldu. Şahsına ve faaliyetine, yazılarında görülen fikir isabetine pek takdirkâr olduğum Ahmed Cevdet benden haftada bir iki küçük hikâye istedi. Küçük!... İşte bu mümkün olmuyordu, mevzular öyle tesadüf ediyordu ki ya bunların icab etdirdiği geniş daireleri daraltarak onları sütunların mesahalarına göre ölçmek için sıkmak yahud tevsi' edilmek isteniyorsa öylece yazarak sütunlardan değil sahifelerden bile taşmasına müsaade etmek lazımdı. Ben hiç hacim meselesine mukayyed kalmağa katlanamadı (Uşaklıgil, 2008: 147)…

Bilimler Enstitüsü, 1989; Hanifi Aslan, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi,** Gazi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008; Ömer Olgun, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Küçük Hikâyelerinden Aşk Hikâyeleri Üzerine Bir inceleme,** Yakın Doğu Üniversitesi Yurtdışı Enstitü, 2014; Mutlu Deveci, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek,** 1. Baskı, Ankara, 2014; Hikmet Dizdaroğlu, Halid Ziya'nın Öykücülüğü, **Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,** Türk Dil Kurumu, 1975; Baha Dürder, "Hikâyeci Halit Ziya, Ulus, 15 Nisan 1945, Hakan Sazyek, Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri Aracılığıyla Vaka Kuruluşuna Bir Yaklaşım, Türk Dili, Eylül 1989; Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Zaman, Eylül 1989, Halit Ziya Uşaklıgil'in Zaman Ögesi, DTCF, c. XXXIV, Ankara 1990.

"Küçük hikâye" ile bugünkü anlamda kullanılan "kısa hikâye"yi kasteden yazar "geniş daireleri daraltarak" ifadesi ile de romanla hikâyenin hacim bakımından farklılığından bahseder.

Halit Ziya, hikâyelerinde[35] konu bulmakta zorluk çekmez. Sıradan olaylar, onun hikâyesinin konusunu oluşturabilir. "Küçük roman" diye nitelediği uzun hikâyelerinin dışındaki küçük hikâyelerinde ev içini ve evde yaşayanları anlatmakta daha başarılıdır. İnci Enginün, küçük hikâyelerinde daha yerli olduğunu söylediği Halit Ziya'nın bazı hikâyelerini, Çehov tarzı hikâyenin ilk örnekleri saymanın mümkün olduğunu söylemektedir (2010: s. 178). Cevdet Kudret: "memlekette küçük hikâye türünün yerleşme ve gelişmesinde" (1979: s. 239) Halit Ziya'nın öneminden bahsederken Mustafa Nihat Özön, tüm hikâyelerinde olmasa da bu alandaki yeniliğini kabul eder. Nihat Sami Banarlı ve Mehmet Kaplan[36] ise yazarın hikâyelerini romanlarından daha başarılı bulurlar.

Hikâyeciliği konusunda farklı değerlendirmeler olsa da Halid Ziya, hikâye türünün gelişmesinde öncü bir role sahiptir. 1891 – 1911 yılları arası hikâye yazan Mehmet Celâl, Ahmet Rasim, Vecihi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Rauf,[37]Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun genel olarak Halit Ziya'nın çizgisinde eser verdikleri, modern hikâyeye yeni örnekler kazandırdıkları görülmektedir. Ancak bu hikâyecilerin çoğu aşk, arzu, ıstırap ve hayal kırıklığı gibi temalar etrafında dönen hikâyeleri, Halit Ziya'nın hikâyelerinde görülen yoğunluk ve zenginliğe sahip değildir (Kahraman, 1998: 493 - 501).

Batı edebiyatında etkili olan realizm ve natüralizm akımlarının daha yakından tanınması Türk hikâyesinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Servet-i Fünun hikâyelerinde özellikle realizmin etkisi görülür. Bireysel ya da sosyal hayattan alınmış bir olayı ya da kesiti sunmak isteyen hikâyeler, devrin sosyal hayatını ve insanlarını romanlardan daha fazla yansıtırlar. Yazarlar, hikâyelerinde dönemin gerçeklerine daha fazla odaklanır. Hikâyelerin önemli bir kısmında şehrin mahallelerine yönelip halktan kişilerin ele alınması, bu tabakanın yaşayış ve âdetlerinin anlatılması, sade bir dilin tercih

[35] Halit Ziya'nın **Bir Muhtıranın Son Yaprakları** ile **İzdivâcın Târih-i Muâşakası** bazı araştırmacılara göre Batı tarzı hikâyeciliğin ilk örnekleridir (Kahraman, 1988: 495).
[36] Bkz. Mustafa Özön, *Türkçede Roman,* İstanbul: İletişim,, s.344; Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk edebiyatı Tarihî C. 1-2*, İstanbul: MEB., s. 1053; Mehmet Kaplan, "Hâlid Ziya Uşaklıgil", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II, (8. Baskı), İstanbul: Dergâh.,* s.173.
[37] Hikâye türündeki eserlerini Cumhuriyet'ten sonra yayımlamıştır.

edilmesi realist bakış açısından kaynaklanmaktadır. Ayrıca yazarlar hikâyelerinde kendi yaşantılarından da birçok kesit sunarlar. Halit Ziya'nın *Kırk Yıl* adlı eserinin çeşitli yerlerinde belirttiği gibi onun aile, iş ve memuriyet hayatında başından geçen olaylar veya birlikte yaşadığı kişiler en az on beş hikâyesinin konusunu oluşturur (Parlatır ve diğ., 2006: 362). Avrupa gezilerine ait izlenimleri de bazı değişikliklerle çeşitli hikâyelerinde işlenir.[38]

Hikâyelerde sosyal statü farklılığının beraberinde gelen hayatın eziciliği düşüncesi temel bir fikir olarak görülür. Hikâye kahramanlarının, çevrelerindeki insanlardan farklı şartlara ve imkânlara sahip olması, onlara karamsar bir hava verir. Bu özellik yazarların örnek aldığı realist yazarlarla ilgilidir. Yerli halk ve özellikle Türkler arasından seçilen hikâye kişileri, yazarların realist ve objektif bir anlatım yöntemi ile okura sunulur. Bu nedenle de daha çok birinci şahısla anlatma yolu tercih edilir. Bununla birlikte üçüncü şahısla anlatım yolunun kullanıldığı hikâyeler de oldukça fazladır. Yazar, bunlarda da hikâyeye müdahale etmeyerek olayı ve kişilerin ruh hallerini objektif bir şekilde anlatma amacını güder. Ayrıntılı kişi, zaman ve mekân tasvirleri de hikâyelerdeki inandırıcılığı sağlamak için kullanılır (Parlatır ve diğ., 2006: 368).

Devrin siyasî gelişmelerine bağlı olarak 1902-1909 yılları arasında hiç hikâye kitabı yayımlanmamıştır. 1909'da ortaya çıkan Fecr-i Âticiler ise hikâye türünde de bir başarı gösteremez. Cemil Süleyman, İzzet Melih, Server Cemal ve Şehabeddin Süleyman'ın yazdığı birkaç hikâyeden bahsedilse de bu hikâyeler hikâye türünün gelişmesine önemli bir katkıda bulunmaz.

e) Olay Hikâyeciliği ve Ömer Seyfettin Çizgisi

II. Meşrutiyet öncesinde çeşitli dergilerde çalışmalarını yayımlayan Ömer Seyfettin, Halide Edip, Refik Halit, Yakup Kadri ve Memduh Şevket Esendal cumhuriyetin ilanına kadar geçen sürede Türk hikâyesinin öne çıkan isimleridir.

Ömer Seyfettin, 1911'den başlayarak Cumhuriyet edebiyatı dönemine kadar hikâye türünü neredeyse tek başına ayakta tutan hikâyecidir. "Samipaşazâde Sezai ve Halit Ziya ile

[38] Halit Ziya'nın Avrupa gezileri ile hikâyeleri arasındaki ilişki hakkında bkz. Zeynep Kerman, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi 1995,

bir noktaya gelmiş olan Türk Hikâyesi onunla Cumhuriyet devri hikâyesine bağlanır" (Argunşah, 2004: 204). Serim, düğüm ve çözüm aşamalarını izlediği tezli, destansı hikâyeleri ile Batı tarzı hikâyeye yeni örnekler kazandırır. Hikâyelerin bir bölümünde "Yeni Lisan" anlayışının oluşturduğu yeni bir hayat görüşü savunulur. "Hikâyeyi ilk kez bağımsız bir tür olarak gören Ömer Seyfettin" (Kahraman, 1998: 496), üslup ve zengin konu seçimi, sağlam bir hikâye tekniği ile Batılı hikâye tarzının kurucusu olarak kabul edilmektedir.

II. Meşrutiyet'ten sonra ortaya çıkan Garpçılık, Osmanlıcılık, Türkçülük düşüncelerinden Türkçülük anlayışını benimseyen Ömer Seyfettin, bu düşünce ile "milli benliğe dönüş izleği" merkezinde topluma diriliş düşüncesi aşılamaya yönelik hikâyeler kaleme alır. (bkz. Solak, 2009: 14) Daha önce "çeviri olmayan hikâye"ler için kullanılan milli hikâye, Ömer Seyfettin'le birlikte "dilde ve konuda milli bir anlayışla yazılan hikâye" anlamında kullanılmaya başlanır.

Tanzimat yazarları tarafından ortaya atılan hikâyenin roman için bir ön hazırlık olduğu fikrini tekrar eden Ömer Seyfettin, pratikte bir hikâyeci olarak kalır. Hikâyenin ayrı bir tür olarak kabul edilmesi de onunla birlikte iyice pekişir. Devrin bazı yazarlarını "Nouvella ile hikâye arasındaki farkı bilmeyen romancı gördüm." (Argunşah, 2001: 74) sözleriyle eleştiren yazar, hikâye ve roman arasındaki farkları kendisi de ortaya koymaz. *"Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabiî Yazmak Sanatı"* adlı yazısında (1334 – 1335/1918-1919) geleneksel hikâyeden zevk alınamayacağını söyleyen Ömer Seyfettin, bu hikâyelerin "hakiki Türkçe"yi barındırması nedeniyle önemli olduğunu belirtir.[39] Bu nedenle de hikâyenin kalıcı olması öncelikle onun diline bağlıdır. Aynı yazısında "manasız yazıların ömürleri de yoktur." diyen yazar, genel olarak metinlerde aradığı diğer özellikleri de sıralar:

> Mevzûunuz ne olursa olsun, her ne yazacaksanız mutlaka sırayla üç unsuru ihtiva edecektir. 1- Yazacağınız şeyin aslı 2- bunun tafsili, tahlili 3- Çıkardığınız yahut telkin etmek istediğiniz netice… bir istidadan, bir mektuptan, bir takrirden, bir layihadan tutunuz da bir şiir, bir hikâye, bir roman, bir tiyatroya kadar her yazıda bu üç ameliye vardır (Argunşah, 2001: 74).

---

s.12-17

[39] Yazının tamamı için bkz.; Ömer Seyfettin, "Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı", **Ömer Seyfettin Bütün eserleri Makaleler 2, Tercümeler,** s. 78-116

Gözlem sonucunda anlatılan olay sonunda mutlaka bir mesaj verilmelidir. Ömer Seyfeddin yazdığı hikâyelerle Tanzimat birinci dönem yazarlarında görülen sosyal fayda, ahlaka uygunluk ve gerçekçilik anlayışını hikâyelerinde devam ettirir.

Ardında çok sayıda hikâye bırakan "hikâye anlatıcısı" Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, türsel özellikleri bakımından bir bütünlük göstermese de modern hikâyenin çoğu eğilimini barındırmaktadır. Askerlik nedeniyle gittiği İzmir'de[40] Şahabeddin Süleyman, Türkçü Necip ve Baha Tevfik'le kurduğu arkadaşlıklarla Fransızcayı öğrenen ve Maupassant'ı tanıyan Ömer Seyfettin, olay hikâyesi olarak bilinen Maupassant tarzı hikâyeciliğin Türk hikâyesinde önemli bir temsilcisi olur.

Maupassant tarzı hikâyeciliğin Türk edebiyatındaki önemli bir temsilcisi olan Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde olay, ön plandadır. Giriş bölümünde mekân ve kişiler tüm ayrıntısıyla verilir. Bu nedenle de okuyucu kişileri ve mekânı merak etmez, olaya odaklanır. Durağan başlangıç tekniğinin kullanıldığı hikâyelerde entrik yapı giriş bölümünde kurgulanır. Rastgele seçilmemiş veya alelâde olmayan olay örgüsü entrik yapıya dayanır. Kahramanlar üst özelliklerle vasıflandırılmış, idealize edilmiş, ahlakî açıdan örnek kişilerdir. Ahlakî amaç güdülen eserlerde mesaj iletebilmenin daha kolay olması nedeniyle düz karakterler[41] (tip) tercih edilir. Bu nedenle de karakterlerin ne zaman ne yapacağı bellidir. Kahramanlar doğuştan getirdikleri değil; sosyal şartlar nedeniyle sonradan ortaya çıkmış olguları, durumları, olayları, duygu ve düşünceleri temsil eden sosyal tiplerdir. Hikâyelerde kronolojik zaman takip edilir. Bütün bir zaman süresi boyunca sebep sonuç ilişkisi ile bağlı olayların akışı anlatılır.

[40] Halit Ziya'nın İzmir Yılları için ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Huyugüzel (1992), "Ömer Seyfeddin'in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler, *Doğumunun 100. Yılında ömer Seyfeddin,* Ankara: AKM Yay.

[41] Düz karakter, "En saf şeklinde düz bir karakter, tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür." STEVICK Philip (2004), (Çev. Prof. Dr. Sevim KANTARCIOĞLU), **Roman Teorisi,** Ankara; Mehmet Kaplan'a göre ise tip: "muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil eden şahsiyetler"dir. Mehmet KAPLAN (2011), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 - Tip Tahlilleri,** İstanbul.; "Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir." Berna MORAN (1982), "Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi", (Soruşturma: Z. Karabay), **Yazko Edebiyat Sayı 24,** İstanbul.; Birol Emil'e göre ise "Ferdî olmaktan ziyade başkalarında da mevcut ortak özellikler taşıyan ve bu özellikleri en belirgin şekilde temsil eden şahıs"tır. Birol EMİL (1989), **Reşat Nuri Güntekin,** Ankara.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mekân da önemli bir yere sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemde sürekli toprak kaybetmesi ile birlikte bir süre önce vatan olarak kabul edilen mekânların yabancılaşmasına ve başkalaşmasına neden olur. Coğrafî bütünlüğün bozul(a)mayacağı düşüncesine sahip bireyler için bunu anlamlandırmak ve kabullenmek oldukça zordur. Bu nedenle durumu kabullenmekte zorlanan ve bir karmaşanın içerisinde yaşayan bireylere yeni ve milli bir kimlikle yeni ve sınırları kesin hatlarla çizilmiş milli bir mekân belirlemek, birçok yazar için olduğu gibi Ömer Seyfettin için de temel amaçtır[42] (bkz. Demir, 2007: 195 – 207). Ömer Seyfettin, milli kimliğin temellerini kuvvetlendirmek için mekânın tanıklığına başvurur. Bu nedenle de hikâyelerinde mekân ve kahraman ilişkisi çok güçlüdür. Kahramanlar mekânın ayrılmaz bir parçasıdır. Kahramanların karakterlerinin şekillenmesinde mekân önemli bir yere sahiptir.

Maupassant tarzı hikâyeciliğin ilk akla gelen isimlerinden olan Ömer Seyfettin, kendinden önceki hikâyecilerden de etkilenir. Özellikle Halit Ziya'nın Batı edebiyatını en iyi anlayan Türk aydınlarından olduğunu vurgular. Hayal bakımından da Halit Ziya'nın nesrinin kuvvetli olduğunu belirten yazar, gençlik yıllarında Halit Ziya'nın romanlarından çok etkilendiğini ve bazı eserlerini elinden düşürmeden okuduğunu belirtir.[43] Üslup ve Batı edebiyatını anlama bakımından Halit Ziya'yı takip eden Ömer Seyfettin'in hikâye tarzı kendisinden sonra eser veren; Halide Edip, Refik Halit, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin hikâyeleri üzerinde de etkilidir. Hüseyin Su, bu hikâyecilerin, dönemlerinde birçok yönden bir ada oluşturduklarını söyler.[44]

II. Meşrutiyet'ten sonra ortaya çıkan hikâye anlayışı daha sonraki dönemlerde de devam ettirilir. "Bu dönem, Türk öykücülüğünün içinde pek çok ismi ve pek çok eğilimin köklerini barındıran önemli bir evresidir" (Solok, 1979: 18). Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk öyküsünde aydınlar arasında gerçekçiliği farklı boyutlarda algılama biçimleri de yavaş yavaş ortaya çıkar. Yazarların önemli bir kısmı savaş devam ederken, bir kısmı da savaştan

[42] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.; Demir, A. (2007). "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Kimlik İnşa Unsuru Olarak Mekân", Uluslararası Asya ve kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi ICANAS 38, 10 – 15 Eylül, Ankara., internet erişimi: http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/: erişim tarihî: 18.05.2016

[43] Ömer Seyfettin'in diğer şair ve yazarlar hakkındaki görüşleri için bkz.; Kemal Timur (2010). **Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar,** İstanbul: Akademik Kitaplar.

[44] Ayrıntılı bilgi için bkz.; Hüseyin Su (2005). "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, (2. Basım), Ankara: Hece Yay.

sonra Atatürk'ün daveti ile Anadolu'ya geçer. Anadolu, yazarlar için bakir bir alandır. Yazarların bir kısmı gördüğü Anadolu insanını ve coğrafyasını anlatırken bir kısmı ise hiç görmediği Anadolu coğrafyasını ve insanlarını yücelterek anlatma çabasına girer. Bu dönem yazarları için Anadolu adeta bir mite dönüşür.

II. Meşrutiyet'ten sonra Anadolu'ya açılan hikâyeciliğin önemli temsilcilerinden biri de Halide Edip'tir.[45] Hayal kırıklıkları, umutlar, aşk, annelik, fedakârlık duygularını işlediği *Harap Mâbedler*'den sonra *Dağa Çıkan Kurt* adlı kitabında tarihî ve sosyal muhtevalı, gözleme dayalı hikâyeler yazar. Halide edip'in hikâyelerinde temel izlek, Anadolu insanın karşılaştığı ıstırap ve felâketlerle buna karşı verilen mücadeledir (bkz. Kahraman, 1998: 493 - 501).

Ömer Seyfettin çizgisini sürdüren Refik Halit'in 1908 – 1918 yılları arasında yazdıklarından oluşan *Memleket Hikâyeleri* (1939) türün gelişmesine önemli bir katkı sağlar. Maupassant tekniğini ustalıkla kullanan yazar, Batı'dan aldığı teknikle yerli meseleleri ve Anadolu insanının hayatını anlatarak Yakup Kadri ile birlikte "Türk hikâyesini şuurlu olarak Anadolu'ya açar"[46] (Kahraman, 1998: 496). Refik Halit, gözleme dayalı hikâyelerinde peyzaj ve dekorun kahramanların durumunu ortaya koyan "temiz realizm" anlayışına bağlı kalır.

Maupassant tarzından büyük oranda etkilenen diğer bir yazar ise Yakup Kadri'dir.[47] Bu etki, yazarın hikâyelerinde garip, yarı deli ve psikopat tipleri kullanmasına neden olur. Halide Edip ve Refik Halit'e göre Anadoluya daha yanlı bir bakış sergilemesinde gerçekçi oluşunun yanı sıra karamsar oluşunun da etkisi vardır. *Milli Savaş Hikâyelerinde* Kurtuluş Savaşı'na dair gözlemlerini kaleme alır. Bu hikâyelerde Anadolu insanının olumlu yönlerini görür.

Reşat Nuri de günlük konuşma diliyle, sade bir anlatım benimser. Gözleme dayalı hikâyelerinde Anadolu insanını, geniş bir coğrafyada konumlandırır. Fahri Celaleddin de

[45] İlk hikâye kitabı **Harab Mabedler,** İstanbul 1326, sadeleştirilerek İstanbul 1967'de yayımlanır.
[46] Refik Halid'in hikâyeciliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; Şerif Aktaş (2004). *Refik Halit Karay (Biyografi – İnceleme),* Ankara: Akçağ Yay.
[47] İlk hikâye kitabı **Bir Serencam,** İstanbul 1330, 1943

bireyden çok sosyal durumlara ve tiplere dayalı bir anlayışla Ömer Seyfettin çizgisine yaklaşmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında da Türk hikâyesi, Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve milli mücadeleye destek vermediği için yurt dışında bulunan ve eserlerinin etkisi çok sonra hissedilecek olan Refik Halit etrafında şekillenir. Bu hikâyecilerin hikâyelerinde Servet-i Fünun döneminde başlayan gerçekçiliğin Anadolu gerçeği ile birleşmesi dikkati çeker. Bu yazarlar, sosyal meseleleri işledikleri hikâyeleri ile genç hikâyeciler üzerinde de etkili olurlar.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra başlayan Anadolu gerçekçiliği anlayışı etkisini 1930'lu yılların başlarına kadar sürdürür. Olay hikâyeciliğinin yaygın olarak görüldüğü bu dönem, Ömer Seyfettin etrafında şekillenir. Batılı hikâye anlayışının bir kolu olan Maupassant tarzı, 1930'lu yıllardan sonra farklılıklar gösteren hikâye anlayışları üzerinde de etkisini sürdürür. Anadolu insanına açılan hikâye bu gerçeklik deneyiminden sonra sıradan insana ve günlük hayata yönelir. Ömer Seyfettin'in öncülük ettiği bu tarz, Türk hikâyeciliğinin sağlam temellere oturtulmasında da etkilidir.

f) Küçük İnsanın Hikâyesi: Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık Çizgisi

1930'lu yıllarda Türk hikâyeciliği bir taraftan Refik Halit'in öncülük ettiği Anadolu hikâyeciliğine sosyal-devrimci bir muhteva vererek bunu bir akım haline getirirken diğer taraftan Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik'le İstanbul'un küçük insanlarının dünyasına yönelen hikâyeyi toplumsal bir boyut içinde değil, fertte arayan kuvvetli bir çıkış yapar (bkz. Kahraman, 1998: 493 - 501). Birinci çizgiyi Sabahattin Ali, ikincisini ise Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik temsil eder. İlk ürünlerini bu dönemde veren Sait Faik, Memduh Şevket ve Sabahattin Ali'nin[48] hikâyelerinin asıl etkisi 1940'lı yıllarda görülür.

Türk hikâyeciliğinin kırılma noktalarından biri Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri ile gerçekleşir. İsmail Çetişli, Esendal'ın hikâyeciliğini arayış (1908-1920) ve

ustalık (1921-1952) olarak ikiye ayırır (2004: s. 86). 1908 – 1920 arasında Maupassant tarzı olay hikâyeciliğine bağlı kalan yazar; tasvirci, tahlilci, tenkitçi ve sosyal gerçekçilik anlayışıyla eser verir. 20 Ağustos 1920'de Ankara hükümetinin ilk dış temsilcisi olarak Bakü'de görevlendirilmesi yazarın hem Rusça'yı öğrenmesini hem de Anton Çehov'u tanımasını sağlar. 1921'den sonra yazdığı hikâyeleri sanat anlayışından konuya, hikâyelerin yapı unsurlarından dil ve üsluba kadar bir değişme göstererek yeni bir hikâye tarzı oluşturur.[49]

Edebiyatın toplumsal bir işlevi olduğu kadar, sanatkârın ferdi yaratma arzusunun tatmin vasıtası olması sebebiyle estetik bir kıymet olduğuna inanan Esendal, "Doğrusu ülkemiz okuyucularını düşündüğüm yok" derken ferdiyetçi anlayışa vurgu yapar. Yazar hikâye yazma amacını "Ben hikâyeleri evde çocuklar okusun diye yazdım." "Ben halkı eğlendirmek için yazdım. Bunun dışında hiçbir tesir yapmayı düşünmedim. Öyle geldi, öyle yazdım." (Çetişli, 2004: 56) şeklinde özetlese de yazarın sanatın toplumsal işlevini tamamen inkâr ettiğini söylemek de mümkün değildir.

1921'den sonra yazdığı hikâyelerinde bireyselleşme ve bireyin dünyasına ağırlık verme eğilimini gösteren Esendal;

> Büyük olaylara, okuyucuyu peşinden sürüklemeye müsait meraklara yaslanmamak, vak'anın ehemmiyeti ile tiplerin sivriliğini kırmış olmak, şuuraltı yoklamaları ve geniş şekilde fizikî ve ruhi tasvirlere yer vermemek, vak'ayı diyaloglarla geliştirmek, mizahi olmak (Türinay'dan aktaran Çetişli, 2004: 84)

gibi özellikler ile birinci dönem hikâye anlayışından ayrılır. Hikâyelerini "günlük ve tabii hayattan seçtiği kesitler ve bazı ruh halleri üzerine" (Çetişli, 2004: 98) kuran yazar, taşra insanını ve taşradaki memurları sade bir dille anlatır. Hikâyeciliği ikiye ayıran yazar, kara hikâye olarak nitelediği hikâye tarzında eser veren gençler olduğunu, ancak kendisinin açlıktan, sefaletten, hastalıktan bahseden bu tarz hikâyeleri sevmediğini belirtir. Onun sevdiği hikâyeler "hayat veren, neşe veren, ışık veren" (Özçelik'den aktaran Çetişli 2004: 59) hikâyelerdir.

---

[48] Sabahattin Ali'nin ilk hikâye kitabı **Değirmen** 1935 yılında, Sait Faik'in ilk hikâye kitabı **Semaver** 1936'da yayımlanmıştır. Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri ise uzun bir süre kitap haline gelmemiştir. Esendal'ın hikâyeleri kitap şeklinde 1946 yılında yayımlanmıştır.

Çehov tarzı hikâyeciliğin en önemli temsilcisi olan Esendal'ın hikâyelerinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin keskin çizgilerle ayrıldığı roman kurgusu bulunmaz. Bazen bir cümlelik girişler ile doğrudan olayın anlatımına başlanır. Sonuç kısmı ise çoğu zaman ihmal edilir. Devam edip gitmekte olan olay birdenbire ve belli bir sonuca ulaşmadan kesiliverir. Bu uygulama, hikâyenin bitmediği izlenimini uyandırır. Bitirilmeyen hikâyede son, okuyucuya bırakılır. Olayın en aza indirildiği hatta tamamen kaldırıldığı hikâyelerde söz konusu olan, bir olayın yansıtılması değil durumun dikkatlere sunulmasıdır. Bunlar hayat şekillerine ve insan davranışlarına dair durumlar olabileceği gibi herhangi bir konu ve tema da olabilir (bkz. Kolcu, 2011: 71 - 73). Hikâyelerde kurguyu oluşturan önemli tekniklerden biri de diyalogdur. Söz, büyük ölçüde şahıs kadrosuna devredilir.

Hikâyelerinde daha çok orta halli insanları işleyen Esendal'ın şahıs kadrosunu; büyük davalar peşinde koşmayan, kafasında büyük toplumsal ve felsefi meseleleri sorun etmeyen evle, sokakla meşgul, küçük memurlar, emekliler, kasaba esnafları, ev kadınları oluşturur. Hikâyelerin kahramanları bireydir. Kişileri derinlikli, birden fazla niteliğe ve boyuta sahip oldukları için yuvarlak karakterdir. Sıradan insanın en basit hareketleri, davranışları konu edinîlen hikâyelerde bazen konu denilebilecek bir şey bile yoktur. Kişilerin ruhsal durumları, hikâyenin gelişimi içindeki tutum ve davranışlarıyla verilmeye çalışılır (bkz. Enginün, 2010: 315). Kişilerin anlaşılmasında mekân da önemli bir yere sahiptir. Mekân tasvirlerinin son derece azaltıldığı hatta tümüyle kaldırıldığı hikâyelerde okuyucu, mekânı sadece isim olarak öğrenir. Kahramanların gözüyle aktarılan mekân, sadece dış gerçekçiliğin değil iç gerçekçiliğin yansıtılması için bir araç olarak kullanılır. Okurun ilgisinin sürekli canlı tutulan hikâyelerde, hikâye bittikten sonra okurda kalan izlenim, anlatılan kişi veya durumu kalıcı kılar.

Memduh Şevket Esendal, olaya dayanmayan durum hikâyeleri ile hikâyeciliğimizde yeni bir tarz oluşturur. Esendal ile başlayan olaysız hikâye anlayışı Sait Faik ile birlikte daha geniş bir yankı bulur. Esendal'ın hikâyelerinin uzun süre kitap halinde yayımlanmaması Türk hikâyeciliğinde Esendal'ın tanınmasını geciktirir. Bu nedenle ilk örnekleri Esendal tarafından verilen durum hikâyesi daha çok Sait Faik ile tanınır.

---

[49] Memduh Şevket Esendal hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, İstanbul: Akçağ.

Sait Faik, Esendal'la birlikte başlayan olaya dayanmayan hikâye anlayışını geliştirerek kendine özgü bir tarz oluşturur. Babasının isteği ile iktisat öğrenimi için İsviçre'ye giden yazar burada fazla kalmaz. Kısa bir süre sonra Fransa'ya geçer. Üç yıl burada kalan yazarın bu yılları onun sanatçı kişiliği üzerinde derin etkiler bırakır.[50] Fransızca'dan ve özellikle Andre Gidé'den hikâye çevirileri yapan Sait Faik A. Çehov, Kafka gibi Rus ve Avusturyalı yazarları okuma imkânı bulur. Lautréamont, Jean Genet ve Guy de Maupassant gibi Fransız yazarları okuyan yazar özellikle André Gide'nin etkisi altında kalır: "Hiç sistemli okumadım. Birçok yazıcı okudum. Hepsinin tesirinde kaldım galiba. Ama beni kendime alıştıran André Gide olmuştur" (Özmez, 1996: 59).

Hikâye yazmayı bir yaşam biçimine getiren Sait Faik, ilk hikâyelerinde merak unsurunun ağırlıkta olduğu, o-anlatıcılı hikâyeler yazar. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin keskin çizgilerle ayrıldığı klasik hikâye geleneğinden uzaklaşarak otobiyografik hikâyeler kaleme alan yazar, döneminin hâkim manzarasının aksine düşünsel ya da ideolojik yaklaşımı ötelemiş, günlük yasamın içerisinde yadsınan insanlık durumlarını yansıtmayı tercih eder. "Sanat güzel arar. Ne doğruyu, ne de iyiyi. Çirkini, yalanı, yanlışı, kötüyü de dolar diline. Sanatın aradığı yalnız ve yalnız hürriyet" (Naci, 1998: 22) olduğunu belirten yazar, gerek öykülerinin anlatım biçimi ve gerekse kendine has kurmaca dünyası ile Türk hikâyeciliğinde modernist hikânenin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilir (bkz. Aslan, 2007: 278).

Sait Faik'in olayın önemini ve önceliğini bir kenara bırakarak sıradan insanı anlatan, şiirsel dil ve yoğun atmosferi ile oluşturduğu çizgi 1950'li yıllara kadar Tarık Buğra, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal ve Oktay Akbal gibi yazarlar tarafından devam ettirilir. Tarık Buğra[51] çoğu bir olaya ve tipe yaslanmayan hikâyelerinde kişisel psikoloji üzerinde durur. Özellikle 1955'ten sonra moda haline gelen varoluşçu anlayışı örnek alır. Necati Cumalı[52] tabiat içindeki insanların canlı ve sert hayatını, bu hayat içinde

[50] Sait Faik'in hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; Muzaffer Uyguner (2002). "Yaşamı", *Sait Faik 90 Yaşında,* Ankara: Bilgi Yay.

[51] 1948 – 1955 yılları arasında verimli bir hikâyeci olarak görülen Tarık Buğra'nın bu dönemde basılan hikâye kitapları: Oğlumuz, İstanbul 1949; yarın Diye Bir Şey Yoktur, İstanbul 1952; iki Uyku Arasında, İstanbul 1954.

[52] Necati Cumalı hikâye kitaplarını 1960'a doğru kaleme alır. Yalnız Kadın, İstanbul 1955; Susuz Yaz, İstanbul 1962.

törelerin bağlayıcı ve yönlendirici etkisini konu edinîr. Sabahattin Kudret Aksal[53] toplumcu gerçekçilere tamamen cephe almamakla birlikte onlardan aldığı motifleri hikâyelerinde kullanır. Oktay Akbal biyografik gelişim çizgisini izleyen hikâyeler yazar.

Bireyselleşmeyi esas alan bireyi ve kendinî anlatmayı ön plana çıkaran Sait Faik'in hikâyeleri özellikle 1950'den sonra hikâye yazmaya başlayan genç kuşak üzerinde etkili olur. 1950'li yılların ortalarından itibaren dergilerde hikâye yazmaya başlayan hikâyecileri etkileyen Sait Faik'in kendine özgülük ve kalıpları kırabilme yeteneğidir.

Hikâyelerinde değişen anlatım teknikleri ve üslupla hikâyeciliğimizde bir dönüm noktası olur. Nedim Gürsel Sait Faik'in hikâyeciliği için "Sabahattin ali nasıl yeni bir çığır açmış, yazınımızda toplumcu gerçekçi anlayışın kurucusu olmuşsa, Sait Faik de öykücülüğümde değişik bir duyarlığı başlatmış, insancıl bir yazın ve doğa anlayışının, büyük kent yaşamındaki şiirselliğinin ilk örneklerini vermiştir." (Gürsel, 1993: 100) ifadelerini kullanırken İnci Enginün "Sait Faik özellikle 1950-70 gençliğinin neredeyse taptığı bir yazardı. Onda Tanpınar'ın gündelik hayatları içinde trajik olan insanlar dediği kişilerin hikâyesi vardır." (Enginün, 2008: 324) değerlendirmesini yapar. Süha Oğuzertem, Sait Faik'in özgünlüğünü şu şekilde ifade eder:

> Sait Faik, görülmemiş, bilinmeyen bir öykü yaratmıştır. Bu tarz, dönemin resmen iktidar ve fiilen ihtiyar olan edebiyatını hedef alan "yeni" yazıcıların (Nâzım Hikmet, Garip, Kırk Kuşağı) eşitlikçi eğilimleriyle beslenen ortamda gelişmiştir. O ana kadar, erken modern öyküleme, "klasik" denebilecek yapıtlarını vermiştir. Sait Faik de bu tür öykülemeyi uygulamakta zorluk çekmemiştir. Ancak getirdiği yeni tarz, uygulaması olmayan ve kişisel olduğu ölçüde türleşemeyecek bir yaklaşımı ifade eder (1997: s. 44).

Bu değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere, Sait Faik'in Türk hikâyeciliğinde bir çığır açtığı genel bir kabuldür. Sait Faik'in hikâyede açtığı bu çığır, kendi döneminde olduğu gibi daha sonra da birçok hikâyeci üzerinde de etkili olur. Bu nedenle yazarın hikâye anlayışı, hikâye tarihîmiz açısından bir kırılma noktasıdır.

Sait Faik'in asıl etkisi ikinci dönem hikâyeciliği[54] olarak adlandırılan *Lüzumsuz Adam* hikâyesi ile başlayan dönemde görülür. İkinci dönem eseri olarak kabul edilen

[53] Sabahattin Kudret'in bu dönemde yayımlanan eserleri: Gazoz Ağacı, İstanbul 1954; Yaralı Hayvan, İstanbul 1956.

Lüzumsuz Adam (1948) hikâyesi modernist hikâye denemesidir. *Havuz Başı* (1952) ve *Son Kuşlar* (1952) hikâyelerinde de görülen modernist hikâye özellikleri *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ile netleşir.

Alemdağ'da Var Bir Yılan hikâyesi Sait Faik'in gerçeküstücülüğe yöneldiği ilk hikâyedir (bkz. Bezirci, 1996: 42). Bu hikâye; hikâyenin merkezine yazarın bir birey olarak kendinî ve kendisiyle ilgili sorunları yerleştirmesi, anlatıcı-yazar-hikâye kişisi arasındaki mesafenin kalkması, gerçeküstü olay ve durumlara yer vermesi, olay merkezli hikâyeden uzaklaşılarak hikâyenin duygular ve izlenimler etrafında kurulması, toplumsal temalardan uzaklaşılarak bireyin varoluşu, yalnızlık, ölüm ve umutsuzluk temalarının ele alınması, serbest çağrışımlarla gelişen bir anlatım dilinin oluşturulması, hikâyenin anlatımının alegori ve imgelerle örülü bir dille kurulması, dil kullanımında yapısal ve anlamsal sapmalara yer verilmesi ve farklı hikâyeler arasında ortak motifler aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin kurulması (Kurt, 2011: 1466) özellikleri ile hikâyede değişim ve yeniliğin öncüsü olur.

Sait Faik'in hikâye anlayışı özellikle 1950 kuşağı hikâyecileri üzerinde etkili olur. Sait Faik hikâyeciliğinin etkilediği Feyyaz Kayacan, Leyla Erbil, Sevim Burak, Tahsin Yücel, Bilge Karasu, Demir Özlü, Adnan Özyalçıner, Ferit Edgü, Orhan Duru, Onat Kutlar, Kamuran Şipal, Sevim Burak, Erdal Öz gibi isimler, geleneksel edebiyatla bağlarını koparan, daha yenilikçi ve alışılmışın dışında anlatım biçimleriyle oluşturulmuş, okunması güç metinlerin yer aldığı deneysel öyküler yazar. Bu dönem hikâyecilerinin toplumdan kopuk eserler vermesinin temel sebebi artan toplumsal ve siyasî baskıdır. Leyla Erbil hariç diğer yazarlar çaresiz, çevresi ile ve hayatla bağları zayıf, edilgen insanları anlatırlar. Bu durum, "dönem hikâyeciliğinde melankolinin ağır basmasına neden olur" (Solok, 1979: 26). Bu kuşak için bireysel çizginin belirginliği ve toplumsal konulardan uzak duruş, önemli bir paralelliktir.

Sait Faik etkisinde eser veren 1950 kuşağı yenilikçi hikâyecilerinden biri de Vüs'at Bener'dir. İçselliği hikâyeye kazandıran Vüs'at Bener için 1950 Kuşağı hikâyecileri

[54] İbrahim Kavaz, Sait Faik'in hikâyelerini dönemlere ayırmaktadır. İlk dönem ürünlerinde *"Sadri Ertem'in çevresinde yer alan, Sabahattin Ali'yle gelişen toplumcu gerçekçilik akımının tesirinde"*kalan Sait Faik Lüzumsuz Adam ile yeni hikâyeye yönelir. *"Hatıra ve hayallerde yaşama şeklinde olan bu tarz"* "özgün

konusunda araştırma yapan Jale Özata Dirlikyapan *"İçselliğin İncelikli Öykücüsü"* ifadesini kullanır (2010: 76). Eleştirmen Orhan Koçak, içselliğin kurucu bir etken haline gelişinin Vüs'at Bener'in *Dost* (1952) kitabındaki hikâyeleriyle gerçekleştiğini söylemektedir. (Koçak, 2004: 71-84) *Dost*'taki hikâyeler karşılıklı konuşmaya dayanmaları ve kurguları bakımından önceki kuşağın hikâyelerine benzese de bu hikâyelerde kişinin iç dünyasının ve dilin özenli kullanımının daha önce olmadığı kadar ön plana çıkması bakımından bir yenilik olarak görülmektedir.

Türk hikâyesi Esendal ile birlikte tanıştığı durum hikâyesini Sait Faik ile benimser. Günlük hayata ve sıradan insana yönelen hikâye Sait Faik ile birlikte gerçeküstücülük ve varoluşçuluk akımlarını da deneyimler. Türk hikâye tarihînde önemli bir yere sahip olan Sait Faik kendinden sonra gelişimini sürdüren hikâyeciliğimiz üzerinde de etkisini sürdürür.

g) Sait Faik Etkisinde 1950 Kuşağı Hikâyeciliği

1950 sonrası edebiyat ortamının en belirgin özelliği çok sesli ve çok yönlü oluşudur. 1950'den sonra ortaya çıkan İkinci Yeni ile 1950 kuşağı hikâyesi benzer özellikler göstermektedir. Asım Bezirci, İkinci Yeni'ye kaynaklık eden şiir akımlarının başında gerçeküstücülük, dadacılık ve simgeciliğin geldiğini belirtir (1996: s. 45 - 47). Düşünsel anlamda ise varoluşçuluk etkisinden söz eden yazar, bunaltı, yalnızlık, umutsuzluk gibi izleklerin şiirde sıkça görülmeye başlanmasını bu etkiye bağlar. Samuel Beckett, Albert Camus, Franz Kafka, Jean Paul Sartre gibi yazarların eserlerinin çevrilmesi yazara göre bu etkiyi besleyen önemli etmenlerdir. Şiirde oluşan bu farklılaşma hikâyede de görülür. Batı'yı yakından izleyen hikâyeciler öz ve biçim yenilikleri denerler. Şair Tuğrul Tanyol, Feyyaz Kayacan'ın *Sığınak Hikâyeleri* adlı kitabının ikinci baskısının önsözünde şiir ile hikâye arasındaki bu yakınlaşmaya değinir: "Bu dönemin hemen başında Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan'la başlayan son dönem öykücülüğü ve Feyyaz Kayacan'ın Şişedeki Adam ve Sığınak Hikâyeleri yer alır. Türk Edebiyatı'nda öykünün şiiri etkilediği tek dönemdir belki bu" (Tanyol, 1988: 5-11).

---

hikâye" denilen bir yola girmiştir. *Alemdağ'da Var Bir Yılan (1954)* kitabı ile başlayan dönem *"Sait Faik'in son merhale olarak sürrealizme geçişi"* olarak görülür. (Kavaz, 1990: 16)

"Yeni" hikâye düşüncesi ile *"imgelere, bilinç akışına ve zaman-mekân soyutlamalarına"* dayanan 1950 kuşağı hikâyecileri, hikâyelerinde bireyin iç dünyasını daha derinlikli bir şekilde ortaya koyarken dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuştururlar (bkz. Dirlikyapan, 2010: 59). Modernist hikâyenin ilk örnekleri de bu dönemde görülür. Özellikle 1950 kuşağı olarak adlandırılan yazarların metinleri ve İkinci Yeni şiiri, edebiyatımızın estetik düzlemdeki değişimin ve modernist tutumun en önemli örnekleridir. Şiir, roman ve hikâyede görülen, genel olarak geleneksel edebiyat anlayışından kopuş, gerçekçi edebiyat anlayışın ilkelerinden uzaklaşma, dilde ve anlatımda yeni anlatım tekniklerine yönelme olarak nitelendirilebilecek olan bu değişimler, 1950 sonrası Türk edebiyatının gelişim çizgisini derinden etkiler (bkz. Kurt, 2011: 1463-1473).

Edebiyat tarihlerinde Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* hikâyesi bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Ferit Edgü, kendi kuşaklarının "Sait Faik'te, bireyin yok olmadığını, toplumsalın içinde kendi özünü duyuran özelliğini" (Edgü, 1997: 5) gördüğünü vurgular. Edgü, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yer alacak hikâyelerin daha kitaplaşmadan, dergilerde yayımlanmaya başlaması ile "yazı sanatımızda birtakım şeylerin değişmekte olduğunu" gördüklerini söyler. Ona göre, geleneksel olandan uzaklaşmak ve yeni bir edebiyat üretmek isteyen bir kuşak bu kitapla aradığını bulur:

> Bizler, öngördüğümüz, özlediğimiz, duyumsadığımız ama tam olarak ne menem bir şey olacağını kestiremediğimiz yeniliğin tohumlarını, Alemdağ'daki öykülerde buluvermiştik. Alemdağ'da Var Bir Yılan'la birlikte, sanki önümüz açılmıştı. Sait Faik, bu öyküleriyle, o dönemin Türk yazınındaki yalınkat ya da güdümlü gerçekçilik anlayışına sırtını dönüyor ve bizlere yeni bir yol öneriyordu. Etik ve estetik değerler; toplumsal ve bireysel gerçeklik birbirini zedelemeden, tam tersine, birbirinden güç alarak var olabilirlerdi (Edgü, 2003: 2014).

Demir Özlü bu hikâyenin kalıplaşmış anlayışın dışına çıktığını, yaratıcılığın yolunu açarak duyuşun ve bireyselliğin öncüsü olduğunu, Erdal Öz bu kitabın kendi hikâyeciliğini yönlendirdiğini, Demirtaş Ceyhun ise edebiyatta modernizmi bu kitapla tanıdıklarını belirtir: "Unutulmamalıdır ki, tıpkı Dostoyevski'nin, 'Gogol'un Palto'sundan çıktık biz.' demesi gibi, bizler de Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan adlı kitabındaki öykülerden çıktık" (aktaran Naci, 1990: 93 - 94). Sait Faik bu hikâyesi ile hikâye tekniğini değiştirirken tekniğe uygun bir dil de geliştirir.

1950 Kuşağı, Sait Faik'in *Alemdağda Var Bir Yılan* hikâyesinden sonra hikâyelerinde varoluşçuluk ve gerçeküstücülük akımlarından da etkilenir. Varoluşçulukla birlikte gündeme gelen korku, yalnızlık, huzursuzluk ve tedirginlik içinde kıvranan bunalımlı insan yaşadığı topluma ve kendine yabancılaşır. Bu yabancılaşma benlik yitimi, kaygı durumları, umutsuzluk, köksüzlük, yalnızlık, kötümserlik, değer ve inanç yitimi, uyumsuzluk gibi kavramları da beraberinde getirir (bkz. Baş, 2003: 1). Gerçeküstücülük akımı ise hikâyeye çağrışımlar, rüyalar, düşlerle birlikte bilinç akışı tekniğini kazandırır. "İç akış" bir yöntem olarak hikâyede kullanılır. Gerçeküstücülüğün en önemli tasarrufu ise dönem hikâyecilerinin dili üzerinde görülür. Söz diziminin bozulduğu, cümleler arası mantıksal ilişkilerin reddedildiği hikâyeler dönem hikâyeciliğinde önemli bir yer tutar. (bkz. Hilâv, 1962) Moderniteye karşı bir başkaldırı olarak görülen bu tavır modernist hikâyenin de oluşumunu sağlar.

Bu dönemin kadın yazarlarından Nezihe Meriç, yenilikçi hikâyeciler arasındadır. *Bozbulanık* (1953) hikâye kitabı ile tanınan Meriç, kadınsal deneyimlere ve duyarlılıklara yer veren ilk öykücü olarak görülür. *Bozbulanık* kitabındaki hikâyelerde giriş – gelişme – sonuç bölümlerinin olmaması, neredeyse olayın hiç yer almaması gibi özellikler eserin geniş yankı bulmasını sağlar. Kahramanların özelliklerinin diyaloglarla ya da iç konuşmalarla verildiği hikâyelerde, kahramanlar hakkında ayrıntılı tasvirler yapılmaz. Anlatıcının kaybolduğu bu hikâyeler modernist hikâyenin ilk örnekleri olarak kabul edilebilir (bkz. Bezirci, 1999: 83 - 84).

1950 – 1960 yılları arasında ürün veren yenilikçi hikâyeciler, şiirde olduğu gibi yazarların ortak bir duyarlıkla bir araya gelmesi ile 1950 kuşağı hikâyecileri olarak adlandırılsa da her hikâyecinin özgün bir evren kurma çabası dikkat çekmektedir. Ancak bu hikâyecilerin fotoğraf gerçekçiliği" olarak niteledikleri hikâye anlayışlarının bir önceki kuşağın hikâye anlayışına karşı bir ittifak oluşturduğu söylenebilir. Bu ittifak sonucunda, daha önceden el değmemiş bir alan olduğunu düşündükleri bireyi ve onun ruhsal durumunu, derin arzu ve düşlerini, insan bilincini temsil edecek giriftlikte bir dille ifade etmeyi amaç edinîrler. Bu dönemde anlamsızlık, hiçlik ve sıkıntı, varoluşsal ve toplumsal huzursuzluğun somutlaştırılması, saldırganlık ve öldürme isteği, cinsellik, gerçeküstü ve absürd olaylar üzerinde en fazla durulan temalardır. (bkz. Dirlikyapan, 2010: 106-154)

1950 kuşağı hikâyecileri, işledikleri temalarda olduğu gibi, biçimde de alışılagelen, klasik anlatımlardan uzaklaşarak hikâyelerinin biçimsel yönünü Batı edebiyatından gelen etkilere açarlar. Hikâyelerde ortak biçimsel değişimler de görülmektedir. Dilde alışılagelen biçimleri zorlayarak cümle yapısının değiştirilmesi, şiirsel uygulamalar, etkili bir dilsel yenilik olarak öne çıkar. Kimi zaman uzun, tamamlanmamış, yarıda kesilmiş cümlelere rastlanır. Bu yenilik hikâye kişilerinin ruhsal yapısı ile bir ilişki kurmayı amaçlar. Leyla Erbil, Bilge Karasu ve Feyyaz Kayacan bazı hikâyelerinde noktalama işaretlerini ve yazım kurallarını yerlerinden eder. Leyla Erbil *Hallaç* (Erbil, 2004) adlı eseri ile bu konuda kuşağın en aşırısı kabul edilmektedir. 1950 Kuşağı hikâyecileri içerikte bunalımlı kişileri konu edinîrken, biçimde bu bunalımı aşmaya çalışırlar (bkz. Dirlikyapan, 2010: 154 - 171).

Klasik kurgudan uzaklaşarak kronolojik anlatım sırasının dışına çıkan 1950 Kuşağı hikâyecileri, şimdi ile geçmişin, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği modern hikâyeler yazarlar. Anlatıcının karakoldayken denizi görüp denize atladığını hayal ettiği Ferit Edgü'nün *Prolog* (2009) hikâyesinde hayal ile gerçek iç içe geçer. Demir Özlü'nün *Bağsız* (2009) adlı hikâyesinin başlarında *"dünkü olaylardan çok uzağım."*, *"Gece olanları kimse bilmez ki"* gibi ifadelerle karşılaşılması ve bir suç işlediği anlaşılan karakterin sevgilisini öldürdüğünün epey sonra anlaşılması şimdi ile geçmiş arasında sürekli gidip gelen bir anlatım ile sağlanır.

Hikâyede zaman kullanımı 1950 Kuşağı hikâyecilerinin özellikle üzerinde durduğu bir sorunsaldır. Hikâyelere sondan ya da ortadan başlama, sonra olanı önce söyleme gibi özellikler dönem hikâyecilerinin zaman kullanımında sıklıkla başvurduğu uygulamalardır. Bilge Karasu'nun *Çatal* (2007) hikâyesinde anlatıcıları aynı olan "I" ve "II" başlıklı pasajlarda kronolojik zamanın dışına çıkılır. "I" başlıklı pasajlarda karakter Müşfik, kasabadan ayrılmadan önceki son gününü anlatırken, "II" başlıklı pasajlarda gitmesine iki gün kala yaşadıklarını canlandırır. Çarpıcı ve merak uyandıran bir cümle ile giriş yaparak olayın öncesine merak uyandırılması da görülen bir yöntemdir. Leyla Erbil'in *"Bilinçli Eğinim II"* hikâyesi şöyle başlar: "Dündü, çaldığım gömütlükten, getirip diktiğim bunları. Dört bi yanımı kuşattılar şimdi, enini boyunu kapsadılar odanın. Tek delik göz çizgimde, taşlığı oradan sokak kapısını görebiliyorum" (Erbil, 2004: 21). Hikâyenin girişindeki bu betimleme hem çarpıcı hem de merak uyandırıcıdır.

Bireysel konuların önem kazandığı, yazar tarafından öncelikle bireyin düşüncelerini, hayallerini, sevgi ve nefretlerini en dolaysız biçimde anlatmanın amaçlanması nedeniyle hikâyelerde ben-anlatıcı tercih edilir. O-anlatıcılı hikâyelerde bile kahramanın düşünceleri mümkün olduğunca dolaysız anlatılır. Demir Özlü'nün *Hüküm* hikâyesinde üçüncü kişi anlatıcının sözleriyle karakterin düşünceleri iç içe verilir: "Gizli demir kapılar birdenbire kapanıyor ardında. Uyusam uyusam bir. Uyusam hiçbir şey düşünmesem. Geriye bakıyor. Büyük kapı" (Özlü, 2009: 64).

İç diyalog, iç monolog tekniklerine de sıklıkla başvurulduğu görülmektedir (Dirlikyapan, 2010: 165). Ferit Edgü *Prolog* hikâyesinde akvaryumdaki balığa ulaşmak için vitrini kıran ve bu nedenle sorgulanmak üzere karakola götürülen karakterin iç konuşmalarını sürekli kesilen cümlelerle verir: "yalnızım o kadar yalnızım ki…camları kıracak kadar…onu gördüm…gün. Gün. Gün. Onun saçları kuş tüyleri eski sarı… ben her şey balıklar… elmde kaldı ve bir damla olsun kanı…üstüme çullanmayın…zaten ben…" (2009: s. 15).

Bu dönem hikâyesi bireye önem veren ve onun yaşantısına odaklanan yapısıyla bilinç akımı tekniğinden yararlanır. Modern insanın görünüşteki suskunluğunun ardında olup bitenleri anlatmak için özellikle bilinç akımı tekniği kullanılır. Modern şehirlerde yaşayan insanların kontrolü kaybetmesi ve giderek suskunlaşması sebebiyle modern hayatla arasındaki gerilimi anlatmak için kullanılan bilinçaltı tekniği işlevsel bir tekniktir (Solok, 1979: 28). 1950 kuşağı hikâyecileri arasında bilinç akışı tekniğini en çok kullanan ve en uç noktalara taşıyan öykücü Leyla Erbil'dir. Hikâyelerinde sık sık sayıklarcasına konuşan karakterler ve onların bilinç akışını kullanır. *Bilinçli Eğinim II'*nin sonunda bir sayfa süren ve anlaşılması epey zor olan bir biliç akışı pasajı vardır:

> hih hih A B C ve sessiz ve seslilerle ve 1 3 5 7 9'larla hadi başla deseler HADİ artık yetti der neyin yetip neyin yetmediğini belli etmez hiç "HADİ BAŞLA"lı gölgeli kıyıların yakamozlarını dikmeye yeniden kaditti sülünesdi, tütünler dündü tütünler içre kırmandalda, panazlar üttüle sırtlı gülmeklerli dalgacıklar dündü ay akında vurmak taşlara ıpıslak taşlara fesleğeni, ıtırı korkmamak ÖLECEĞİM BİRAZDAN… (2004: s. 25).

Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan* hikâyesinden sonra etkili olan varoluşçuluk Leyla Erbil, Demir Özlü, Onat Kutlar, Ferit Edgü, Oğuz Atay ve Adnan

Özyalçıner[55] tarafından devam ettirilir. Yoksulluk, işsizlik, sanayileşme, şehirlere göç, göçün getirdiği sorunlar ve kapitalist yaşamın ülkedeki görüntüleri hikâyelerde varoluşçu felsefenin bir karşılık bulmasını sağlar (bkz. Lekesiz, 2006: 36 - 42).

Sadece üç hikâye kitabı bulunan Sevim Burak'ın hikâyeciliğinden de bahsetmek gerekir. Hiçbir edebiyat topluluğu içinde yer almayan yazar yeni bir edebiyat, yeni bir dil oluşturmaya çalışır (bkz. Tosun, 2013: 189 - 196). İlk hikâye kitabı *Yanık Saraylar* ile birlikte "anlam"ı ve "hikâye"yi tümüyle reddedip dilsel/biçimsel denemeler peşine düşen yazar, kapalı bir anlatımı tercih eder. Şahsi anlatımın ön plana çıktığı hikâyelerin şifrelerini çözmek oldukça zordur.

1960'lı yıllarda hikâyeciliğe adım atan en önemli hikâyecilerimizden biri de imgesel hikâyenin peşinde koşan Bilge Karasu'dur. (Tosun, 2013: 181) Ona göre iletmek istediğimizi en kestirme, en dolu biçimde iletebileceğimiz ve öznelleştirebileceğimiz şey imgedir. Bu imge, bir metnin başı sonu değil, bir metnin bütünüdür ve sonsuz bir kaynaktır. Onda hikâye, parça parça metinlerle, duygularla bir bütünlüğe ulaşma değil, imgesel bir parçanın etrafındaki fazlalıkları atarak rafine köke ulaşma serüvenidir.

> Onun amacı, pek çok şeyin kavranıp, yorumlanabileceği, çok katmanlı okumalara açık bir imge yaratmaktır. (…) Olan bitene yeni bir gözle bakabilmek için değişik bir bakış açısı şarttır. O da imgeleri sürekli bozup düzelterek yeni durumu kavramak ve yansıtmak ister. Bu nedenle onun metinleri bir imge üretme, bulma/keşfetme ve yansıtma sürecidir (Tosun, 2013: 182).

Yazı, yazma, yazarlık sorunları hikâyelerinin ana sorunsalıdır. Sevim Burak ile başlayan edebî türleri, biçimleri reddetme, hikâyenin sınırlarını genişletme, onu diğer türlere yaklaştırma, kimi zaman da geleneksel anlatı ile birleştirme Karasu hikâyeciliğinde de önemli bir yer tutar. Bunun yanı sıra bilinç akımı, iç monolog teknikleriyle bireyin iç dünyasının anlatılması gibi yenilikleri, Bilge Karasu daha da genişletir (bkz. Alan, 2005: 87-88).

Türk hikâyeciliği 1950 kuşağı ile birlikte önemli bir merhale kaydeder. Olaysız hikâye, insan psikolojisine ve bilinçaltına eğilir. Modernist hikâyenin başat örnekleri bu

[55] Demir Özlü (**Bunaltı,** İstanbul 1958; **Soluma,** İstanbul 1964; **Boğuntulu Sokaklar,** İstanbul 1966); Onat Kutlar (**Troya'da Ölüm Vardı,** İstanbul 1963; **Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı,** İstanbul 1970); Ferit

dönemde verilir. 1950 kuşağı yazarları kendilerinden sonraki hikâyeciler üzerinde de etkisini devam ettirir.

h) Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Olay Hikâyeciliği: Sabahattin Ali Çizgisi

Ömer Seyfettin ile başlayan memleket hikâyeciliği 1930'lu yıllarda sosyal gerçekçiliğe dönüşür. Sabri Ertem ve Sabahattin Ali toplumcu gerçekçilik akımının doğmasında ve gelişmesinde önemli bir rol üstlenirler. Görevi gereği Anadolu'yu çok yakından tanıma imkânı bulan Sabahattin Ali, aydın-köylü arasındaki kopukluk, köylülerin adlî ve asayiş mekânizmalarıyla ilişkileri, köylünün ekonomik sıkıntıları-yoksulluk, ağa-köylü ilişkileri, devletin köy politikasına yönelik eleştiriler, sosyal tabakalaşma sınıf çatışması, zihniyetin değişmesinde sosyal statülerin rolü ve işçi işveren ilişkileri gibi kendinden sonraki yazarların zengin bir verimlilikle işleyecekleri konuları Türk hikâyesinin gündemine ilk taşıyan isim olur (bkz. Karaca, 1993: 223-232).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan kapitalizme tepki, proleter yaşantı ve sosyalist bakış açısı hikâye üzerinde de etkili olur. Kemal Karpat, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan bu eğilimlerin çıkış sebeplerini iki şekilde açıklamanın mümkün olduğunu belirtmektedir:

> Birincisi II. Dünya Savaşı'nın, toplumsal değerleri kökünden sarsan bir vaka olmasıdır. Edebiyat bir anda ekmek kavgası haline gelir. Bu durum bir çeşit köy (zırai proleterlik) ve proleter edebiyatı olarak şekil kazanır. İkinci görüş ise 1940'lardan sonra gittikçe hızlanan iktisadi gelişme, köylerden ve orta sınıflardan aydınların yetişmesi, toplumsal değerlerin yeni toplumsal ortama uygulanmak üzere bir daha gözden geçirilmesini gerektirdiği şeklindedir (2015: s. 49).

1930'ların başında Sadri Ertem'in öncülük yaptığı *Vakit* gazetesinde toplanan Kenan Hulusi, Mahmut Yesari, Ahmet Naim, Bekir Sıtkı Kunt milli edebiyatçıların dil, konu ve kişiler yönünden geliştirdiği hikâyeyi yeni dönemin ihtiyaçlarını da göz önünde bulundurarak sosyal-devrimci ve materyalist bir içerik ile devam ettir. Hikâyeyi, toplumu ve Anadolu köylüsünü tanımak için araç olarak kullanan bu yazarlar sanatın amacını insanlara daha iyi yaşama, daha çok mutluluk sağlama olarak açıklarlar (bkz. Kahraman, 1998: 493 - 501). Ancak bu yazarlar hikâyeyi edebî bir tür olarak görmedikleri için eserleri

---

Edgü (**Kaçkınlar,** İstanbul 1959; **Bozgun,** İstanbul 1962); Oğuz Atay (**Korkuyu Beklerken,** İstanbul 1975); Adnan Özyalçıner (**Panayır,** İstanbul 1960; **Sur,** İstanbul 1963)

daha çok bir manifesto şeklinde kalır. Önceden belirlenen bir tezi ispatlamak üzere toplum düzeninde ekonomik sebeplerin etkilerini her şeyin önünde gören Sadri Ertem'in bu anlayışı, diğer yazarlar tarafından devam ettirilir. Anadolu coğrafyasıyla karşılaşmadan, Anadolu insanını tanımadan hikâye yazan bu yazarlar, hikâye türünün gelişimine bir katkıda bulunmazlar. Hatta bu dönem hikâyecilerinin hikâyeciliğimizi sekteye uğrattığını söyleyebiliriz. Sabahattin Ali ile birlikte farklı bir boyutta ilerleyen toplumcu gerçekçilik, 1970'lerde tekrar Sadri Ertem çizgisine yaklaşır.

Sadri Ertem ile birlikte Türkiye'deki toplumcu gerçekçiliğin öncüsü olan Sabahattin Ali, hikâyelerinde bu anlayışı propaganda haline getirmeden ustalıkla kullanır.

> Edebiyat, hatta alelumum sanat bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin bir hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek maksadı vardır: insanları daha iyiye, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmaktır (Reşit'ten aktaran Korkmaz 1997: 47).

diyen Sabahattin Ali'nin eserlerinin çıkış noktası toplumcu gerçekçi akımın temelini oluşturan toplumsal düzenle çatışma ve toplumu daha iyiye ulaştırma düşünceleridir (bkz. Hasdedeoğlu, 2008: 15 - 17). Yazar bu nedenle hikâyelerinde oluşturduğu ezilen halkın karşısına ezen güçleri yerleştirir. Köy ve köylünün sorunlarını politikacı gibi değil, bir sanatçı gibi görür ve hikâyeleştirir.

Hikâyelerini Maupassant tarzına uygun olarak yazan Sabahattin Ali, bu yönüyle Ömer Seyfettin çizgisini devam ettirir. Folklorik öğeleri kullandığı hikâyeleri olaya ve gözleme dayanır. Kronolojik zamanın takip edildiği hikâyelerde son beklenmedik bir şekilde biter. Sanatı araç olarak gören yazarı Ömer Seyfettin'den farklı kılan, insanın ve toplumun yorumlanışıdır. Kahramanlarını köylüler, kasabalılar, işçiler, kumpanya tiyatroculari, şarkıcı kadınlar, zorda kalan fahişelerden seçen Sabahattin Ali kahramanlarını töresel değerlere bağlılıklarıyla, namuslu kalışlarıyla, erdemleriyle, insanî değerleriyle ve sevgileriyle takdir eder. Bazen romantizmi çağrıştıran bir merhamet gösterir. Onların karşısında yer alan vurguncuları, bencilleri, sahte aydınları, düzenle bütünleşen insanları en keskin çizgilerle gerçekçi bir şekilde verir. Anadolu'yu daha çok kasabayı merkez alarak konu edinen yazar Marksizm'den gelen realist bir bakış ile hikâye yazar. Necati Mert, bu

bakış açısında Almanya'ya giden yazarın burada Rus ve Alman realistlerini tanımasının etkisi olduğunu söylemektedir (2005: s. 93).

1950 Kuşağı hikâyecileri ile birlikte bu dönemde kendilerine Sabahattin Ali'yi örnek alarak ürün vermeye devam eden toplumcu gerçekçiler de vardır (bkz. Enginün, 2008: 293). Mahmut Makal'ın 1950'de *Bizim Köy* adlı eseri ile toplumcu gerçekçi anlayışta bir hareketlenme olur. O güne kadar zaman zaman hatırlanan köye karşı tekrar bir ilgi uyanır. 1950 sonrası eser veren toplumcu gerçekçiler sınıf çatışmalarını eserlerine daha iyi yerleştirirler. Bu yıllarda Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Demirtaş Ceyhun, Mehmet Başaran gibi isimler, toplumsal konulara açık öyküleri ile toplumcu gerçekçi çizgiyi sürdürürler.

Sabahattin Ali'nin öncülüğünü yaptığı toplumcu gerçekçilik anlayışı 1940'lı yıllarda eser veren birçok hikâyeci tarafından sürdürülür. Bu hikâyeciler arasında Nurettin Topçu ve Hakkı Kâmil Beşe farklı bir yere sahiptir. Topçu[56], toplumcu gerçekçi zemin üzerinde romantik, vurucu sonlu, merhamet ve insan sevgisiyle dolu, sosyal endişeler taşıyan hikâyeler kaleme alır. Topçu, Anadoluculuğa mistik ve İslamî açıdan yaklaşır. Aynı yıllarda hikâyeler yazan Hakkı Kâmil Beşe[57] de bu çizgide eser verir.

1940'lı yıllarda ilk ürünlerini veren toplumcu gerçekçilik anlayışı, 1970'lerde halkçı, siyasal-toplumsal söylem ile devam ettirilir. Toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçiliğe indirgenerek eserlerde militanca ses ve sloganik söyleyiş hâkim olur. Bu devirde kaba bir toplumcu gerçekçilik ile sosyalist devrimin hayalinin kurulması, edebiyatın daha özelde hikâyenin önemsenmemesine neden olur (bkz. Lekesiz, 2006: 36 - 39).

1960 – 1980 dönemi hikâye yazarlarının çoğu toplumsal sorunlara ya varoluşçu ya da Marksist bir anlayışla yaklaşır. Toplumcu gerçekçilik anlayışı ve 1950 kuşağı hikâyeciliğinin birikimi hikâyeyi bu dönemde olgunlaştırır. Bu dönemde Sait Faik'in marjinal yanında bunalımcı bir tavır arayan hikâyeciler de görülür. Bu hikâyeciler batı

[56] Nurettin Topçu'nun ilk hikâye kitabı: Taşralı, İstanbul 1959.
[57] Hakkı Kâmil Beşe'nin bu dönemde yazdığı hikâyeleri 1976 yılında kitap halinde yayımlanır. **Kırk Kanat**, İstanbul 1976

edebiyatından çevirisi yapılan varoluşçu eserleri taklit ederek yerlilikten uzaklaştıkları eleştirisine maruz kalırlar. Buna karşın dönemin toplumsal gerçekçileri Sabahattin Ali'yi Sait Faik'in karşısına alıp eleştirel bir toplumculuğu savunurlar (bkz. Kahraman, 1998: 497 - 501). Bu dönemde köy, kent, küçük kasaba yaşamı, uyumsuzluk ve umutsuzluklar, emeğin sömürüsü, gecekondu insanı, bu insanların sorunları, küçük memurların ve işçilerin yanı sıra yurtdışına çalışmak amacıyla giden işçilerimizin yaşantıları, kadın sorunu, göç olgusu, kapitalist yaşamın getirdiği bunalımlar üzerinde çeşitlenen temalarla büyük bir gelişme gösteren 1950 Kuşağı hikâyecileri oldukça fazla ürün verir. İnci Aral, hikâyecilerin bu konuları işlerken kendi ideolojik yaklaşımları ile konulara yön vermek istemelerini temel bir durum olarak görmektedir (2003: s. 76-77).

Toplumcu gerçekçi çizgide olup edebiyatı ve estetik zevki önceleyen bir çizgide eser veren hikâyeciler de görülmektedir. Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Tomris Uyar, Sevgi Soysal, Hulki Aktunç, Necati Güngör ve Necati Mert[58] estetik zevki önceleyen ürünler verirler. 1950'li yılların ortalarına doğru doğan yeni hikâye birikiminin üzerine eserlerini kurmaya çalışan bu hikâyeciler Sabahattin Ali ile Sait Faik'in deneyimlerini sentezleme amacı güderler. İç göç ve bu göçün getirdiği sorunlar bu yazarları besleyen konular olarak görülmektedir (bkz. Kahraman, 1985: 39 - 41)

Refik Halit ile sembolleştirilebilecek memleket hikâyeciliği toplumcu gerçekçilerle birlikte sosyal-devrimci bir akım haline gelir. Sadri Ertem'le başlayan bu çizgi ilk dönemini sanat yapma amacından uzaklaşır. Hikâyeyi düşüncelerin anlatılması için araç olarak kullanan ilk dönem yazarlarından sonra Sabahattin Ali toplumcu gerçekçiliğe farklı bir boyut kazandırır. Sadri Ertem öncülüğünde oluşan bu ilk dönem hikâyesi, hikâyeciliğimiz açısından bir gelişme sağlamaz. Anadolu gerçeğinden ve Anadolu insanından uzak kaba bir gerçekçilikle manifesto tarzında yazılan eserlerden sonra Sabahattin Ali'nin eserleri, hikâyeciliğimizde yeni bir çığır açar. Anadolu gerçeğini edebî bir bakış açısı ile ele alan yazar, Anadolu insanına merhametle yaklaşır. Köyün ve köy insanının tanınmasını sağlar.

[58] Selim İleri (**Cumartesi Yalnızlığı,** İstanbul 1968; **Pastırma Yazı,** Ankara 1971); Adalet Ağaoğlu (**Yüksek Gerilim,** İstanbul 1974); Füruzan (**Parasız Yatılı,** İstanbul 1971; **Kuşatma**, **İstanbul 1972**); Tomris Uyar (**İpek ve Bakır,** İstanbul 1971); Hulki Aktunç (**Gidenler Dönmeyenler,** İstanbul 1976); Necati Güngör (**Yolun Başı,** İstanbul 1973); Necati Mert (**Gramofonlar, Radyolar, Teypler,** İstanbul 1979)

Bu nedenle bu hikâyelerin hikâyeciliğimize farklı bir bakış açısı ve yeni bir alan kazandırdığını söyleyebiliriz.

ı) Metafizik Eğilim ve Soyut Hikâyeye Doğru: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek Çizgisi

Toplumcu gerçekçilik akımı dışında kalarak kendi hikâye anlayışlarını oluşturan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek 1950'li yılların diğer hikâyecileridir. Tanpınar ve Necip Fazıl metafizik ve ruhçu özellikler gösteren kendine has bir çizgi oluşturur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyeleri gerek konu gerekse biçim bakımından 1940'ların hikâyelerinden ayrılır. Bireysel bir çizgi oluşturan yazarın hikâyelerinin 1980 sonrası fantastik hikâyeciliği etkilediği görülmektedir.

Yeni olanın önemsendiği eskinin kötülendiği bir dönemde Tanpınar, yeniyi benimsemekle birlikte eskiyle olan bağını da koparmaz. Doğuyu, onun birikimlerini savunan, Doğunun yaşayan dinamiklerini bulmaya, aydınlatmaya çalışan bir tavır sergiler. Döneminin gerçekçilik ve halkçılık akımlarına itibar etmeyen yazar, daha derin, kalıcı bir sanat estetiği arayışı içinde olur. Orhan Okay,

> 23 Haziran 1901'de İstanbul'da Osmanlı'nın yenileşme devresinde, hem klasik bir mimari müzesi kadar muhafazakâr hem de bir tarafıyla batının eğlence tarzını benimseme yolunda olan Şehzâdebaşı'nda dünyaya gelmiştir. Baba tarafından müftü ve kadılar yetiştirmiş eski bir İstanbul ailesine bağlanır (1998: s. 214).

değerlendirmesi ile onun romanlarını, hikâyelerini ve sanat görüşünü besleyen "Doğu-Batı sentezi"ne giden yolun başlangıcını hatırlatır.

Medeniyet ve kültür değişimine şahit olan Tanpınar, bu değişimi hikâyelerinde de işler. Kahramanları sentezci olduğu için parçalanmış bir ruha sahiptir. Gidişattan memnun olmayan kahramanlar uyku ile uyanıklık arasında gördükleri hayallerden, rüyalardan bir yol, bir iz bulmaya çalışırlar. Olaylara ilişkin net bir fikirleri yoktur. İkili bir kimlik taşırlar. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* hikâyesindeki Abdullah Efendi bunlardan biridir. İkili bir kimlik taşıyan kahraman bu parçalanmışlığa daha fazla dayanamayarak diğerini rüyasında öldürerek özgürlüğe kavuşacağını zanneder. Ama bu da onun hastalıklı halini büsbütün

artırır. Kahramanların hastalıklı hallerinde çocukluk da önemli bir nedendir. Çocukluğun derin izleri bir vehim olarak ortaya çıkar. *Yaz Yağmuru, Bir Tren Yolculuğu, Evin Sahibi* hikâyeleri de benzer bir yapıya sahiptir.

Tanpınar hikâyelerinde gelenekçidir. Dilde sadeleştirme çabalarına uymaz. Onun asıl peşinde olduğu şey şiirselliktir. Hikâyelerinin her satırının bir şair elinden çıktığı izlenimini vermeye çalışır. Grotesk, korku ve fantastik türde hikâyeler yazan Tanpınar, iç monolog, bilinç akışı, geriye dönüş, sembolik anlatım, soyutlama gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Eşyada ve olayda değişmezi arayan yazar sembolik anlatıma yönelir. Hikâyelerinin pek çoğunda sembolik anlatım ön planda olsa da en bariz örnekler *Yaz Yağmuru* ve *Adem'le Havva* hikâyeleridir. Hikâyelerdeki görünür yüze karşın arka planda sembollerle örülmüş bir yüzleşme yatar (bkz. Kütükçü, 2004: 312 -314).

Marcel Proust, Georg Wilhelm Fridrich Hegel ve Henri Bergson'un zaman anlayışlarından etkilenen Tanpınar'ın hikâyelerinde kahramanlar, zaman konusunda tam bir açmazı yaşarlar. Zaman kaymalarını yerli yerine oturtamayan kahramanlarda bu trajik bir durum olarak ortaya çıkar. Pek çok kahraman geçmişte yaşar, içinde bulunduğu anı kabullenemez. *Eski Zaman Elbiseleri* hikâyesinde zaman kavramını tartışan yazar, zamanı odak alarak geçmişte kalan güzelliklerin bugüne taşınamamasını eleştirir (bkz. Mert, 2005: 98 - 99).

Bilindiği gibi Tanpınar'ın eserlerini besleyen belli başlı temalar: ay ışığı, deniz, bulut, akşam, gece, zaman ve rüyadır. Tanpınar rüya, gerçek ve zaman olgularını tartıştığı hikâyelerini, psikolojik yoğunluk, şaşırtıcı semboller ve soyutlama yaklaşımlarıyla, derinlikli, çağrışımı bol bir alana yerleştirir. "Hikâye, hayat güzelleşsin diye yazılmalıdır." görüşünü paylaşan Tanpınar, hikâyelerinde güzellik yaratmak peşindedir. Rüya, müzik, zaman, ayna, sükûnet, daüssıla, muzdarip, sır, tesadüf, masal, buhran, vehim hikâyelerinin anahtar kelimeleridir. Tanpınar'ın sanat manifestosu diyebileceğimiz otobiyografik metni Antalya Mektubu'nda sanat anlayışını şu şekilde ifade edilir:

> Asıl estetiğim Valery'i tanıdıktan sonra (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya. Valery'nin (velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık

> olmalıdır) cümlesini (en uyanık gayret ve çalışma ile dilde bir rüya halini kurma) şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar." (Tanpınar'dan aktaran Kaplan 1982: 255)

Mektubun ilerleyen bölümlerinde roman ve hikâye anlayışının şiir anlayışından farklı olmadığını belirtir.

Ona göre hikâyede rüya formatı sembolik anlatımın en uygun biçimidir. Doğulu insanın rüya ile iç içe yaşayışını Batılı bilim adamlarının penceresinden yorumlar. "Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü" (Tanpınar'dan aktaran Kaplan 1982: 255) diyen Tanpınar, rüyaya farklı bir bakış açısı getirir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Rüyalar, Yaz Yağmuru, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Âdem'le Havva* hikâyelerini rüya odaklı hikâyeler olarak anmak mümkündür. Rüyalar bazen hayata tutunma gerekçesi bazen de hastalıklı hallerin nedenidir. Rüyayı imkânsızı yakalama arzusu, bulunduğu açmazdan kurtulma tutkusu, mistik bir sıçrama zemini olarak kullanan yazar, rüyalar ile maddi dünyaya karşı çıkar (bkz. Tosun, 2013: 69 - 78).

Rüya ile birlikte müzik de Tanpınar'ın hikâyelerini besleyen bir kaynaktır:

> Zaten rüyanın kendisinden ziyade bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan duygudur. Musiki burada devreye girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu san'atın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka zamana geçmek diye tarif edebîlirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman. (Kaplan, 1982: 255)

Müzik, romanları ve şiirlerindeki kadar ağırlıklı olmasa da hikâyelerinde de hissedilir boyuttadır.

Bireysel bir çizgi oluşturan hikâyecilerden biri de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Anlatımda Maupassant tarzını takip eder. Gerçek hayattan aldığı kesitleri hikâyesine taşır. Hatta *Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri* hikâyesi kendi hayatıyla birebir örtüşür. Ölüm, yalnızlık, korku hikâyelerinin başlıca temalarıdır.

> Ancak bu temalar, yalnızca psikolojik bir daralmadan, bunalmadan ve soyutlamadan öte hayatın, ölümün anlamını arama, anlamlandırma, insanların boğuşup durduğu varlığı bir kaos olarak görmekten çok, o giriftlik içindeki uyumun, ahengin zorluğu ve güzelliği ile derinleşme çabasıdır (Su, 2005: 441).

Metafizik ve ruhçu özellikler taşıyan bir çizgiyi hemen hemen tek başına temsil eden yazar, hikâyelerinde İslam düşüncesini ve tasavvuf anlayışını işler. Sürekli "ben"i

sorgulama peşindedir. *Eski Elbiselerin Hafızası* hikâyesinde eşyayı konuşturarak eşya-insan ilişkisini sorgular. İnsanın içinde bulunduğu halden geçmişe doğru yaşama felsefesini işler. Necip Fazıl hikâyeciliği özellikle 1960'lardan sonra ortaya çıkan İslamî hikâyeciliğin temellerini oluşturur.

Soyut hikâye çizgisinde ele alabileceğimiz diğer bir yazar, korku hikâyeleri ile bilinen Kenan Hulusi Koray'dır. Koray'ın özellikle ilk hikâyelerinde işlediği fantastik konuları bu kapsamda değerlendirilebilir. Samet Ağaoğlu ise hikâyelerinde kişilerin hasta ve karamsar iç dünyalarını çözümleme eğilimindedir. Büyük adam olma isteği ile içinde bulunduğu sefil hayattan zevk alma gibi iç çelişkilerle dolu hikâye kahramanları Ağaoğlu'nun hikâyeciliğini bu çizgiye yakınlaştırır (bkz. Kahraman, 1998: 498 - 501)

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek hikayeciliğimize soyut ve sombolik anlatım tarzını kazandırır. Tanpınar'ın zaman ve rüya üzerinde biçimlendirdiği hikâyeleri, Necip Fazıl'ın metafizik öğelerden yararlandığı hikâyeleri sonraki dönemlerde de yararlanılan özelliklerdir. Özellikle 1980 sonrası kaleme alınan fantastik hikâyelerin Tanpınar etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Necip Fazıl'ın İslamî düşünce tarzını ve kendi benini arayan insanı konu edindiği hikaylerinde gösterdiği metafizik eğilim, 1980 sonrası güçlenen İslamî hikâye geleneğinin de temelini oluşturur.

i) Din/Geleneksellik Bağlamında Türk Hikâyeciliği

1960 sonrası hikâyeciliğimizin diğer dönemlerden farklılaşan bir yanı İslamî duyarlığa sahip yazarların ortaya çıkışıdır. Önceki kuşakta ürün veren Necip Fazıl Kısakürek ve Sezi Karakoç gibi yazarların eserleri bu dönemde ortaya çıkan İslamî hikâyeciliğin temellerini oluşturur. Değer kaybının işlendiği bu hikâye türünde Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, İsmail Kıllıoğlu, Durali Yılmaz, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu[59] öne çıkan hikâyecilerdir. Bu yazarlar toplumsal sorunlara İslamî bir bakış açısı ile yaklaşırlar. Mustafa Kutlu haricinde diğer hikâyecilerin Necip Fazıl – Sezai Karakoç çizgisini sürdürdüğü bilinmektedir.

[59] Sezai Karakoç (**Hikâyeler I,** İstanbul 1978); Rasim Özdenören (**Hastalar ve Işıklar,** İstanbul 1967; **Çözülme,** Ankara 1973; **Çok Sesli Bir Ölüm,** Ankara 1974); İsmail Kıllıoğlu (; **Hayata Uyanış,** İstanbul

1950 kuşağının yenilikçi çıkışıyla paralellik gösteren Rasim Özdenören, dili simgesel, soyut bir kullanım alanında değerlendirirken çok katmanlı, çağrışıma, metaforlara yaslanan bir anlatımı tercih eder. Önceki kuşağın bunalım ve çıkışsızlık temasını, yabancılaşma ve kutsaldan kopuş olarak yorumlar. Biçim olarak önceki kuşağın anlayışını devam ettirirken içerik olarak farklılaşır (bkz. Tosun, 2013: 283 - 290). Bireysel sıkıntıların kaynağını toplumda arayışı, başkaldırıyı hikâyeleştirmesi ile toplumsal gerçekçilere yakınlaşır. Onlardan farkı ise önerisinin tasavvuf ve din kaynakları oluşudur (bkz. Mert, 2005: 114 - 116). Düşünce ağırlıklı hikâyeler kaleme alan yazar, tasvirlere, sembollere ve dil arayışına yönelip biçimsel yanları ağır basan bir hikâye anlayışı geliştirir. Düşüncelerini sloganlaştırmadan gerçeğin hem bireysel hem de psikolojik yönlerini işler. 1977'de *İki Dünya*'nın yayımlanmasından sonra verdiği röportajda Cahit Zarifoğlu'nun

> Size bugüne kadar bir hikâye yazarı olarak ve genellikle hep edebiyat konuları çerçevesinde düşünen biri olarak görmeye alıştığımız için bu yazılarınızın bizi şaşırttığını söyleyeceğim

sözlerine karşılık,

> Biliyorum. Genellikle bir hikâye yazarının hayâlât ile meşgul olduğu sanılır. Oysa dikkatli bir göz, bizim hikâyelerimizde de, başka ölçüler ve değerlendirmeler içinde, burada yazdıklarımızdan farklı bir şey söylemediğimizi tespit eder sanırım (Özdenören, 1998).

diyerek hikâyelerinde yapmaya çalıştıklarının düşünce yazılarından bağımsız olmadığını ifade eder.

Özdenören hikâyeciliğinin önemli bir özelliği de hikâyelerinde oluşturduğu atmosferdir. Bazı hikâyelerinde olay, konu tamamen anlamını yitirir. Söylemek istediklerini kurduğu atmosferde söyler. Pek çok gerçeği sembolik bir dille ifade eder. İçsel yaşantıların, bilinçaltı anlatımın öne çıktığı hikâyelerinde dış görünümler, iç dünyaların yansıtılmasında bir araç olarak kullanılır. Eski ile bağlarını koparmış, yeni ile uyum sağlayamamış, boşluktaki bireyin yalnızlaşması ve bir çöküşe doğru yol alışı hikâyelerinde ortak bir tema olarak işlenir. Rasim Özdenören'in öyküleri ile ilgili söylediği şu cümleler onun edebiyattan beklentisini ya da yazdıkları ile ne yapmaya çalıştığını da yansıtmaktadır:

> Ben, bu öyküler okunduğu zaman, insan kendisini yücelmiş hissetsin istiyorum. Ruhen yüceldiğini, beyinsel olarak yüceldiğini hissetsin istiyorum. Onun konusu her ne olursa olsun… İster bir cinayet olsun,

---

1984); Durali Yılmaz (**Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı,** Ankara 1974); Mustafa Kutlu (**Ortadaki Adam,** İstanbul 1970; **Gönül İşi,** İstanbul 1974)

ister bir intihar olsun, toz olsun, gece olsun. Her ne olursa olsun… Hastalar olsun, ışıklar olsun… Çarpılmış insanlar olsun. Çözülme olsun… Ne ölçüde başardım, başaramadım bilemem. Ama bütün bu öykülerde verilmek istenen bir şey var. İnsan kendisinin yüce bir mahluk olduğunu bilsin ve bu öyküleri okuduğunda yücelmiş olduğunu hissetsin (Karal ve Erdem, 2001: 135-175).

1950 kuşağı tarafından ortaya konulan çevreyle bağları kopuk bireylerin bunalımlarını anlatan ve varoluşçuluktan beslenen hikâye anlayışı Özdenören'i de etkiler. *Hastalar ve Işıklar* adlı eseri varoluşçu hikâyecilik ile paralellik gösterir. Ancak yazar Sartre, Camus, Kafka gibi yazarların varoluşçuluk anlayışlarına yaklaşsa da onun varoluşçuluğun temel kavramlarına yüklediği anlam tamamen farklıdır. Bu yazarlarda insan bir varoluş sancısı yaşarken kim olduğunu, dünyaya niçin geldiğini sorgulayarak çıkışsızlığa ulaşır. Ancak Özdenören'de bu krizin nedeni kimliğini kaybetme, yabancılaşmadır, kutsala ulaşmakla birlikte bu kriz çözülecektir.

Biliç akışı, iç monolog, küçürek öykü ve şiirsellikten yararlanan yazar yeni hikâye anlayışının getirdiği tüm tekniklerden yararlanır. *Çarpılmışlar* biçimsel arayışların en tipik olanıdır. Kitabın başından sonuna hiçbir noktalama işareti kullanılmaz (bkz. Yumuşak, 2012: 1283-1285). Özdenören, Türk edebiyatında biçim ve içerik dengesini en iyi sağlayan yazarlardan biridir.

Din ve geleneksellik bağlamında ele alabileceğimiz diğer bir yazar da Sezai Karakoç'tur. Düşünce planında yeni bir ekolün kurucusu olan yazarın hikâyelerini diriliş düşüncesini bütünleyen zihin egzersizleri olarak değerlendirmek yerinde olur (bkz. Karataş, 2013: 245 - 246). Hikâyelerinde kıssa geleneğinden yararlanır. *İz* hikâyesi; yıkılış, dökülüş ve dağılışa karşı ayakta kalabilmenin onurlu bir mücadelesini ve izini yansıtan, metafizik gerilimin sergilendiği bir hikâyedir.

Belli bir olaya dayandırmadığı hikâyelerinde yalın, kısa ve hikmetli bir anlatım benimser. Birey-devlet ekseninde kurulan hikâyelerinde imge ve sembollerden yararlanır. Bilinç akışı ve çağrışımlarla beslenen hikâyeler belirtilmeyen zaman ve mekânlarda gerçekleşir. 50 kuşağının başlattığı varoluşçuluk ve gerçeküstücülük akımlarından etkilenen yazar, Rasim Özdenören gibi bu kuşaktan çözüm noktasında ayrılır. Onun hikâyelerinde de gerçek ve hakikat ön plana çıkar. Alim Kahraman, Karakoç'un hikâyelerini "yıkım üzerinde araştırmaya çıkmış bir insanın tespitleri" (1985: s. 70) olarak değerlendirir.

Geleneğin izini süren hikâyecilerden biri de Mustafa Kutlu'dur. Kutlu, Ömer Seyfettin'den Sait Faik'e uzanan dönemin hikâyeciliğimize getirdiği imkânlardan yararlanır (bkz. Mert, 2005: 114 - 116). Sezai Karakoç ve Rasim Özdenören'le benzer düşünceleri paylaşan yazarın ayırt edici özelliği mesnevilere, halk hikâyelerine, menkıbe ve kıssalara uzanan şark hikâyeciliği tavrıdır. Özellikle varoluşçuluk akımını yerli olmadığı için benimsemez. Hikmet ve ahenk onun hikâyelerinin ana unsurlarıdır. Gelenekle bağ kurup gelenekle bugün arasında yaşanan kırılmanın önüne geçmek ister. Hikâyelerinde çarpıcı sonuçlar hedefler. Taşralı olmadan hayata taşradan bakar (bkz. Tosun, 2013, 317 - 324). Mustafa Kutlu, dili bir enstrüman olarak kullanır. Şiirsellik hikâyelerinde özellikle ön plana çıkan bir unsurdur. Bu konuda Orhan Okay şu değerlendirmeyi yapar:

> Kutlu'nun yazdıkları evvelâ hikâye ile romanın karması. Daha sonra da modern ile geleneğin karması. Mustafa Kutlu, dili de bir enstrüman olarak çok ustaca kullanıyor. Bu tarafı da, yine belki birçoklarının bilemeyeceği şairliğinden kaynaklanıyor" (aktaran Özcan, 2001: 37).

Hikâyelerinde çoklu anlam katmanlarından oluşan bir anlatımı tercih eder. Hikâyelerde ilk göze çarpan çeşitli hayat sahneleridir. Gündelik hayata sıradan biri olarak bakan yazar, bu gündelik hayatın arkasında yatan toplumsal gerçekleri ortaya koymaya çalışır. En alt katmanda ise insanın var oluşuna ait bazı meseleleri konu edinîr. *Beyhude Ömrüm*'le ilgili bir söyleşisinde,

> Beyhude Ömrüm'ün üç unsuru vardır. Birisi benim içimdeki tabiat aşkıdır. İkinci arka planda Türkiye'deki toplumsal değişme, köylerin boşalması ve üçüncü olarak bütün yazdıklarımda bulunan tasavvufî bir şey vardır (Yazıcı, 2002: 141).

cümleleriyle hikâyedeki anlam katmanları ile asıl amacını ifade eder.

1980 sonrası hikâyeciliğimizde de önemli bir yer tutan yazar, Rasim Özdenören'le birlikte İslam medeniyet ve inancına yeni bir şuurla sahip çıkan insan tipini anlattığı hikâyeler ile kendi çizgisini devam ettirir.

İyi bir hikâye yazarı olarak kabul görmese de Cahit Zarifoğlu da tek hikâye kitabı ile geleneği sürdürür. Kitaba ismini veren *İns* hikâyesi, yazarın hikâye anlayışı hakkında bilgi verir niteliktedir. Düşüncenin ön plana çıktığı hikâyede şiirsellik göze çarpmaktadır. Dış tasvirlerle insan psikolojisini harmanladığı hikâyelerinde sade bir dil kullanır. Sembollerden sık sık yararlanır. Destan ve masal anlatımlarını andıran hikâyelerinde anlam

incelikleri olduğunu söylemek mümkündür (bkz. Yeşilkaya, 1996: 16 - 18). Zarifoğlu, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören çizgisine yerleştirebileceğimiz bir yazardır.

1950'de ortaya çıkan bunalım edebiyatı varoluşçuluğun da etkisi ile kendinî sorgularken bir çözüm üretemez. Bunalmışlık, sıkılmışlık, karamsarlık bu eserlerin ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Ancak bu dönemde Rasim Özdenören ve Sezai Karakoç ile birlikte geleneğe ve dine bağlanan hikâye çözümü de gelenek ve dinde arar. Mesaj veren, hikmetli anlatım ön plana çıksa da hikâyelerde kullanılan şiirsellik hikâyeleri düşünce eserlerinden farklılaştırır. 1980 sonrasında da bu anlayış, güçlenerek devam eder.

j) Bireysel Arayışlar

Türk hikâyeciliğinde 1950 kuşağı gibi 1970 kuşağının da genellenebilirliği tartışılan bir konudur. Ancak 1970'li yıllar kendi içinde "genellemeler yapmaya müsait, homojen ve yekpare bir manzara arz etmez" (Çelik, 2005: 42). Bu dönem, 1940'lı yıllardan itibaren eser yayımlamış toplumcu gerçekçi hikâyecilerin yeni eserlerle edebiyat dünyasındaki yerlerini sağlamlaştırdıkları dönem olur. Öte yandan 1950 kuşağı yazarlarının önemli bir bölümü, bu yıllarda eser vermeye devam eder.

1970'li yıllar hikâye ve hikâyeci sayısında niceliksel bir artışın görüldüğü yıllardır. Ömer Lekesiz bu yıllarda 327 hikâye kitabının yayımlandığını, 108 yeni hikâyecinin bulunduğunu belirtir (bkz. Lekesiz, 2005: 38 - 39) 1970'li yılların hikâyesine yön veren iki ana eğilim söz konusudur: toplumcu ve bireyci tavır.

Bu dönem hikâyelerinde görülen hâkim tavırlardan biri bireyciliktir. Şehir yaşamında modern bireyin kimlik arayışı ele alınır. Selçuk Baran, Ayhan Bozfırat, Oğuz Atay, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Tomris Uyar, Nedim Gürsel öne çıkan yazarlardır. Toplumsal değişme projelerinin kent ve taşra insanında neden olduğu ruhsal tahribat, insan-devlet-çevre ilişkilerindeki bozulma, henüz içselleştirilemeyen modern kültürün neden olduğu iç ve dış çatışma, sosyo-ekonomik statüdeki belirsizliklerden kaynaklanan kimlik çatışmaları ve köyden/kasabadan kente göçün beslediği emek sömürüsü gibi temalar bu dönemde ağırlık kazanır (bkz. Lekesiz, 2005: 38-39). Toplumcu gerçekçi yazarlar bu hikâyecileri "eleştirel gerçekçi" olarak tanımlarlar. Bu hikâyeler için yapılan bir tanımlama

ise "sosyal-psikolojik hikâye"dir (bkz. Solok, 1979: 31). Sosyal-psikolojik hikâye, özellikle kendilerini solda tanımlayan yazarların toplumcu temaları ve bireysel hassasiyetleri ihmal etmeden anlatmaları; ya da bireyi, toplumsal ve siyasal fon içinde anlatmaları olarak tanımlanabilir.

1970 sonrası hikâyeciliğimizde öne çıkan bazı hikâyecilerden bahsetmek yerinde olacaktır. Bilinç akışı ve ironisi ile Tanpınar'ı anımsatan Oğuz Atay, ilk postmodern yazarlardan biri olarak kabul edilir. Kişileri başarısız olmuş, çaresiz insanlardır. Metafor ve alegoriler ile anlattığı kişileri, 50 kuşağının bunalımlı kişileri ile paralellik gösterir. Birçok kaynakta ve tanımlamada "tutunamayan" olarak adlandırılan bu tipler, Atay'ın romanlarındaki kişilere benzer. Berna Moran, Atay'ın tutunamayanlarını "burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlar" (Moran, 1997: 197) olarak tanımlar. Mübalağadan özellikle yararlanan yazar, kahramanları gibi alaycı ve ironik bir dil kullanır.

Postmodernizmin getirdiği "devamsızlık, bağımsızlık, merkezsizlik, tanımsızlık, bütünlükten uzaklık, temelsizlik, değişkenlik, belirsizlik, çoğulculuk, şüphecilik" (Çelik, 2005: 44) gibi birçok özellik Atay'ın hikâyelerinde de karşımıza çıkar. Bununla birlikte üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulculuk veya çok katmanlılık, parodi, hiper-metinsel tasarım gibi anlatım biçimlerini de hikâyelerinde kullanır. Postmodern anlatım biçimlerini sıklıkla kullanan Atay, dönemin etkisiyle sürrealizmden de yararlanır. *Korkuyu Beklerken* hikâyesinde korku halini yaşayan hikâye kahramanının yaşadığı esrarlı durum sürrealizmin harikuladelik ilkesiyle özdeşleştirilebilir (bkz. Sakallı, 2011: 1658 – 1669). Her ne kadar sürrealizmin bazı etkilerini hikâyelerde bulmak mümkün olsa da Atay'ın hikâyeciliğimize en büyük katkısı postmodern anlayışı benimsetmesidir.

1970 sonrası eser veren hikâyecilerden Nazlı Eray, yazdığı fantastik hikâyeler ile dönemindeki diğer hikâyecilerden ayrılır. İronik ve çağrışımlı bir dil kullanan yazar hikâyelerini sürprizli sonlarla bitirir. Bu nedenle fantastik gerçekçilikten büyülü gerçekçiliğe yakındır. Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah* (1967) adlı ilk kitabında soyut bir evren oluşturur. Kitaptaki hikâyelerinde masal ve düşün imkânlarından yararlanan yazar, büyülü gerçekçiliğin de ilk örneklerini verir. Eray'ın *Geceyi Tanıdım* (1979) kitabı da bu yıllarda

yayımlanır. Yazar, asıl 1980 sonrası Ahmet Hamdi Tanpınar çizgisine bağlanabilecek fantastik hikâyeciliğin önemli isimlerinden biridir.

1970 sonrası ortaya çıkan tablonun hikâyeciliğimizde çok parçalı bir yapı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Modernizmin getirdiği bunalım, sıkıntı hikâyelerin ortak teması olarak görülürken ayrılan nokta ise çözüm önerisidir. 50 kuşağının içinden çıkamadığı bunalım son dönemde bir taraftan geleneğe ve dine dönüş düşüncesini getirirken diğer taraftan yeni bir açılımla postmodernizmin kapılarını aralar. Bu dönemde eser veren birçok yazar 1980 sonrası hikâyeciliğimizin de önemli isimleri arasında yer alacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE ÇOK SESLİ DÖNEM: 80 SONRASI TÜRK HİKÂYESİ

1980'li yıllar siyasî gelişmelerle birlikte toplumsal değişimin, buna bağlı olarak da kültürel değişimin hızla yaşandığı yıllardır. 1950'den itibaren siyasî hayatta başlayan çok seslilik, hızlı bir kalkınma ve modernleşme hamlesini de beraberinde getirir. Ancak tarihî süreç içerisinde modernizmle oldukça geç tanışan yeni devlet, modernleşmeye çabuk ayak uyduramaz. Gerek yoğun bir savaş döneminden çıkılması gerekse yeni devletin Batı karşısında konumlanmayı istediği yerin tam anlaşılamamasının birçok sıkıntının ana nedeni olduğunu söyleyebiliriz. Tek partili siyasî hayatın getirdiği baskıcı tutum, toplum üzerinde ciddi travmalar, kırılmalar meydana getirir (bkz. Demir, 2015: 147 -148). Çok partili siyasî hayat başlangıçta olumlu olarak algılansa da yeni devletin yaklaşık otuz yıldır yapmaya çalıştığı Batı tarzı yaşam tarzına henüz tam olarak ayak uyduramayan toplum, modernleşmeyi istemekle birlikte geleneğinden de kopmak istemez. Bu nedenle de devlet ideolojisi ile toplum düşüncesi sık sık çatışmak zorunda kalır. Devlet ideolojisinin benimsetilmesi amacıyla siyasî hayatta her on yılda bir yapılan müdahaleler, toplum belleğinde derin izler bırakır. 1960 müdahalesinden sonra ortaya çıkan siyasî atmosfer, yavaş yavaş toplum içinde var olan anlayışların taraftar toplayarak düşüncelerini keskinleştirmesine neden olur. 1970 müdahalesi sonrası ise zıt görüşlerin eyleme dönüştürdükleri düşünceleri karanlık günlerin de habercisidir. 70'li yılların sonları ise derin ayrılıkların ve çatışmaların yaşandığı bir dönemdir (bkz. Dursun, 2000: 191). 12 Eylül 1980'de yapılan ihtilal ile yaklaşık 50 yıldır devam eden toplum-devlet, toplum-toplum çatışmaları devlet ideolojisi lehinde sonuçlanır.

Türk siyasî hayatında görülen bu çalkantılı dönemi, edebî eserlerden takip etmek mümkündür. Yeni Türkiye'nin fikrî temellerinin oluşturulmaya çalışıldığı bu yıllarda edebiyat da kendinî şekillendirmeye çalışır. Siyasî düşüncelerin halka anlatılması için manifesto tarzında yazılan eserler olduğu gibi edebî kaygı taşıyan estetik ve güzelliği önceleyen eserler de önemli bir yer tutar (bkz. Çağan, 2004: 74 – 75). Ancak siyasî hayatta yaşanan bu gelişmelerin edebî dünyamıza en büyük etkisinin anlamsızlık, hiçlik, sıkıntı, huzursuzluk, bunalım, hayal ve cinsellik gibi kavramları kazandırdığını söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Tanzimat'ın ilanı ile başlayan değişim, dönüşüm ve yenilik anlayışlarının siyasî hayatta meydana getirdiği dönemler, edebiyat anlayışlarıyla paralellik gösterir. Bu açıdan 12 Eylül 1980 ihtilali, siyasî hayatta olduğu kadar edebiyatta da bir dönüm noktasıdır. Türk Edebiyatının Batı tarzı edebî formlarla tanışmasının bu yıllarda yaklaşık yüz yılı bulması önemli bir birikimin oluştuğunun da göstergesidir.

Batı tarzı Türk hikâyeciliği, Ahmet Mithat ve Emin Nihat ile birlikte yaşadığı doğum sancılarının ardından Sami Paşazade Sezai'nin *"Küçük Şeyler"i* ile ilk nefesini alır. Ömer Seyfettin ile yürümeye başlayan hikâyemiz gençlik tecrübelerini Memduh Şevket Esendal, Sait Faik ve Sabahattin Ali ile yaşar. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl ile birlikte farklı boyutları deneyen Türk Hikâyesinin 1980 sonrası ikinci baharını yaşadığını söyleyebiliriz. Bu nedenle ikinci baharını yaşayan Türk hikâyeciliğinin, yüz yıllık birikime neler kattığının incelenmesi, ortaya konulması edebiyat tarihî açısından da önem arz etmektedir. Bu genel değerlendirmeler 1980 sonrası Türk hikâyeciliğinin anlaşılmasına ışık tutacaktır.

A) 1980'li Yıllarda Yaşanan Siyasî ve Kültürel Gelişmeler

a) Siyasî Gelişmeler

Türkiye, 1950'de ilk defa kurucu ideolojiden farklı bir siyasî parti ile yönetilmeye başlanır. Ancak kurucu hâkim ideoloji, çok partili hayata geçişle birlikte farklı düşüncelerin seslendirilmesini uzun süre kabullenemez. 1950'li yıllar fikir ayrılıklarının daha belirgin ortaya çıktığı yıllardır. Demokrasi kültürünün henüz tam olarak yerleşmemesi siyasî

hayatta ve buna bağlı olarak toplumsal hayatta zaman zaman ciddi sorunlara yol açar. Sorunların çözümünde siyasî yapının yetersiz kaldığı durumlarda ise kurucu ideolojinin bekçisi konumunda bulunan asker, siyasî hayata da müdahale eder. Bu nedenle Türkiye 1960 – 1980 arasında üç askeri darbe ile karşı karşıya kalır. Ancak,

> Askerler darbe sonrasında kışlalarına döndüklerinde de yönetimin kontrolünü elde tutmaya çalışmışlardır. Darbe sonrasında asker tarafından yapılan anayasalar ve oluşturulan kurumlar askerin kontrolünü ve vesayetini sağlayacak şekilde planlanmıştır (Akıncı, 2013: 40).

1960 askeri darbesi ile yeni bir anayasa hazırlanarak siyasî yapı tekrar şekillendirilir. Ancak aradan geçen on senede gerek toplumsal olayların artması gerek siyasî iktidarın yönetim zaafiyeti gerekse meclisin görevini yapamaması yeni bir askeri müdahaleye davetiye çıkarır. "Hatta bazı kesimler açıkça darbe beklentisi içerisinde" (Dursun, 2000: 191) dir. Sonuç olarak 12 Mart 1971 muhtırası ile asker bir kez daha yönetime müdahale eder. Ancak askeri yönetim "zor öğesine dayanarak aldığı bütün önlemlere rağmen, ne ülkede yaşanılan siyasal ve hegomonik bunalımın önüne geçebilmiş ne de iktisadi çalkantıyı dizginleyebilmiştir" (Özçelik, 2012: 74). 1970'lerin ortasından itibaren politize olmuş işçi eylemleri ve sol hareketlerde artma trendi görülür. Toplumsal hayattaki şiddet ve baskı toplumsal gerginliği de artırır. 1977'de 1 Mayıs katliamı, Kahramanmaraş, Çorum, Malatya, Sivas, Bingöl olayları, sol veya sağ ideolojilerin mensuplarından sembolik isimlere düzenlenen suikastlar ülkede toplumsal yaşamı tehdit eder bir hale getirir. Solun bazı grupları şiddeti bir yöntem olarak kullanmaya başlar ve yine bu süreçte radikal milliyetçi bir kesim vatanı koruma kaygısı söylemi ile bu şiddet sarmalının parçası haline gelir (bkz. Akça, 2013: 184).

Ortaya çıkan terör olayları ciddi güvenlik problemleri oluştururken devletin etkinliğini de azaltır. Meclis içerisinde de iktidar ve muhalefet partilerinin bir araya bile gelememeleri ülkedeki krizden demokratik yollarla çıkmanın önünü keser. (bkz. Kabacalı, 1992: 244)

Bu yıllarda uluslararası dengeler de mevcut iktidarın devamına imkân tanımaz. Türkiye'nin gerek yayılmacı bir politika izleyen SSCB ile Batı arasında yer alması dolayısıyla jeopolitik önemi gerekse ABD'nin uyuşturucunun önemli bir kısmının Türkiye'den geldiğine inanması karşısında mevcut iktidarın bu duruma bir çözüm

üretememesi Türkiye'de rejim değişikliğini tetikleyen nedenler arasındadır (bkz. Akça, 2013: 185 - 186).

Siyasî ortamdaki dağınıklık, toplum içinde huzursuzluk, çatışma ortamı ve terör olayları 12 Eylül 1980'de yapılan askeri darbe ile sonlandırılır. "12 Eylül Darbesi, esas itibariyle, 1970'li yıllarda yaşanılan birikim rejimi krizinin ve sınıflar mücadelesinin bir sonucu olarak görülebilir" (Özçelik, 2012: 74). 12 Eylül 1980'de askerin yönetime el koyarak sıkıyönetim ilan etmesi ile terör olayları, toplumsal çatışma birden bire kesilir. Darbeye karşı toplumsal kesimler de tepki göstermez. Meclis ve hükümetin faaliyetlerine son verilerek askerlerden oluşan Milli Güvenlik Konseyi kurulur. Günün şartlarına cevap vermeyen anayasa değiştirilerek yeni bir anayasa yürürlüğe konulur. "Darbe ile 1961 Anayasa ile kurulan ve 1971 muhtırası ile restore edilen İkinci Cumhuriyet yıkılmış ve 1982 Anayasası ile Üçüncü Cumhuriyet kurulmuş oldu" (Dursun, 2005: 7). Devlet yönetiminde birçok kurum ve kuruluş denetim ve dengeleme amacıyla değiştirilir, yeniden bir yapılanma sürecine gidilir.

12 Eylül darbesi sadece devlet mekânizmasını yeniden yapılandırmakla kalmaz. Darbenin asıl etkisi toplumda oluşturduğu travmadır. "Sayıları yüz binlerle ifade edilen tutuklamalar, fişlemeler, idamlar, işten çıkarmalar, vatandaşlıktan çıkartılan insanlar, askeri darbenin meydana getirdiği travmanın boyutlarını gösterir niteliktedir" (Gürsel, 1998: 812). Bu dönemde düşünce özgürlüğünün kısıtlanması ise üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.[60] Yaklaşık üç yıl süren askeri yönetim, 1983'te denetim ve idarede dolaylı olarak da olsa denetimini elinde tutacak bir yapı ile yönetimi sivil yönetime bırakır. Ancak darbenin izleri uzun süre devam eder.

1983'te sivillerin kurduğu parti seçimlerde yüksek bir oy oranı ile iş başına gelir. Tekrar demokratik bir hayata geçilmesi ile birlikte hızlı bir kalkınma ve modernleşme süreci başlar. (bkz. Demirhan ve Kartal, 2014: 126 - 127) Özellikle ABD ile ilişkilerin artması yeni bir dönemin habercisidir. Sanayileşmenin hız kazanması köyden kente göçü de

[60] 12 Eylül darbesi sonrası 71 bin kişi düşünce suçlarından yargılanır. 30 bin kişi siyasî mülteci olarak yurtdışına gönderilir. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verilir. 400 gazeteciye toplam 4 bin yıl hapis cezası verilir. Gazetelerin 300 gün yayın yapmasına izin

hızlandırır. Bu, yeni toplumsal sorunları da beraberinde getirir. 1990'lı yıllar ise her ne kadar terör olayları belli bölgede artması bir kırılma meydana getirmiş olsa da teknolojik gelişmelerin de hızla günlük yaşama girmeye başladığı yıllardır. Teknolojinin günlük yaşamı kolaylaştırması, ekonomik refah seviyesinin artması ise toplum için yeni sorunlar ve bunalımları da beraberinde getirir. 1991 de SSCB'nin dağılması ise Türkiye'de farklı sonuçlar doğurur. 1960'lardan beri toplumda bir kesim tarafından savunulan Marksist düşüncenin de çöküşü olarak yorumlanabilecek bu yeni durum, bir anlamda kapitalist düzenin zaferi olarak görülebilir. Ancak ekonomik hayatta ağırlığı bulunan bu sistem değişikliği Marksist ideoloji taraftarlarını hayal kırıklığına sürüklerken kapitalist ideoloji taraftarlarını da istedikleri gibi sevindirmez (bkz. Gürbilek, 2007: 52-53). Kapitalizmin "tüket tüket" anlayışı bir kesimi zenginleştirirken bir kesimi daha da yoksullaştırır. Tüket tüket anlayışı sadece ekonomik hayatta değil kültür, sanat alanlarında da etkili olur. Bu yıllar, kültür yozlaşmasının da ağırlık kazandığı yıllardır.

1990'lı yılların sonlarına doğru 12 Şubat e-muhtırası ile hem siyasî hayata hem de toplumsal hayata yeniden askerler tarafından müdahale edilir. Bu dönemde de özellikle düşünce alanında yeni kısıtlamalar baş gösterir. Ancak 12 Şubat e-muhtırası 12 Eylül askeri darbesi gibi fizikî bir müdahaleyi getirmez. Türkiye 2000'li yıllara kısıtlamalar ve özgürlük arayışları içerisinde girer.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ile yeni bir döneme giren Türkiye, 2000'li yıllara kadar hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşar. Gerek askeri darbenin oluşturduğu tahribatların giderilmesi gerekse hızlı modernleşme süreci her alanda etkisini gösterir.

b) Kültürel Ortam

Edebî eserler insanı ele alan ve buna bağlı olarak insanın içinde yaşadığı topluma ayna tutan bir yapı gösterir. İnsanı bireysel ve toplumsal bakış açıları ile değerlendiren edebiyat bilimi, yaşamın estetik ve sanatsal bir tarzda ifadesidir. Bu özellikten dolayı edebiyat, insanı hayata bakış açısı, sevinci, kederi, özlemleri, bunalımları, sıkıntıları, hayal kırıklıkları ile konu edinîr. Elbette edebiyat bu fonksiyonunu yerine getirirken içinde

---

verilmez. 39 ton gazete ve dergi imha edilir. 13 büyük gazete için 303 dava açılır. (Kaynak,

bulunduğu toplumun değer yargılarını, sosyal, siyasî ve ekonomik yapısını, dilini bir bütün olarak ele alır. Edebî eserler, mensubu olduğu toplumun hayatından ve değişimlerinden etkilenir. Mehmet Kaplan'ın ifadesi ile "yaşanılan hayat, sanatı besleyen en büyük kaynaktır" (1999: s. 179). Edebî eserlerin toplum hayatı ile bu ilişkisi çift yönlüdür. Bazen toplum yaşamındaki olaylar ve değişimler edebî eserleri tetiklerken bazen de edebî eserler toplumsal hayatı etkileyebilir. Edebî eserler, içinde doğduğu coğrafyadan tamamen ayrı düşünülemez. Çünkü "edebiyat eserleri, içinde doğdukları toplumun duyuş ve düşünüşünü, hayatı algılayış biçimlerini, büyük tarihî dönemlerde ortaya çıkan sosyal psikolojinin bütün ve en ince ayrıntılarını kendilerinde yaşatırlar" (Kaplan, 1998: 24).

Siyaset, toplum yaşamının önemli bir parçası olması dolayısıyla sık sık edebiyat-siyaset ilişkisi tartışmalara konu olur. Türk edebiyatında bazı dönemlerde daha yoğunlaşan edebiyat ve siyaset ilişkisi iki yönden ele alınabilir. "Sanat/edebiyat eseri üzerinden siyaset üretmek olayın bir yönü iken, siyasetin sanat üretimi üzerinde olumlu ya da olumsuz etkisinin bulunması, başka bir yönüdür" (Çağan, 2004: 75). 12 Eylül askeri darbesi bu yönüyle ele alınması gereken bir süreçtir. Çünkü bu darbe toplumu derinden etkileyen, hemen her alanda bilinç kırılması meydana getiren bir gerçekliktir. Askeri darbe ile baskıların yarattığı travma, sosyal ve ekonomik hayatın yeniden düzenlenmesi Türkiye için yeni bir dönemin de başlangıcı olur.

12 Eylül askeri darbesinin, siyasî ve sosyal hayatta yaşanan tıkanmayı açmak, toplumun içine sürüklendiği kaosu sonlandırmak ve tekrar huzur ortamını sağlamak amacıyla yapıldığı düşünülse de gerçekte yapılan bundan çok daha fazlasıdır. Bu darbenin önceki askeri darbelerden farkı sadece toplumsal muhalefeti sindirmekle kalmaması aynı zamanda yeni bir toplum projesi ve dolayısıyla yeni bir insan tipolojisi dayatmasıdır. Berna Moran, 12 Eylül darbesinin 12 Mart süreci ile sindirilen sol düşüncenin tamamen ortadan kaldırmak amacında olduğunu belirtir (2004: s. 49). Bu yönüyle darbe, her alanda "yeni dünya düzenine" ayak uydurma çabası olarak da değerlendirilebilir.

Toplumda derin izler bırakan 12 Eylül darbesi apolitik, tüketimi önceleyen, toplumsal bağları çözülmüş, bireyci insan tipini benimser. Özellikle politikadan uzak

---

http://arsiv.ntv.com.tr/news/459038.asp, erişim tarihî: 26.12.2015)

tutulmaya çalışılan toplum, bireysel meselelerle ilgilenmeye yöneltilir. Türkiye'nin ekonomik olarak gelişimini henüz tamamlayamadan dünyada etkin olan küresel kapitalizme ve finans kapitalizm aşamasına geçmesi üretimsizlik, köyden kente göç, büyük kentlerin plansız ve imarsız büyümesi gibi siyasî, kültürel ve ekonomik bir dizi soruna neden olur. Arabesk kültürün doğuşu, toplumun büyük bölümünde beliren aidiyetsizlik hissi, kentlerin kenar semtlerinde yeni bir yaşam anlayışının ve alt kültürlerin filizlenmesi, keskin kültür tanımlarının yerini muğlak, geçişken ve eklektik kültürel atmosferlerin alması Türkiye'de kültürel yapının büyük ölçüde değiştiğinin göstergesidir (bkz. Gürbilek, 2014: 8 - 10). 12 Eylül darbesinin toplumsal bellekte bir bölünme, bir manipülasyon yarattığına dikkat çeken A. Ömer Türkeş, darbe sonrasına dair şunları söyler:

> Türkiye'de 12 Eylül Askeri Darbesi ile başlayan ekonomik, siyasal, toplumsal ve ideolojik şekillenmenin sonucunda bir kültürel bölünme yaşandığını söyleyebiliriz. Artık kendinî taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendinî bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye çıkmıştı ortaya. Bu kültürü çarçabuk üstlenen bir kesim, bundan böyle yalnızca alışık oldukları şeyleri görmeye başladı. Objektiflere takılanlar arasında işsizlik, açlık, evsizlik, hastane kapılarında bekleyen insanlar, kısaca yoksulluk görüntüleri yer almıyordu elbette (2005: s. 6).

Toplum kesimlerinin bir şekilde etkilendiği 1980 darbesi kendi siyasî, sosyal, kültürel ve ekonomik atmosferini de oluşturur. Bu ortamda ortaya çıkan eğilimleri üç grupta toplamak mümkündür. Birincisi yeni döneme adapte olmaya çalışan ve 1980 öncesini yanlışlık olarak değerlendirirken ikinci eğilimde ise yeni dönem kökten reddedilir. Aynı zamanda 1980 öncesi ideolojik tutumu, bakış açısı korunmaya çalışılır. Üçüncüsü ise 1980 öncesi için özeleştiri yapılması gerektiğini düşünürken yeni döneme de temkinli yaklaşılması gerektiğini savunur. Bu tartışmalar özellikle 1970'li yılların başat unsuru solcular arasında olmakla birlikte sağcı ve muhafazakâr kesimlerde de bu tartışma değişik boyutlarda sürdürülür. Solun eski popülerliğini yitirmesi ve 1980 darbesi ile birlikte baskı altına alınması sonucu boşalan ortam İslamcı kesim tarafından doldurulur. Taşralı ve gelenek üzerinde yükselmeye çalışan İslamcı eğilim bir taraftan Batılı kapitalist sisteme angaje olmaya çalışan Türkiye konjonktüründe yer edinmeye çalışırken, diğer taraftan Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren muhalif olduğu Kemalizm'e daha merkezi, kentli ve entelektüel bir noktadan muhalefet etmenin yollarını arar (bkz. Demir, 2015: 147 - 148).

1980 darbesi bir taraftan ifade etme ve yazma özgürlüğünü kısıtlarken bir taraftan da bilinçli bir şekilde söz patlamasının da önünü açar. O zamana kadar konuşulmasında

sakınca görülen mahrem kabul edilen cinsellik gibi özel hayata ait konular basın ve televizyon aracılığıyla işlenmeye başlanır. Nurdan Gürbilek, özel hayata dair cinsel kavramların toplumsal belleğe yerleştirilmek istenmesini daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, her konuya hâkim olmak isteyen otoriter anlayıştan bağımsız olarak söze dökülmek istenmesini gerekçe olarak gösterir. Bu bağlamda 80'li yılların önünü açtığı değişimin en önemli ayaklarından biri olarak mahremiyetin ifşası görülmektedir (2014: s. 23).

12 Eylül'le birlikte tehdit olarak görülen "sömürü ve emek" gibi sol ideolojiyi temsil eden kavramlar kamuoyu nezdinde basitleştirilir ve içi boş, değersiz kavramlar olarak kamuoyu oluşturulmaya çalışılır. Bu nedenle de basın ve yayın organları üzerinde sansür mekânizması kurulur. Böylelikle gazeteler sansürlenerek etkisiz bir hale getirilir (bkz. Alver, 2012: 10).

1980'in etkileri sadece basın yayına uygulanan sansürle sınırlı kalmaz. Bir yönüyle politikaya temas eden düşünce merkezli tüm alanlar rejime karşı tehdit olarak algılanır. Bu nedenle de pasifize edilerek yerlerine yeni yapılanmalar, örgütlenmeler kurulur. Başta entelektüeller olmak üzere sağ ve sol ideolojilerin görüşleri de bu yeni oluşumlara ayak uydurur. Böylece entelektüel hayat da darbeden payına düşeni alır. Bir yandan devrimciler, ülkücüler ve muhafazakâr kesim faili meçhullere kurban gitmiş, işkence görmüş, hapishanelere kapatılmış, öte yandan bu ideolojileri destekleyen yazarlar, kitaplar, yayıncılar ve okuyucular aynı derecede tehlikeli görülerek ölçüsüz bir şekilde baskı altında tutulmuşlardır (bkz. Türkeş, 2004: 430).

Ülkede hâkim olan toplumun depolitize edilmesi anlayışı sosyal yapı üzerinde de etkili olur. Edebiyat da bu değişimden nasibini alır. Bu yeni yapılanmanın sebebi konusunda yazar ve eleştirmenlerin birleştikleri ortak fikir, sol ideolojinin kırılarak pasifize edilmesi ve zamanla da yok edilmek istenmesidir. Berna Moran ve Ahmet Oktay gibi eleştirmenler de sol yapının çökertilmek istenildiği görüşündedirler (Moran, 1994: 49; Oktay, 2004: 444). Askeri rejimin izlediği politika gereği sol ideoloji çökertilerek yeni bir yapılanmanın önü açılmak istenir. Böylelikle sadece sol değil, İslamcı ve milliyetçi sağ ideolojilerin de çökertilmesi için kapı aralanmak istenir. Bu nedenle siyasî partiler

kapatılarak toplum depolitize edilir, üniversiteler ve basın denetim altına alınarak aydınlar susturulur. "Böylelikle korku toplumun genelinde hâkim bir duygu haline getirilir" (Moran, 1994: 49).

1980 sonrası, özellikle genç nesil büyük bir aldatılmışlık, yılgınlık duygusu içine düşer. Birbirlerine söyleyecek sözleri kalmamış, yaptıklarının doğruluğundan şüphe eden, doğruyu yanlıştan ayıracak ölçütlerinin sağlamlığından emin olmayan insanların oluşturduğu bir toplum oluşur.

Edebî hayat da darbenin izlerini uzun süre üzerinden atamaz. Edebiyat ve düşünce hareketleri bu dönemde darbe öncesinden farklı boyutta, içine kapanma yönünde ilerler. 50 kuşağının kapalı anlatımı sürdürülür.

12 Eylül darbesinin yakın bir zamanda olması, darbe yasalarının henüz tam olarak değiştirilememesi gibi nedenlerle henüz darbenin tüm etkileri yeterince ortaya konulamamıştır. Özellikle düşünce hareketleri bağlamında 28 Şubat e-muhtırası ile Türkiye yeni bir darbe sürecine girer. Henüz 12 Eylül'ün izleri silinmeden yeni bir darbe ortamı, gelişmeye çalışan entelektüel düşünceyi sekteye uğratır. 12 Eylül darbesinin tüm etkilerinin silinmesi ile bu dönem daha net ortaya konulabilecektir.

B) 1980 – 2000 Yılları Arası Türk Hikâyeciliğinin Genel Görünümü

Toplumsal yapıdaki değişimler edebiyatı doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler. Edebiyatın içinde yaşadığı toplumun gerçeklerini hissetmemesi ve anlatmaması elbette ki düşünülemez. Toplumla birlikte var olan edebî eserlerin yeni anlatım tekniklerine kavuşması; düşünce, bilim ve teknoloji vb. alanlardaki gelişmelerle paralellik gösterir. Bu nedenle de edebiyat ve siyasî hayat yakın bir ilişki içerisindedir. Her ne kadar siyasî olayların baz alınarak edebî dönemlerin tespit edilmesi çok doğru bir yaklaşım olmasa da Tanzimat'tan beri önemli siyasî ve toplumsal olayların edebî dönemlerin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir.

Batılı hikâye tarzı ile tanışan Türk hikâyeciliği başlangıcından itibaren kendisini sürekli yeniler ve geliştirir. Cumhuriyet'in ilan edilerek yeni devletin kurulması ile birlikte

toplumsal yaşamda hızlı bir değişim süreci de başlar. Kuruluş yıllarından 1950'lere kadar ki süreç toplumsallaşma bilincinin etkin olduğu bir dönemdir. Osmanlı mirasının tanzimi ve yeninin anlatılması ve benimsenmesi bu dönemin en önemli özelliği olarak kabul edilebilir. Bu özellik 1920'lerden 1950'lere kadar uzanan süreçteki toplumsal bilincin edebiyatımıza yansımalarının sebebi olarak gösterilebilir. Tahir Alangu, 1913 – 1930 arası hikâyecileri değerlendirdiği yazısında bu dönem hikâyecileri için şöyle bir tespitte bulunur: "Devrimci sanat anlayışları ile yeniye, dilleri ve hikâye teknikleri ile eskiye bağlı, konuda, kişide, düşüncede devrimci bir yola bilerek ayak uydurmaya çalışanlar" (Alangu, 1968: 26).

1950'lerde tek partili hayattan çok partili hayata geçiş birçok yenileşmeyle birlikte açmazları da beraberinde getirir. Milliyetçilik, batılılaşma, çağdaşlaşma söylemleri yerini "Amerika rüyasına" bırakır. Köy – kent ikilemi edebiyatta belirgin bir şekilde görülür. Yeni dünya düzenine geçişte kapitalist anlayışın tam olarak algılanamaması ile birlikte yoğun bir göç dalgası başlar. Köylülük ve kentlilik ikilemi bu dönem edebiyatına damgasını vurur. Bu çatışma 1960'lardan itibaren edebiyatta daha belirgin hale gelir. Ancak yine bu dönemde kentten köye bakış anlayışı değişerek köyden köyü anlatma iç bakışı gelişir. Edebiyat Anadolu gerçeği ile bu dönemde daha içli dışlı olur.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi yeni bir dönemin de başlangıcıdır. Askerî darbe sonrası değiştirilen anayasa ile özgürlük ortamının yeniden kurulmaya çalışılır. Yazarların görüşlerini özgürce ifade edebîlmeleri farklı görüşleri de ortaya çıkarır. Toplumcu gerçekçilik ve onun karşısında yer alan görüşler edebî hayat içerisinde önemli bir yer tutar. 1950 Kuşağının başlattığı yenilikçi anlayış bu dönemde de devam eder. Şehirdeki "küçük insan"la birlikte köydeki insanların sorunları da edebiyatta yer etmeye başlar. Yazarların toplumla yüzleşmesi bu döneme rast gelmektedir.

1970'li yıllarda ise hikâye üzerinde yapılan tartışmalar dikkat çekicidir. 1950 kuşağı hikâyecileri eser vermeye devam ederken hikâye yazarları arasında Sait Faik, Sabahattin Ali ikilemi yaşanır. Birey ya da toplumun öncelenmesi tartışmaları bu dönemde önemli bir yer teşkil eder. Ancak bu dönemde yaşanan toplumsal olayların, çatışmaların ortaya çıkması hikâyecileri de etkiler. Politize olmuş eserlerin sayısında bir artış gözlemlenir. Çok parçalı bir yapı gösteren 70'li yıllar, 1950 kuşağında olduğu gibi 1970 kuşağı oluşturamaz.

1980 sonrası Türk hikâyeciliği toplumsal yapıdaki çözülme, baskı ortamının etkinliğinden önemli ölçüde etkilenir. Daha önceki dönemlerden farklı olarak hikâyelerin okuyucuyla buluşması dergiler arayıcılığıyla değil kitaplarla sağlanır. Dergilerin tercih edilmemesinde devrin siyasî anlayışının etkili olduğu bir gerçektir. Bunun zaman içerisinde edebiyat ortamına olumsuz etkilerinin olduğunu söylemek mümkündür. *Varlık (1933), Yazko Edebiyat (1980), Hürriyet Gösteri Sanat Olayı (1981), Yarın (1981), Yönelişler (1981) Adam Öykü (1985), Defter (1987), Gergedan (1987), Yaşasın Edebiyat (1987), Yedi İklim (1987), Argos (1988), Dergâh (1990), Sombahar (1990) Hayalet Gemi (1992), Düşler Öyküler (1996), Düşün (1997), Fayton Öykü (1997), Üçüncü Öyküler (1998),* adlı dergiler hikâyeciler için imkân olarak değerlendirilse de önceki dönemlerle kıyaslandığında oldukça yetersizdir.

1980 – 2000 arası hikâyeciliğimizde en dikkat çekici özellik ise hikâyeci sayısındaki nicel artıştır. Ömer Lekesiz 1950 – 1980 arasında hikâyeci sayısının 247 olduğunu belirtir (2005: s. 45). 1980 – 2000 arasında ise hikâyelerini kitap olarak yayımlayan hikâyeci sayısı 507'dir.[61] Hikâye yazan birçok yazar olmasına rağmen nitelik olarak bu dönem hikâyeciliğimiz 1950 kuşağı gibi bir etki meydana getirememiştir. Ancak bireysel olarak bakıldığında bazı hikâyecilerin kalıcılığı yakaladığını söyleyebiliriz. Bu dönemde hikâye yayımlayan birçok yazar ya tek kitap ile yetinir ya da hikâye yazmaktan vazgeçer. Bu dönemde hikâye yazarlarında görülen artışın özellikle ihtilalin getirdiği işkencelerin, baskıların etkili olduğunu da söyleyebiliriz.

> Düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, tutuklama/sorgulama sırasındaki işkencelerin ve yenilmişlik psikolojisinin neden olduğu zihinsel travmaların toplumsal bir boyut kazanması, ağırlıklı olarak yazma eğilimindeki o genç kuşakta öykü ateşinin uyanmasını sağlamıştır (Lekesiz, 2005: 48).

Özellikle darbe döneminin baskısı ile karşılaşan yazarların, karşılaştıkları zorlukların, yaşadıkları sıkıntıların ve içine düştükleri boşlukların en iyi dile getirilebileceği yazı türü hikâyedir. Ömer Lekesiz neden hikâye sorusunun cevabını şöyle verir:

> Baskılarla bölümlenmiş, kendinî net bir şekilde ifade ihtiyacını içinde hep büyütmüş, sürekli yarın endişesi içindeki ve söyleyeceklerini ille de yarına kadar söyleme telaşındaki zihinlerin şiirden sonra başvurabilecekleri yegâne tür öyküdür (2006: s. 97).

[61] Ömer Lekesiz bu sayının yaklaşık 462 olduğunu söylemektedir.

Bu nedenle çoğu tek kitap çıkartarak hikâye yazmayı bırakan yazarların darbe dönemini konu olarak alması bu anlamda dikkate değer bir tespittir.[62]

12 Eylül ihtilali sadece siyasî ve toplumsal hayatta değil her alanda büyük bir değişimin de başlangıcıdır. 1980 öncesi hikâye yazan yazarlar da daha önceki anlayışlarını korumaya çalışsalar da bu dönemde yazdıkları hikâyeler öncekilerden oldukça farklıdır. Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Selim İleri gibi birçoğu seksen öncesinde ürün vermiş yazarlar, yeni yönelimlerden etkilenirler. 1950 kuşağı hikâyecilerinden Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Orhan Duru, Adnan Özyalçıner, Demir Özlü, Bilge Karasu 1980 sonrasında da hikâye yazmaya devam ederler. Kendi kuşaklarının anlamsızlık, hiçlik, bunalım, yalnızlık gibi temaları bu dönemde derinleşerek devam eder. Bu kuşakla birlikte başlayan yenilikçi anlayışın özellikle 1990 kuşağı hikâyecilerinde etkili olduğu görülür. Köyden kente göç, köylü – şehirli çatışması, şehre ayak uyduramayan köylüler, kırsal alanlarda hayat, değişen kültür ve hayat tarzı karşısında ayakta durmaya çalışan insanlar, modernizmin ezdiği modernleşemeyen insanlar, kadınların toplumda yer edinebilme uğraşları, dış göç, ekonomik buhranlar gibi konuların yanı sıra özellikle hikâyede biçim arayışları 1950 kuşağının izlerini taşır. Ancak 1980 sonrası bu temalar aynı kalmakla birlikte yaşananlar daha da ağırlaşır. Bu da hikâyeyi yeni arayışlara sürükler. 1950 kuşağının beslendiği gerçeküstücülük ve varoluşçuluk akımları bu dönem hikâyesine de kaynaklık eder.

1980 ihtilalinin meydana getirdiği travma bu dönem hikâyesini özellikle tematik olarak etkiler. Hikâye yazarları ihtilalin üzerlerinde oluşturduğu psikolojik durum nedeniyle ortak konulara yönelirler. Geçmişten uzaklaşma, yeniye alışamama nedeniyle boşluk, boşluğun getirdiği yalnızlık, buhran ve yeni arayışlar ortak temalar olarak görülmektedir. Geçmişin eleştirisini yapan hikâyeciler, yeni durumu da başlangıçta anlamakta zorluk çekerler. Tekrar sivil siyasete geçen ülkenin hızlı bir kalkınma sürecine girmesi, kapitalizm

[62] 12 Eylül darbesini ve darbe sonrası yaşanan işkenceleri, baskıları konu edinen yazarlar şunlardır: Samim Kocagöz, Barış Bıçakçı, Berrin Kırımlıoğlu, İnci Aral, Feyza Hepçilingirler, Demirtaş Ceyhun, Nedim Gürsel, Nemika Tuğcu, Cemil Kavukçu, Ali Balkız, Osman Şahin, Hakan Şenocak, Ahmet Ümit, Nalan Barbarosoğlu, Feride Çiçekoğlu, Talip Apaydın, İzzet Kılıçlı, Ahmet Yıldız, Semra Özdamar, Mehmet Başaran, Ülkü Ayvaz, Hürriyet Yaşar, Eray Karınca, Alper akçam, Mustafa Balel, Turgut Acar, Ayşe Sarısayın, Zafer Doruk, Behçet Çelik, Süheyla Acar Kalyoncu, Oya Baydar, Özcan Karabulut, Gülderen

rüzgârları bu belirsizliği daha da artırır. Bu nedenle yalnızlık, buhran 1950 kuşağından daha derin hissedilir. Buhrandan çıkış yolu olarak hikâyelerde özellikle içki ve kaba cinsellik bir çıkış noktası olarak işlenir. Necip Tosun seksen sonrası yaşananların hikâyecileri "özeleştiri", "cinsellik", "yalnızlık", "bunalım" ve "yüzleşme" gibi ortak paydalarda buluşturduğunu belirtmektedir (2011: s. 35 - 56). Her ne kadar seksen öncesi belli jargonun ürünü olmayan hikâyeler edebiyat dışı sayılarak daha güdümlü bir anlayış geliştirildiği ve bu dar çerçeveden seksen sonrası bir çıkış sağlandığı iddia edilse de bu tam olarak gerçeği yansıtmaz. Özellikle darbecilerin ülkenin kodlarını değiştiren uygulamaları, toplumsal hayata baştan aşağı düzenlemeler getirmeleri ve bunu anayasa ile sağlamlaştırmaları göz önüne alındığında hikâyelerde işlenen bu konular, ihtilalin politikalarının doğal bir sonucudur. Seksen öncesi kitlesel hareketlerin öne çıktığı ve darbeyi getiren sebeplerden birinin de bu durum olduğu düşünüldüğünde darbe sonrası bireysel bir sanat ve edebiyat anlayışının ortaya çıkması daha anlaşılabilir. Bireysellikle birlikte toplumla bağları kopartılan insanların yalnızlaşması ve bunalım ise bireyselliğin bir sonucudur. Depolitize edilen bireyin siyasî meselelerle uğraşmaması için cinsel özgürlük anlayışının benimsenmesi hikâyelerde bu konunun da sıkça yer etmesine neden olur. Kadın ve kadın haklarındaki hukuksuzluklar, feminizm akımına güç kazandırır. Gençlerin cinsellikle, kadınların feminizmle, erkeklerin içki ile meşgul edilmesi anlayışı seksen sonrası hikâyeciliğimizin de karakteristik özelliğidir.

Özellikle 1970 – 1980 yılları arası Türk hikâyeciliği ideolojilerin güdümünde, yol gösterici, buyurgan bir yapı gösterirken seksen sonrası tartışmacı, eleştirel, araştırmacı ve kesin yargılardan uzak bir görünüm sergiler. İdeal olandan daha çok yaşanan gerçekliğin anlatımı gündeme gelir (Tosun, 2011: 55 -56). Yalın gerçek tüm ayrıntılarıyla tartışılır. İdeolojik görüşlerden uzak durulması hikâyeleri kendi alanına çeker. Yazarlar ideolojik kaygılar olmaksızın görüşlerini daha özgür ifade ederler. Böylece hikâye, sanatsal olarak gelişme imkânları arar. Hikâyelerin neyi anlattığı kadar nasıl anlattığı da önem kazanır. Farklı anlatım teknikleri denenmeye başlanır. Bu nedenle de hikâyecilerin poetikaları oldukça çeşitlilik gösterir. "Yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem öykücülüğümüzün baskın öğeleri olarak

Bilgili, Sezer Ateş Ayvaz, Erendiz Atasü, Işıl Özgentürk, Güldal Okuducu, Ayşe Kilimci, Hasan Özkılıç,

sıralanabilir" (Tosun, 2011: 57). Hikâyenin siyasetten uzak durmasının en olumlu sonucunun bu yenilikler olduğunu söyleyebiliriz.

Hikâyenin siyasetten uzak durması, yazarlara daha özgürlükçü bir ortam oluşturması ve yeni anlatım teknikleri arayışlarına zemin hazırlaması gibi olumlu etkilerinin yanında hikâyeyi tematik olarak güçsüzleştirir. Tosun (2005: s. 28), toplumsallığın bırakılıp bireyselliğin yüceltilmesi ile "ben merkezli" bir anlatıma dönüldüğünü belirtmektedir. Yazarın ön plana çıktığı, bireysel sayıklamaların, hayallerin etrafında dönen içe kapanık, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk bir anlayışa yol açar. Hikâyenin bu kısır döngüden uzun süre çıkamadığı görülür. Bunda kuşkusuz toplumsal değişimin de etkisi vardır.

Hikâye anlayışındaki en belirgin değişimin toplumcu gerçekçi hikâye anlayışında olduğunu söylemek mümkündür. Toplumcu gerçekçi yazarların ihtilalle birlikte baskı altına alınmaları, SSCB'nin bu dönemde parçalanması, köyden kente göçün artarak sürmesi, emekçi sınıf yaratma hayalinin sona ermesi, Turgut Özal yönetiminde yoksulluğun ekonomik bir tanım olmaktan çıkartılarak "orta direk" tanımının getirilmesi toplumcu gerçekçileri hayal kırıklığına sürükler. Lekesiz (2006: s. 98) toplumcu gerçekçilerin başlangıçtan beri üzerinde durduğu eşraf-çiftçi, ağa-köylü/maraba, patron-işçi çatışmalarının yeni toplumsal yapıda yer almaması, toplumcu gerçekçi hikâyeyi kentsel olayların işlendiği bir anlayışa ittiğini söyler.Bu anlayışla hikâye yazan Başar Başarır, Behçet Çelik, Faruk Duman, Jale Sancak, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Müge İplikçi, Nalan Barbarosoğlu, Nursel Duruel, Özcan Karabulut, Özen Yula, Pınar Kür, Tarık Günersel ve Yeşim Eyüpoğlu gibi yazarlar toplumcu gerçekçiliği yeni bir zemine taşırlar.

SSCB'nin dağılması ile birlikte kapitalizmin güçlenmesi ve kitle iletişim araçları, reklamlar ile küreselleşmenin hız kazanması nedeniyle toplumcu gerçekçilik anlayışından uzaklaşan bazı yazarlar, "tahkiyeyi" bir tür kurgusal iç yaratım süreci olarak alıp biçimi öne çıkarırlar. Bu hikâyeciler içerisinde Murat Gülsoy, Mehmet Açar, Elif Şafak, Nurdan

Beşergil, Faruk Ulay, Yücel Balku'yu sayabiliriz. Bu hikâyeciler *Hayalet Gemi*[63] dergisi etrafında toplanırlar.

Ayfer Tunç, Buket Uzuner, Cihat Burak, İbrahim Yıldırım, Murathan Mungan, Mario Levi, Mehmet Günsur ve Semra Aktunç ise ne yeni oluşan toplumcu gerçekçi anlayışı ne de onun karşısında yer alan biçimci anlayışı kabul ederler. Eskilik – yenilik tartışmalarını, siyasî anlayışların ürünü olan güdümlü hikâyeyi reddederek hikâyelerinde sadece edebîliği sağlamaya çalışırlar.

1980 sonrası hikâyeciliğimizde en dikkat çeken unsur gelenekçi anlayışla yazılan İslamî hikâyelerdir. Necip Tosun'a göre "ideolojilere olan inancın sarsılması ve beraberinde kimlik bunalımı ve arayışlar"ı getirir. (2005: s. 59) Siyasî nedenlerle özellikle sol ideolojinin çökmesi ve bu ideolojiyi savunan hikâyecilerin içe kapanması, yeni arayışları özellikle gelenekçi hikâyeyi tetikler. 1950 kuşağının hiçlik, bunalmışlık, çaresizlik, varoluş sancılarının karşısında cılız bir ses olarak yükselen İslamî hikâye bu dönemde daha geniş bir taraftar bulur. 1960 sonrası geleneği reddetmeyip yücelten, teknoloji, bilimsellik, akılcılık kavramlarına direnen ve "Yeni Gelenekçiler" (Külahlıoğlu, 2005: 351) veya "Yeni Arayışlar Dönemi" (Lekesiz, 2000: 37) olarak adlandırılan bu anlayış güçlenerek devam eder. Rasim Özdenören ile başlayan bu çizginin devamı olarak gösterebileceğimiz hikâyeciler arasında Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Ahmet Kekeç, Mustafa Kutlu, Kamil Doruk, Ramazan Dikmen, Kemal Sayar, Melek Paşalı, Necip Tosun, Kamil Yeşil, Cemal Şakar, Nazan Bekiroğlu ve Hüseyin Su'yu sayabiliriz. Hikâyeyi bir eleştiri aracı olarak gören bu yazarlar, dönemin toplumcu gerçekçilerinden farklı olarak çözüm önerisi de sunarlar. Gelenekçi hikâye, bunalımdan, sıkıntıdan kurtuluşun çaresi olarak geleneği, dinî referans olarak gösterir. Hüseyin Su hikâyeyi "hayatın bize yaptıklarına karşılık vermek, müdahale etmek, beğenmediğimiz durumları bu yazı yoluyla yeniden düzenlemek, düzeltmek" (2005: s. 374) söyleriyle anlatır. Özellikle 1990 sonrası gelenekçi, İslamî hikâye tarzı daha yaygındır. İslamî motiflerin ve anlayışın hâkim olduğu bu hikâyelerde zaman zaman tasavvufa yönelimler de görülmektedir. Lekesiz (2006: s. 100), bu hikâyelerde simgesel anlatımın öne çıkan en önemli özellik olduğunu belirtir.

[63] **Hayalet Gemi**, Ekim 1992 - Ekim 2002 yılları arasında 68 sayı olarak çıkan edebiyat, bilim ve kültür içerikli bir dergidir.

Metafizik imkânlardan yararlanan bu tarz, geleneğe bağlanarak din ekseninde yeni bir yaşama biçimi önerir. Geleneksel anlatı türlerinin gerek konu gerekse bakış açısı gibi tüm imkânları, modern dünyanın gereklerine uygun bir güncelleme ile tekrar okurun karşısına çıkartılır. Hikâye kuramları üzerinde durularak bu kuramlar bireysel ve biçimsel bir anlayışla özeleştiri formunda yeniden işlenir. Feminist anlayış düzenlenerek bir özgürlük arayışı olarak toplumsal bir boyuta taşınır Bu nedenle toplumcu gerçekçilere göre hem konu hem de biçim açısından zengin bir tarz oluştururlar.

1950'li yıllarda ilk örneklerini verdiği kabul edilen postmodernizm Türk hikâyesinde 1980'lerde daha yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizm, siyasetten arındırılmaya çalışılan toplumun karşısına yeni arayışlarla çıkan yazarların en önemli enstrümanı olur. Postmodern hikâye, yaklaşık yüz yıllık Türk hikâyeciliğinin en köklü değişimidir. Alışılmış kalıpları tamamen yıkan ve kendi kurallarını getiren bu akım, hikâyeciliğimizde de bir dönüm noktasıdır. Postmodernizmi, hikâyemiz için önemli bir imkân olarak değerlendirebiliriz. Özellikle "gökkubbenin altında söylenmemiş bir söz yoktur" anlayışı ile eski metinlerden yararlanılması, metinlerarası ilişkiler ile farklı metinlerin tek bir metin içinde eritilerek tekrar sunulması hikâyemiz açısından bir zenginliktir. Anlatı türlerinde sürekli tartışılan anlatıcı – yazar ilişkisi postmodernizm ile farklı bir boyuta taşınır. Yazar, metinde yazar kimliği ile yer alır. Zaman zaman olaylara müdahale etmesi, hikâye kişileri ile konuşması, tartışması hatta okura seslenmesi gibi uygulamalar Türk hikâyesi için yeni bir deneyim olur. Postmodernizm, hikâye yazarlarını dar kalıplardan çıkartarak daha rahat bir yazma alanı oluşturur. Metnin önemini azaltırken yazarın önemini ön plana çıkartır.

Modernist eserlerde kurmacanın hissedilmemesi hedeflenirken postmodern eserlerde kurmaca bir dünya oluşturulduğu özellikle vurgulanır. Okur, kendinî kurmaca bir dünyada "oyun" içinde bulmalıdır. "Postmodern metin, modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak için de oyun kavramından yararlanır" (Emre, 2006: 115). Çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinlerarasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dâhil edilmesi, okura okuduğu şeyin kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, ideolojiden uzak ve mesajı olmayan metinler, bütünlük ve düzeni reddediş,

kesinlikten uzaklaşma, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma (bkz. Tosun, 2011: 80) gibi postmodern özellikler seksen sonrası hikâyelerde görülen tekniklerdir.

Eserin yazma süreci, Postmodern eserlerde metnin ana sorunsalıdır. Gerçek ile kurmaca arasındaki ayrım bu kısımda hissettirilir. Hikâye yazarları özellikle eserin yazma sürecinin konu edildiği üstkurmacadan yararlanırlar. Tomris Uyar, Nezihe Meriç, Mustafa Kutlu ve Murathan Mungan gibi yazarlar postmodernist olarak sayılmasa da üstkurmaca tekniğinden yararlanırlar. Ancak postmodern özelliklerden daha geniş şekilde yararlanan postmodern diyeceğimiz yazarlar arasında Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Yücel Balku, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkar.

Seksen sonrası hikâyenin biçim arayışları ile birlikte üzerinde önemle durduğu bir diğer kavram ise dildir. Olay, entrika ve maceranın azaltıldığı eserlerde ayrıntılarla birlikte hikâye dilinde de farklılaşmalar, yeni arayışlar dikkat çeker. Kahramanların bulunduğu mekâna ve duruma uygun olarak konuşturulması, kendilerini ifade etmede gerçekliğin ön plana çıkartılması gibi uygulamalar bu dönemde üzerinde hassasiyetle durulan özelliklerdir. Kahramanlar, bilinç akışı, iç konuşma ve iç monolog bölümlerinde düşüncelerini dil kurallarına bağlı kalmadan olduğu gibi ifade ederler (bkz. Tosun, 2011: 225 – 235). Noktalama işaretleri, büyük küçük harf kullanımı, kelimelerin doğru yazımı gibi dil kuralları özellikle ihmal edilir. Bu tekniklerin, anlatılanların gerçekliğini vermesi bakımından önemlidir.

Dil, bazı yazarlar için ise "araç" değil, "amaç"tır. Bu nedenle hikâyelerinde çağrışım, imge ve sembollere daha ağırlık verirler. Bu hikâyeler anlatılamaz ve başkasına aktarılamaz. Şiirselliğin yoğun olarak kullanıldığı bu hikâyeler, seksen sonrası ağırlık kazanan yeni bir tür olan "öykü"yü örneklemektedir. Öykü olarak adlandırdığımız bu yeni türde eser veren ve dili ana öğe haline getiren Bilge Karasu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Selim İleri, Ramazan Dikmen, Hüseyin Su, Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Özen Yula, Ahmet Kekeç, Cemal Şakar, Başar Başarır ve Murat Yalçın öne çıkan yazarlardır (bkz. Lekesiz, 2006, 35 – 38).

Küçürek öykü anlayışı da bu dönemde oldukça rağbet gören bir türdür. Modern hayatın getirdiği zaman azlığı, hızlı tüketim alışkanlığı hikâyeyi yeni arayışlara iter. Bu ihtiyaçları karşılayabilecek en iyi teknik ise yoğunlaşma ve dolayısıyla yeni bir tür olarak uygulanan küçürek öyküdür.[64] Yalınlık, sadelik, yoğunluk ve çarpıcılık gibi özellikleri bir araya toplayan küçürek öykü, karakter tahlili, betimleme ve mekân etkisini en aza indirir. Daha çok "ileti" amacı güden küçürek öykünün, henüz kuramsal yapısı tam olarak ortaya konamamıştır. Ferit Edgü, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Sema Kaygusuz, Murat Yalçın, Cemal Şakar, Tarık Günersel, Necati Tosuner küçürek öykünün bu dönemde öne çıkan isimleridir.

Genel panoramasını vermeye çalıştığımız 1980 – 2000 arası Türk hikâyeciliği için kesin ve net bir karakter belirlemek zordur. Hikâyecilerin bu dönemde arayış içinde olmaları çeşitliliği artırmakla birlikte ana çizgiler oluşturmaz. Bu dönemde ilk defa denenen biçimsel uygulamaların sonraki dönemlerde tercih edilip edilmemesi bu uygulamaların kalıcılığını da gösterecektir.

[64] Küçürek öykü için bkz.: Korkmaz, R. ve Deveci M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Ankara: Grafiker Yay.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1980 – 2000 YILLARI ARASI HİKÂYELERDE YAPI

A) MODERN HİKÂYELERDE YAPI

Edebî eserlerde anlatılan kadar anlatma biçimi de önemlidir. Aynı olay ya da durum karşısında yazarların ellerindeki malzemeyi nasıl kullanacağı kurguyu oluşturur. Kurgunun oluşturulması sırasında eldeki malzeme belli bir düzen içerisinde verilir. Yazarın oluşturduğu bu düzen eserin kurmaca dünyasını oluşturur. Kurgu, yazarın evi gibidir. Hangi eşyayı nasıl ve nereye yerleştireceğine yazar kendisi karar verir. Edebî eserin incelenmesinde bu düzenin tespit edilmesi, kurmaca[65] dünyanın anlaşılması açısından önemlidir.

> Kurgu bir edebî eserin incelenmesinde aydınlığa kavuşturulacak önemli bir öğedir. Kurgu ile kastedilen eserin yapısı (inşası)dır. Figürlerin, motiflerin, temel düşüncelerin nasıl yerleştirildiğinin, birbirlerine karşı konumlarının, eser dokusu içindeki işlevlerinin ortaya çıkartılmasıdır (Aytaç, 1995: 75).

Kurmaca bir anlatının kurgusal yapısı "anlatı/öyküleme/öykü" olmak üzere üç düzeyden oluşur. Öyküleme düzeyi, anlatının yapı özelliklerinin ve anlatım tekniklerinin belirlendiği, hikâyenin kurgulandığı aşamadır. Kurmacayı oluşturan bu aşama, okur ile yazar arasındaki iletişimin de sağlandığı bölümdür. Yazar, hikâye malzemesini seçiş ve düzenleme aşamasında rol alır (bkz. Göktürk, 1988: 45). Yazarın seçip belli bir düzene koyduğu malzemenin belli bir sıra ile anlatılması da kurgunun bir özelliğidir.

Anlatının temelini oluşturan kurmaca dünya, zaman ve mekân ile birlikte bir bütündür. Yazar, "bütün anlatıların üç yerlemi: kişi, süre, uzam" (Yücel, 1995: 11)

---

[65] Kurmaca, belli bir zamansal-uzamsal evrende kişiler tarafından gerçekleştirilen eylemlerden oluşur. (...) Öyküleme, anlatıdaki öykünün anlatılış biçimidir... Konusu anlatılan kurmaca öykünün kim tarafından, hangi bakış açısıyla, hangi sıra, hangi ritm ve biçim ile anlatıldığıdır... Metinleştirme ise, kurmaca ve öyküleme yi sözcükler, tümceler ve söz sanatları içinde somut bir biçimde gerçekleştir(medir) (Kıran ve Kıran, 2007: 57)

öğelerini ilişkilendirerek anlatısını oluşturur. Yazarın bu öğelerin ilişkilendirmesindeki başarısı, eserin de başarısını oluşturur. Esere yapılan eleştiriler de bu ilişkilerin düzenlenmesindeki eksikler ya da hatalarla ilgilidir.

Klasik hikâyelerde kurgu, serim – düğüm – çözüm bölümlerinden oluşur. Kişilerin ve mekânın betimlenmesi ile olaya giriş yapılır. Önemli olan olayın nakledilmesidir. Okurun ilgisini canlı tutmak amacıyla hikâyede bir ya da birden fazla merak unsuru düğüm bölümünde ortaya atılır. Bu düğümler, çözüm bölümünde sonuçlandırılır. Hikâye bittiğinde okurun merak edeceği bir şey kalmaz. Her şey sonuçlanır. Modern hikâye ile birlikte serim – düğüm – çözüm bölümlerinden oluşan klasik hikâye yapısı tamamen değiştirilir. Olayın öneminin azaltıldığı ya da tamamen kaldırıldığı modern hikâyelerde kurgu öne çıkar. "Hikâye sadece daha sonra ne olacağı konusundaki merakı gerektirir. Kurgu ise daha önce olanları hatırlamayı, olaylarla insanlar arasındaki ilişkileri ve sonucu yansıtmaya" (Tabias, 1996: 11) çalışır.

Modern hikâye, modernizmin oluşturduğu yeni insanın ürünüdür. İnsanın iç çatışmalarını, ruhsal hallerini, kaygılarını, klasik hikâye yapısının ve kurgusunun anlatamayacağına inanan hikâyeci, her an oluşabilecek yeni bir kurgunun peşine düşer. İnsani gerçekliğin dış gerçeklikle birlikte ele alınarak ortaya çıkan, ele avuca sığmayan, gizlerle bezenmiş, her okuduğunda ayrı anlamlar üretilebilen bir kurgu oluşturulmaya çalışılır. Modern hikâye belli bir olaya dayalı olmadığı için kurgu da klasik hikâye kurgusundan farklı tekniklerle sağlanır. Hikâyelerde zaman kurgusunun farklılaştırılarak sondan ya da ortadan başlanması, geriye dönüş, ileriye sıçrama gibi uygulamalarla hareketli bir yapı elde edilmesi modern hikâyenin yararlandığı en belirgin kurgu teknikleridir. Klasik kurgudaki merak unsuru, modern kurguda bu uygulamalar ile sağlanmaya çalışılır.

Seksen sonrası modern kurgu ile oluşturulan hikâyelerde ise yeni biçimlerin kullanıldığı görülmektedir. Hikâyelerin bölümlere ayrılması, bir kitaptaki hikâyelerin birbirinin devamı olarak yazılması, aynı kahramanların kullanılması, gerçek ve kurmaca dünyanın iç içe verilmesi, bireyin dış dünya – iç dünya çatışmasının öne çıkartılması, edebiyat ve sanat tartışmalarının kurgu malzemesi olarak kullanılması, hayal ve gerçek

arasındaki keskin çizginin kaldırılması, sadece dile dayalı kurmaca dünyanın oluşturulması gibi uygulamaları bunlar arasında sayabiliriz.

Modern hikâye kurgusunda ayrıntılar önemli bir yer tutar. Hikâyelerde verilen ayrıntıların incelenmesi hikâyelerin çözümlenmesi ve anlaşılabilmesi için gereklidir.

> Okur öykünün ilk cümlelerinde sıradan bir metinle karşı karşıya olduğunu sanır. Olayda olağanüstü bir yan yoktur. Okur bu sıradan olaya kendinî kaptırır ve öykü biter. Eğer bu süreçte yazar gerekli dikkat ve özeni göstermemişse, bir hayal kırıklığı kaçınılmazdır. Çünkü yazarın kurgusal yaklaşımı okurun kendisine çekidüzen vermesini zorunlu kılar (Uyar, 2003: 243).

Modern kurgulu hikâyelerde olayın etkisinin azaltılması hatta olaya hiç yer verilmemesi, kurguda kullanılan tekniklerin önemini artırır. Durağan bir yapıda kurgulanan hikâyelerde ayrıntılar, anlamı derinleştiren bir unsurdur. Hikâye, tamamlanmamış bir puzzle gibidir. Eksik kalan parçaları tamamlamak ve bu parçaları bir araya getirerek bütünü anlamak okura bırakılır.

Hikâyelerde kurgunun iskeletini oluşturan temel sözcükler, cümleler vardır. Bu sözcük ya da cümleler, buz dağının görünmeyen yüzüne göndermeler yapar. Hikâyelerde özellikle ayrıntılı tasvirler, hikâye atmosferinin oluşmasında ve anlatılmak istenenin çözümlenmesinde önemli bir yer tutar. Gerek mekân gerekse kahraman hakkında verilen bilgiler, hikâyede belirleyici bir unsur olarak kullanılır. Modernist hikâyenin bireyin iç dünyasına yönelmesi, dış mekânlar ve nesnelerle ilgili verilen ayrıntıların da önemini artırır. Dış gerçeklik, bireyin iç dünyasında algılandığı şekilde tasvir edilir. Modernist eserlerde tasvir "anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek için yapılmıştır. Modern romancıların eserlerinde dikkati çeken tasvir örnekleri, resimden çok müzik etkisine sahiptir diyebiliriz. Göstermek, sahnelemek yerine sezdirmek" (Tekin, 2010: 191). Bu nedenle de ayrıntılı tasvirler, üzerinde durulması gereken bir konudur.

Hikâye atmosferinin oluşturulmasında ve kişilerin ruh hallerinin anlaşılmasında mevsim tasvirleri önemli bir yer tutar. Hikâyelerin birçoğu mekân tasvirleri ile başlar. Mekân tasvirlerinin oluşumu, hikâyenin sonu hakkında da bilgi verir. Hikâyelerde özellikle yağmur ve kar yağışı tasvir edilir. Yağan kar ve yağmur, yürünecek halde olmayan çamurlu yollar ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Günlük zaman diliminde de güneşin batış anı, ayın doğuşu, gece ve karanlık tasvirleri de hikâye için bir zemin oluşturur.

12 Eylül ihtilali ile birlikte insanların yaşadığı işkencelerin, hapis hayatlarının anlatıldığı hikâyelerde sürekli yağışlı bir hava vardır. Vakit ise hep gecedir. Hikâyeler zaman ve mekân tasvirleri ile başlar. Tasvirlerde kullanılan kelimeler yaşanan atmosferi ve kişilerin ruh hallerini de yansıtır. Nedim Gürsel'in *Komutanın Tavşanları* (1988) hikâyesinin giriş bölümünü örnek olarak gösterebiliriz:

> Çıplak tepelerin ardından ay doğdu. Oysa güneş batmamıştı henüz. Göle doğru alçalmış, her gün biraz daha kuruyan, kurudukça küçülüp bodurlaşan akasyaların üzerinden uzaktaki sazlıklara doğru yuvarlanmıştı. Sazlıkların bitiminde, her akşamki gibi göle gömülmeden öylece durmuş, bulutsuz göğü erguvan rengine boyamıştı (s. 27).

cümleleri ile başlayan hikâye, anlatılanlar için bir ipucu niteliğini taşır. Hikâye, sabah nöbetçi asker ve tavşanın ölmesi ile sona erer: "Sabah devriyesi her ikisini de kameriyenin altında cansız buldu." (s. 34) Akşam tasviri ile birlikte olayların olumsuz bir atmosferde geçeceği izlenimi verilir. Erdal Öz'ün *Havada Kar Sesi Var* (1987) hikâyesinde de benzer bir tasvire rastlarız. Evde sıcak bir ortamda örgü ören kadın, pencereden baktığında kar yağışını görür. "Ne güzel için için yağıyordu kar." (s. 17) Kar yağışının için için devam etmesi hikâyenin atmosferini oluşturan temel cümlelerden biridir. Kadının oğlunun polisler tarafından yakalanıp öldürülmesi ile kar yağışı arasında bir ilgi kurulur. Kadın oğlu için ördüğünü söylediği yün çorapları yemeden, içmeden, uyumadan örmeye devam eder. Dağda birçok gencin ayağı üşür. Çünkü mücadele devam etmektedir. Hikâye "Kar aralıksız yağıyor." (s. 28) cümlesi ile biter.

Hikâye girişlerinde yapılan tasvirler, kahramanların ruh hallerinin anlaşılmasında önemli bir rol üstlenir. Kamuran Şipal'in *Köpek İstasyonu* (1998)'nda karısıyla ayrı olan adamın kızıyla geçirdiği bir gün anlatılır. Hikâyenin giriş bölümünde tren camından bakan baba ve kızın gördükleri mutlu sonun habercisidir:

> Tren yolunun az ilerisinden geçen kanaldaki kömür yüklü bir mavnayı gösterdi ona. Mavnanın kıç tarafında renk renk çamaşırlar uçuşuyordu, kurutulmak üzere iplere asılmışlardı. Kız, mavnaya şöyle bir göz atıp başını çevirdi. Bir yaylımda annelerinin yanında hoplayıp sıçrayan, ordan oraya seğirten taylar karşısında da aynı şeyi yaptı (s. 6).

Etraftaki bu mutlu sahneleri gören kız başını çevirir. Çünkü o, annesi ve babası ayrı olduğu için mutlu değildir. Bir günü babası ile geçiren kız, akşam babası ile birlikte annesine hediye alarak eve giderler. Annesi ve babası barışacaktır.

Modernizmin getirdiği kaos ortamı ve bu kaosun insanları yalnızlığa itmesi yapılan tasvirlerde de görülür. Murat Yalçın'ın *her halde bir hayal* (1995) hikâyesi mahalledeki kaosun tasviri ile başlar. Hikâyede noktalama işaretlerinin kullanılmaması biçim olarak da kaos anlatımını destekler niteliktedir:

> çalımlı adımlarla kaldırımda ezilmiş farenin yanından omuzlarındaki kepeği okuyup üfleyerek geçti ve parmaklarını kütürdetirken birden nasıl oldu karşıdan gelen otomobilin bastonu havaya savuruşuyla yaşlı adamın yüzüstü yere kapaklanırken kollarını açışı çevredeki ilgisiz suratlarda dört açılan gözler önce kaldırımdaki fareyi görüp kısılırken ekşiyen yüzler havadaki bastonun camını paramparça dağıtarak usturanın bir sıyrık açışına neden olması berberin gözünü kararttı(…) (s. 9)

Faik Baysal'ın *Leke* (1989) hikâyesi yüzündeki leke yüzünden evlenemeyen bir genç kızı konu edinîr. Hikâye, mahalle tasviri ile başlar. Mahalledeki tasvir kalabalıkların anlatımı için bir zemin oluşturur. Bu kalabalıklar içinde herkes kendi derdindedir:

> (…)Yoğurtçular, turşucular birbirini kovaladı. Sabahtan beri toz toprak içinde yuvarlanan, kavga eden çocuklar evlerine döndüler. Yalnız komşu evin yarı aç yarı tok köpeği kaldı ortalıkta. Yolun karşı köşesinde, karpuzu kırık lüks yandı, bir kedi miyavladı ve sustu. (…) (s. 90)

Genç bir kız olan Raife'den hareketle kalabalıklar içinde yalnızlığa terk edilen bireylerin yansıtıldığı hikâyede Raife, evde polisler tarafından ölü halde bulunur. Kimse farkında bile değildir. Son paragrafta yine mahalle tasviri yapılır:

> Biraz sonra akşam mor mor yine çöküverdi Çifte Kumrulara. Sütçüler, yoğurtçular, turşucular yeri göğü ayağa kaldırdılar. Lüks yanar yanmaz Hamo geldi arabasıyla. Karısı gemici feneriyle karşıladı adamını. Yağ tenekelerini çoluk çocuk bir olup eve taşıdılar. Arkasından 'Kız Tahir' balkona çıktı, iki tek yuvarladı, pikabını sonuna kadar açıp avaz avaz bağırttı. Bir saat gecikmeyle en son Sati geçti mahalleden. – Süüüütt! Kapıyı çalmadı (s. 98).

Giriş kısmında yapılan mahalle tasviri sonda da tekrar edilir. Sütçü hikâye başında onun kapısını çalarken sonda çalmaz. Kalabalıklar için değişen tek şey budur.

Bireydeki değişiklikler de mekânlar ve eşyalar üzerinden anlatılır. İlk değişim çevrede gerçekleşir. Peride Celal'in *Melahat Hanım'ın Düzenli Yaşamı* (1999) hikâyesinde eşini kaybeden Melahat Hanım, eskiye ait ne varsa değiştirir:

> Badana, kapıların, pencerelerin boyası, parkelere sistire ve sokak kapısına çifte kilit… Mutfağına yeni raflar yaptırdı Melahat Hanım. Raflarına kırmızı emaye tencerelerini dizdi sıram sıram.(…) Evet, güzel 'dekore' etmişti evini Melahat Hanım. Sonunda her şey yerli yerine oturtmuştu. Zaman zaman başarısına kendisi de şaşıyor. Yeni bir vazo, lamba, şu bu yerini

> bulduğunda, odaları, salonu, mutfağı dolaşıp her yanı zevkli bir tablo gibi seyretmekten bıkıp usanmıyordu (s. 12-13).

Evini, eşyalarını yenileyen Melahat Hanım, kendisini de değiştirir. Ancak yalnızlıktan kurtulamaz. "Kimseler yoktu evde. Her şey yerli yerindeydi." (s. 23); ancak tüm bu düzen Melahat Hanım'ın yalnız ölmesine engel olamaz. Herkes ona çok acır: "Eh, acınmayacak gibi de değildi. Yakınıp durduğu huysuz, sarhoş, kaba saba bir adamdan kurtulup tam yaşamını düzene koyduğu bir sırada…" (s. 24)

Nedim Gürsel'in *İlk Kadın* (1983) hikâyesinde de mekânlar üzerinden toplumsal değişim anlatılır. Roma rakamları ile altı bölüme ayrılan hikâyede bütün bölümler mekân tasvirleri ile başlar. İstanbul'un değişen, kirlenen mekânları ile birlikte anlatıcı sevgililerini de kaybeder.

> Caddeye çıktığında kentin uğultusu patladı birden. Otobüs homurtuları, korna, fren, insan sesleri, bağrışmalar (s. 11). Geniş caddeler, yol kavşakları, geçitler, duvarlar, kapılar, pencereler… Üst üste yığılmış eski yapıların isli duvarları boyunca yürüyor (s. 36). Katran rengi suyun kıyısında oturmuş kente bakıyor. Sebze artıkları, muz, portakal, mandalina kabukları yüzüyor suda (s. 52). Haliç'in kıyısında hâlâ. Katran rengi suyun çevresinde dolanıp duruyor. Hangi sokağa sapsa, bir süre yürüyüp hurdacıların, basık tavanlı köhne depoların önünden geçtikten, ölü ışıkların yandığı çarşılara girip çıktıktan sonra hangi köşeyi dönse aynı bulanık su (s. 60).

Mekânların değişip kirlenmesi, eskimesi insan ilişkilerindeki bozuklukları ve yenilgileri temsil eder.

Benzer bir mekân ve kadın ilişkisi Demir Özlü'nün *Lena'yı Niçin Seviyorum?* (1980) hikâyesinde de karşımıza çıkar. Anlatıcı, girişte Lena ile birlikte olduğu zamanlarda mekânı olumlu tasvir ederken Lena'dan ayrıldığında olumsuz ifadelerle tasvir eder. "Ermer, eski bir kız arkadaşımdı kahveye getiren Lena'yı. Geceydi, ağustos gecesi. Duru, aydınlık bir gece" (s. 90). Lena ile birlikte yemek yedikleri özel bir pastane önce: "Eski, bark, çok yüksek tavanlı, duvarları kadın figürlü çinilerle süslü, dışı ve iç bölümleri tahta içi, ünlü bir pastaneye gittik." (s. 98) cümleleri ile tasvir edilirken Lena'dan ayrıldığında

> Caddede, Lena'yla yemek yediğimiz barok pastane duruyor. Daha sessiz, daha içine kapalı, daha belirsiz. Kalabalık gittikçe artıyor. Bütün bu sokaklar bozuldu. İlintisiz kalabalık içinde insan kendisini daha da yalnız hissediyor. Hepsi silinip gidiyor Lena!.. Burası, bu evler, sokaklar, bütün bu çevre (s. 103).

cümleleri ile tasvir edilir. İnsanların ruh hali mekânlara bakışı da etkilemektedir.

Mekân tasviri ile psikolojik durumun örtüştüğü hikâyelerden biri de Cemil Kavukçu'nun *Çamurda* (1996) hikâyesidir. Bir rüyanın anlatıldığı hikâyede başta yapılan ortam tasviri ile sonda anlatılan olay arasında benzerlik vardır:

> Kurşun renkli bir gökyüzü. Issız tarlalar. Kimi ağaçlarda hâlâ kızıla çalan tek tük yaprak ölüleri, Her yer çamur. Sessizliği, durup durup bet sesli çığlıklar atan bir saksağan bozuyor. Ortalıkta kimse yok. Yağmur üstüne yağmur yağıyor (s.45).

Bu yalnızlık ve kasvetli ortam rüyanın sonunda kâbusa döner:

> Kızımın kucağında sıkı tuttuğu lahana bebeği. Baba, diyormuş, neden geç kaldın, annemin ağlamaktan gözleri şişti. Annen nerede? diyormuşum. Gel bek, burada diyormuş. Kızım orası boşluk, diyormuşum, gelirsem düşerim. Düşmezsin babacığım, diyormuş, bak ben düşüyor muyum? Kızıma doğru bir adım atıyormuşum. Ayağım boşluğa geliyormuş. Hızla düşmeye başlıyormuşum (s. 53).

Modern hikâyelerde tasvir, kurgunun oluşturulmasında önemli bir işleve sahiptir. Hayata, durumlara ve yaşanmış olaylara bir noktadan bakan anlatıcı, mekân ve eşya tasvirleri ile insanların ruh halleri arasında bir bağ kurar. Zaman, mekân ve eşyalar üzerindeki değişim ayrıntılı tasvirlerle anlatılsa da asıl verilmek istenen bireyin bu değişim içindeki yeridir. Yitirilen, kaybedilen ve tekrar bulmak için aranılan değerler ayrıntılı tasvirler ile ifade edilir. 1980 sonrası hikâye yazarlarının olaylara bakış açısı arasında oldukça fazla benzerlik bulmak mümkündür. Genel olarak bunalım, yüzleşme, iletişimsizlik, umutsuzluk gibi temaların etrafında toplanan dönemin modernist hikâyelerinde biçimsel olarak da benzerlikler mevcuttur. Hikâye atmosferi oluşturmada, kişi tercihlerinde bu benzerlikleri görmek mümkündür.

a) Modern Kurguda İmgelerin Kullanımı

Kurmaca metnin oluşturulmasında ve oluşturulan hikâye ile okur arasındaki bağın kurulmasında anlatıcının tercihleri önem arz eder. Klasik hikâyelerde anlatıcının çıkış noktası olaydır. Kişiler, zaman ve mekân olay örgüsünün anlatılmasını kolaylaştıracak ve okurun ilgisini çekecek şekilde düzenlenir. Ancak modern kurguda serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin kaldırılması ile birlikte anlatıcı, okurun ilgisini çekmek ve hikâyesine bir akış sağlayabilmek için bir yol izler.

Seksen sonrası özellikle modern kurgunun, yazarlar tarafından daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bunalımlı, yalnız, sıkılmış hikâye kişileri hesaplaşma ve arayış

içerisindedir. Necip Tosun, seksen sonrası hikâyeciliğimizi "özeleştiri", "cinsellik", "yalnızlık, "bunalım" ve "yüzleşme" çerçevesinde tematik bir ortaklık gösterdiğinden söz eder (bkz. Tosun, 2011: 56). Hikâyelerde bu temaların işlenmesinde yararlanılan bir kurgu malzemesi imgelerdir. İmge, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası" (s. 206) şeklinde tanımlanmaktadır. "Nesnel dünyanın öznel bir tasarımı" (L'Abbe ve Domecq, aktaran Işıldak 2008: 65) olan imge, modern hikâyelerde işlevsel olarak kullanılır.

Görünür gerçekliğin yansıtılması olarak tanımlayabileceğimiz betimleme, modern hikâyelerde yerini imgeye bırakır. Betimleme ile somut gerçeklik kullanılarak tablo çizme anlayışı, yerini tablonun yorumuna bırakır. İçsel yaşantıların, bilinçaltının kullanıldığı hikâyelerde bu tablo, bireyin iç dünyasının anlatılmasında önemli bir araçtır. Nesneler, duyguların ifade edilmesi için kullanılır. Betimlemeler, bireyin iç dünyasının dışa vurumu olarak kullanıldığı gibi eleştirel bakış açısının en açık vurgulandığı bölümler olarak da kullanılır. Öyle ki bu kullanımlarda betimleme, nesneleri açıklayan bir bilgi objesi değil, onları yeniden yorumlayan estetik bir objeye dönüşür (bkz. Kıran ve Kıran, 2007: 26). Betimleme artık sadece bir sahne ya da tablo oluşturmaz, anlatımı zenginleştiren bir imge meydana getirir.

Bunalmış, yalnız ve arayış içinde olan modern birey, etrafında gördüğü nesneleri iç dünyasına taşır. Özellikle yüzleşme ve hesaplaşmanın görüldüğü hikâyelerde imgeler, hikâye kurgusunun bel kemiğini oluşturur. Hikâye kahramanı bir imgenin peşine düşerek, geçmişini hatırlar ve o imge üzerinden geçmişi ile yüzleşir. Geçmişe, çocukluğa duyulan özlem, yitirilmişlikler, kaybedilenler bu imge üzerinden verilir. Bu imge bazen bir ev, bahçe bazen kullanılan bir nesne ya da bir sinema karesi olabilir. Nesnel gerçeklik, öznel gerçekliğe dönüşerek bireyi geçmişiyle yüzleştirir. Anlatıcı, geçmişe şimdiki zamandan bakar. Bu nedenle de anlatıcının ben'i ile anlatılan ben farklılaşır. Anlatıcı mekânsal düzeyde kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşır. Geriye dönüş tekniği ile geçmişe giden anlatıcı, bazen durağan bir başlangıçla durduğu yerde etrafına bakınarak ya da bir konuşma ve diyalog sonucunda geçmişe döner. Bazen de geçmişle başlayan hikâye, ortada ya da sonda nesnel zamana döner.

Seksen sonrası birçok hikâyenin kurgusunda imgelere rastlamak mümkündür. Yaşlılık ağıtı olarak da niteleyebileceğimiz bu hikâyelerde birey, kendisini geçmişinde arar. Geçmişi ile yüzleşir ve tekrar nesnel gerçekliğe döner. Bireyin iç dünyasındaki sorgulamalarla sürdürülen hikâye kaybedilenlerin ve yenilgilerin bir kez daha derinden hissedilmesi ile son bulur. Çoğu zaman da hikâye sonunda nesnel gerçekliğe dönen birey için çıkışsızlık, hikâyelerin açık uçlu bitirilmesi ile ifade edilir. Bu durum yazarı yazmaya iten nedenler arasındadır. Vüsat Bener, Ferit Edgü, Demirtaş Ceyhun, Bilge Karasu gibi 50 Kuşağı yazarlarının bu dönemde yazdığı hikâyelerde ve Oktay Akbal, Tezer Özlü, Ayşe Kulin, Erendiz Atasü gibi birçok hikâyecide bu kurguya rastlamak mümkündür.

Vüs'at Bener'in bu dönemde yazdığı *Siyah-Beyaz*, *Mızıkalı Yürüyüş* ve *Kara Tren*'deki hikâyeleri, bireyin geçmişle yüzleştiği yazınsal gerçeklik ile yaşamsal gerçekliğin bir arada verildiği otobiyografik özellikteki hikâyelerdir. *Siyah – Beyaz*'daki *Reji Yangını'*nda kalorifer, *Bisiklet* hikâyesinde bisiklet imgeleri anlatıcıyı geçmişe götürür. Bu iki hikâye de geçmişin anlatımı ile başlar. *Bisiklet* hikâyesinde ortada, *Reji Yangını'*nda ise sonda anlatı zamanına geri dönülür. Geçmişin anlatılma sebebi bu bölümlerde anlaşılır. Kullanılan kipler de bu ayrımın yapılmasını kolaylaştırır:

> Spikör dağını aşıp Erzincan'a ulaşabildiğimizin üzerinden iki yıl geçmiş olmalı. Karakış bastırdı. Babam, düzayak, yığma kerpiç evimizin damını loğ taşıyla sıkıştırtmıştı….
> …
> Karım sızlanıyor. "Yakmıyorlar kaloriferleri doğru dürüst. Dünyanın yakıt parasını veriyoruz. Hastalanacağız vallahi. Elektrikler de kesiliyor zırt pırt, rezalet! (Bener, 1993: 51)

Hikâye anlatıcının nesnel zamanın gerçekliği ile çarpışması ve kaybedilenin hatırlanması ile sonlanır. "Anlatsam mı, neye yarar. Annemle babam, uyuyorlar koyun koyuna Cebeci Asrî Mezarlığı'nda." hikâye bu cümle ile biter; ancak okur şimdi ne olacak? sorusunu sormaktan kendinî alamaz.

Ferit Edgü'nün *Perisiz Ev* (1999)'i de geri dönüş tekniği ile anlatıcının çocukluğunun geçtiği ev ile diyalogundan oluşur. Anlatıcının çocukluğunun geçtiği ev, anlatıcıya hesap sorar. Anlatıcı da bu şekilde geçmişiyle yüzleşme imkânı bulur. Hikâye, anlatıcının mekânı terk etmesi ile birlikte son bulur. Evin terk edilmesi ile birlikte sona eren hikâye de yoruma açık bir hikâyedir.

Murat Yalçın'ın da *benevi* (1995) hikâyesinde anlatıcının içinde dolaştığı ev, içindekilerle geçmişin tozlu gerçekliğini barındırır. Hikâye yine kaybedilenlerin, yitirilenlerin fark edildiği şimdiki zamanda biter. Müge İplikçi'nin *Aşure* hikâyesinde de benzer kurgu kullanılır. Burada kullanılan aşure imgesi, geçmişle şimdi arasındaki farklılığı gösteren bir mihenk taşı gibi kullanılır. Paragraf başlarında aşure tarifi yapılır. Arada ise geri dönüşler ile geçmişle yüzleşilir. Hikâye bittiğinde ara satırlarda verilen aşure tarifi de biter.

Demirtaş Ceyhun'un, *Babam ve Oğlum* (1985) hikâyesinde oğlunun yaptığı yaramazlıklar anlatıcıya babasını hatırlatır. Geçmişe dönüp babası ile yüzleşen kahraman hikâye sonunda anlatı zamanına geri döner. Kaybettiği babası ona çocuğu ile olan ilişkisini düzeltebilmesi için bir aydınlanma sebebi olur.

Aydınlanma ve geçmişle hesaplaşma Mahir Öztaş'ın *La Machine Infernale* (1987) hikâyesinde ise bir mektupla gerçekleşir. Anlatıcının çekmecede bulduğu bir dosyanın içinden çıkan, arkadaşının verdiği bir mektup, anlatıcıyı geçmişiyle hesaplaşmaya götürür. Anlatı zamanında mektubun bulunması ile başlayan hikâyede, geri dönüş tekniği ile geçmiş anımsanır. Hikâye, mektubun etkisi üzerine verilen örneklerle, anlatı zamanında bitirilir. Mektup imgesi, anlatıcıyı geçmişe götürse de hikâyenin sonunda gelinen nokta gerçeklikle karşılaşılan anlatı zamanıdır.

Hikâye kurgusunda imgelerden yararlanan diğer bir hikâyeci de Bilge Karasu'dur. *Kısmet Büfesi* (1982) kitabındaki hikâyelerde imgelerden yararlanılır. Karasu, bazı ressamların resimlerinden yola çıkarak hikâyesini kurgular. Gerçek bir tablodan yola çıkan Karasu, tabloların kendisinde oluşturduğu çağrışımları soyut bir hikâye düzlemine taşır. Somuttan soyuta doğru giden hikâyeler, tablo gerçekliğine dönülerek bitirilir. Karasu, bu hikâyelerinde zaman zaman metnin kurmaca olduğunu hatırlatır. Ancak kurmacanın gerçekle olan bağını da hatırlatmaktan vazgeçmez. Anlatıcı, *İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin* (1982) hikâyesinde henüz çizilmemiş bir tablodan yola çıkar. Hikâye, çizilmeyen resmin sözcüklerle tamamlanıp resme hayalî bir dünya kurulmasından ibarettir. Tablodaki iki kadının tanıtımı ile hikâye başlar. Asterikslerle bölünmüş hikâyede ikinci bölümde "hiç çizilmemiş, belki de hiç çizilmeyecek bir resim bu.

Ama, çizilmiş gibi bakıyor, inceliyorum" (Karasu, 1982: 10) cümleleri ile kurmacadan gerçekliğe dönülür. Sonraki bölümlerde resimdeki iki kadın hakkında okurla bir konuşma havası içinde kurgulanan hikâyede tablodaki hayali kadınla anlatı zamanı arasında bir ayrım yoktur. Kurmaca hikâye, o an gerçekleşiyor gibi şimdiki zaman kipi ile anlatılır. İlerleyen sayfalarda hayal edilen olayın gerçek olduğu söylenerek kurmacaya inandırıcılık kazandırılmaya çalışılır: "Öyle şey olur mu, diyenlere arkadaşımızın adını veririz. Kendisinden sorsunlar" (s. 16). Hikâye sonunda ise tabloya geri dönülür: "Yoksa, genç gecesinin güzelliğinde, süzülen bir tekne gibi ilerleyen bu delikanlının, bir elinde gül, ne işi var resmin çerçevesiyle pencerenin boz çizgisi arasındaki daracık, karanlık alanda?" (s. 18)

Hikâye kurgusunda imgelerden yola çıkan bir diğer yazar da Erendiz Atasü'dür. *Taş Üstünde Gül Oyması* (1997), *Uçu* (1998) kitaplarındaki hikâyeler imgelere dayalı olarak kurgulanır. Heykel, müzik, resim, tiyatro, edebiyat gibi sanat dalları ve bu sanat dallarına ait eserlerin çağrışımları hikâyenin merkezine yerleştirilir. Bu sanat dallarında ortaya konan eserler zamanla yıkılır, yok olup gider. Onları kalıcı hale getirecek olan sözdür. Hikâyeler bu düşünceyi pekiştirecek sonlarla bitirilir. Kitaptaki yedi hikâye iç içe hikâyelerdir. *Taş Üstünde Gül Oyması*'nda hikâyesinde mermer ustasının elinden çıkmış gül oymalı bir mermer taşı, *Son Yörük Çadırı* hikâyesinde Tahtakuş Köyü'ndeki emekli öğretmen Alibey Kurdar'ın kurduğu etnografya müzesindeki yörük çadırı, *Katran Ağacı*'nda taş Rum mimarisinin örneği olan eski bir konak hikâyenin merkezine yerleştirilir. *Uçu*'da ise sanatçı kişilikler imgeleri oluşturur. Hikâyelerde sanat üzerinden kadın – erkek çatışması işlenir.

Cemil Kavukçu, hikâyelerinde mekânı merkeze alarak kurguyu oluşturur. Kasaba ve orada yaşanan insanlık durumları hikâyelerin çıkış noktasıdır. Yitirilmişlik ve kimsesizlik kasaba insanını birbirine yaklaştırır. İnsanlar, birbirlerine kenetlenerek acılarını unutup yaralarını sarmaya çalışırlar. Çünkü kasaba insanının acılarını ancak yine kasaba insanı anlayabilir. Kasabanın ürettiği acılar, ancak kasabadan uzaklaşarak bitebilir. Bu nedenle de hikâye kahramanları sürekli hayal kurarlar, onları kasabadan alıp götürecek gemiler beklerler. Kanarya Adaları, Kazablanka, Dakar, Kalahari Çölü… onların kaçabilecekleri, gitmek istedikleri mekânlardır. Ancak kahramanların hiçbiri kasabadan dışarı çıkamaz. Kasaba doğallığı ile bir süre yaşanması gereken bir mekândır. Sonra yapılması gereken buranın terk edilmesidir. Eğer bu terk gerçekleşmezse insanların sonu hüsrandır. Bu

anlamda kasaba hem onları yaşatan hem de onların yollarını tıkayan, yok eden kaçamadıkları bir mekândır. Kasabadan kaçabilenler kendilerini kurtarabilecektir. Hikâyelere karamsar bir mekân betimlemesi ile giriş yapılır. Mekân tasvirlerinin karamsar ifadelerle yapılması hikâyelerin ortak bir özelliğidir. Kasaba her şeyi ile boğucu ve sıkıcıdır: "Kurşun renkli gökyüzü. Issız tarlalar" (Kavukçu, 1996: 45). "Hava kapalı. Deniz, deniz renginde değil bugün, bir tuhaf, gri gibi"(s. 54).

Kasabada kapana sıkışmış insanlar, yalnızdır. Bu yalnızlıklarında onlara arkadaşlık edecek tek şey içkidir. İçki Kavukçu'nun hikâyelerinde yalnızlıktan, sıkışmışlıktan bir kurtuluş çaresidir. Birçok hikâyede içki, öznedir. Cemil Kavukçu'nun 1980 – 2000 yılları arası yayımlanan 7 kitabında yer alan 82 hikâyesinin 66'sında içki ya da sarhoşluk yer alır. 8 hikâye ise "meyhanede oturmuş bira içiyoruz" şeklinde başlar. İçen insanlar gerçeği unutmaya, teselli olmaya çalışırlar: "Geç bir saatte çıktı birahaneden. Hava soğuktu, üşüdü. İçtiği biralar başını döndürmüş, ama istediği iç dinginliği sağlayamamıştı" (Kavukçu, 1990: 175). İçki ile teselli bulmaya çalışan kahramanlar, hikâye sonlarında her şeyden kaçarak kurtulmak isterler. Hikâyelerde içen insanların, neden içtikleri sorusuna cevap aranır. Onları buraya iten nedenler üzerinde durulur. İnsani yanları öne çıkartılarak yüceltilir.

Yazar-anlatıcı, hikâye kurgusunda etrafında gördüğü nesnelerden yola çıkarak ya da aklında oluşturduğu bir imgeyi kullanarak bir durumu, bir olayı ortaya koyar. Hikâye kişileri, zaman ve mekân da özne konumundaki bu imgelerin etrafında kurgulanır. Yazar, seçtiği imgeleri canlı bir varlık gibi kurgular. Her şeyi bu imge üzerinden ondaki durağanlık ya da değişime bağlı olarak anlatır. İmge, yazarın gördüğü değil düş gücü ile görmek istediğini anlatmak için bir araçtır. Bu nedenle de kullanılan imgeler yazarın sanatsal değerini ortaya koyması bakımından önemlidir.

b) Modern Hikâyede Çok Katmanlı Kurgu

Modernist hikâyelerde hayal ile gerçek, dış dünya ile iç dünya farklı coğrafyalarda, farklı zaman kesitlerinde buluşturularak çok katmanlı bir yapı elde edilir. Bu teknik postmodern hikâyelerde üstkurmaca zemininde geliştirilerek daha yaygın kullanılır. Yıldız Ecevit çok katmanlı yapıyı "çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların

eşzamanlı bir birliktelik içinde" (2001: s. 177) metinde yer alması şeklinde tanımlar. Postmodern hikâyelerde geliştirilerek kullanılan bu teknikten modernist hikâyelerde de yararlanılır.

Modern kurgunun en önemli özelliklerinden biri, bireyin iç dünyasının hikâye içerisinde yer etmesidir. Modern hayatla birlikte yalnızlaşan, içe kapanan birey, dış dünyayı iç dünyası aracılığıyla algılar ve yorumlar. Modern hayatla birlikte özellikle toplumsal ve siyasî hayatın farklılaşması dış ve iç dünya arasında uyumsuzluklara neden olur. Bu da bireyde çatışma meydana getirir. İç dünya ve dış dünyanın birlikte kurgulanması hikâyelerde çok katmanlı bir kurgu oluşturur. Bu dönemde yazılan birçok hikâyede bu kurguyu görmek mümkündür.

Vüs'at Bener'in *Siyah – Beyaz* (1993) hikâyesi iç ve dış dünyanın birlikte kurgulandığı bir hikâyedir. "Yürüyen kaldırımda duruyorum" (s. 7) cümlesi ile başlayan hikâyede anlatıcı, sabit bir noktadan etrafına bakar. Bundan sonraki cümleler ise anlatıcının iç dünyası ile devam eder. Etrafı siyah – beyaz gören anlatıcı hayattan bir kesiti çok yalın bir şekilde iç dünyasında kurgular. Anlatıcı bir ara içindeki benin konuştuğunun farkına varır: "Ben' konuşmayı sürdürüyor gibi"(s. 7). Hikâye ilerledikçe iç ve dış dünya iç içe devam eder. "Birden duyumsadım, okuyabildiğim, anlayabildiğim şaşkınlığı, gülünç savı yansımış olmalı gözlerime. Tansiyon ilacımı damlatmış mıydım? Çoğun savsaklıyorum da… Sorular, sözde yanıtlar sıralanıyordu ekranda; sormadığım halde" (s. 8)… Hikâye iç dünyanın dış dünya ile olan uyumsuzluğunun fark edilmesi ile sessiz bir çığlıkla biter. Bu fark edilme ânı tamamen büyük harflerle yazılarak gösterilir: "Boşaldı ekran. Düz bir akıp gidiyordu. Durmuş olmalıydı yüreğim. Son bir çırpınışla ağzımı açtım, bağıramadım:

BEKLEDİM. YENİLMEKTEN KORKMADIĞIMI SANDIM. YENİLDİM.

Hâlâ yağmur yağacak." (s. 8) hikâye başa dönerek dış dünyada bitirilir. Hikâyede iç dünya ile dış dünya arasında gidip gelen anlatıcı hikâyede bir devinim ve ritim oluşturur. Ancak hikâyenin sonunda tekrar başa dönülmesi, bir çemberi hatırlatır. Bireyin çıkışsızlığı, yenilmişliği onu başa, hareketsizliğe geri götürür. Kurgu bu anlamda içeriği de desteklemektedir.

Hikâyelerinde çok katmanlı kurguyu tercih eden diğer bir yazar da Selim İleri'dir. Birçok hikâyesinde bireyin iç dünyası ve dış gerçeklik arasındaki kopukluk ve çatışma kurgunun temel öğesidir. İleri, hikâyelerini bireyin iç dünyası ile dış dünyanın gerçekliğini birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak kurgular (bkz. Lekesiz, 2000: 71). İç çatışmanın yoğun olarak kullanıldığı *Son Yaz Akşamı* (1983) ve *Cumartesi Yalnızlığı* (1991) hikâyelerini örnek olarak alacağız.

Selim İleri'nin *Son Yaz Akşamı* (1983) hikâyesi bireyin iç - dış dünya çatışması ile kurgulanır. Olayın ikinci plana itildiği hikâyede olay, kahramanın iç dünyası ile yansıtılır. Hikâye, bir metnin ortasından alınmış izlenimi uyandırılarak başlar. Ressamın çalışma ortamı anlatılarak başlayan hikâyede mekân ve nesneler, ressamın iç dünyasını da yansıtır:

> Mavi çok önemliydi… Ne var ki, maviyle olan, umutla, ummakla olan bütün bağlantılar kesilmiştir; güvencesiz, kuşkulu, özgürlüklerin sona erdiği bir dünyada maviye nasıl bel bağlanabilir. Hem başkalarını aldatmaya ne hakkı var, bilinmeyen yarına umut besleyerek. Yoo, yarın konusunda artık hiçbir şey düşünmüyordu. Yarın umudunu başkaları versinler, diyerek geçen zamana sığınmaya çalıştı; artık inanmadığım şeyleri savunamam, artık kimse savunamaz; mavide uçuculuğu bir türlü elde edememişti (s. 104).

Hikâyede resimle ilgili ifadelerin yer aldığı cümleler, o-anlatıcı ile iç monologlar ise ben-anlatıcı ile nakledilir. Bakış açısının da anlatım içerisinde sürekli değiştirilmesi hikâyeye bir ritim sağlar. Başlangıçta karamsarlığın hâkim olduğu bir bakış açısı ile "Işık elverişsizdi. Puslu bir gündü. Zaten bu ilk yaz bütün günler kasvetliydi; karanlık, bulutlu, hep külrengi." (s. 103) olarak tasvir edilen ortam hikâye sonunda değişir ve olumlanır:

> Ama o yaza hep âşık olacağım, diye düşünerek, başını çevirip yukarıya baktı: evin ışıkları yanık duruyordu, çatı katının. Sanki birisi, geride kalanın gizini ve anlamını çözmüş; yaşadıklarımızın boşuna olmadığına güvenerek, birikimlerin sağduyusuyla resmi bitiriyordu; üstelik bütün yaldızları kazımıştı; yaz sahiciydi. Bu coşku, bu ürperti, bu yeniden inanış… Yaz onları bekleyecekti (s. 262).

Başta çizilemeyen resim, hikâye sonunda çizilir. Resmin ortaya çıkış süreci iç ve dış dünya çatışmasını ortaya koyar.

Cumartesi Yalnızlığı (1991) hikâyesinde de çok katmanlı bir yapı görülür. Hikâye, merkez kişi olan kızın sevgilisiyle kavga ettiğini söyleyerek eve girmesiyle başlar. Hâkim bakış açısı ile anlatılan hikâye, evde anne, babası ve kardeşiyle günlük yaşamına devam eden kızın sevgilisi ile yaşadıklarını anımsayıp bir iç muhasebesi yapması ile devam eder.

Anlatı zamanı ile geçmiş zaman arasında gidip gelen hikâyede, yaşanan olayın ya da gözlemlenen durumun kişinin iç dünyasındaki yansımaları iç içe verilir. Zengin olmadığı için sevgilisini hor gören kız, hikâyenin ikinci kısmında iç dünyasında kendisi ile hesaplaşır. Sevgilisinin evine giderek yatağına yatan kız, hatasını iç dünyasında itiraf eder. "Rüzgâr boylum, sen bana toprak takımlar değil, bir oda bile alamazdın. Sen zengin değildin, sen insandın, sen silme namustun" (s. 85). Tekrar anlatı zamanına dönen kız, bir beklenti içinde günlük yaşamına devam eder. Hikâye kızın, sevgilisinin evinden çıkıp gitmesi ile son bulur. Ancak bir kavuşma olup olmayacağı belli değildir. Açık uçlu sonlandırılan hikâyenin sabah olunca bitmesi, yine de okur için o cumartesi gününün iyi geçeceği ve kızın sevgilisi ile barışacağı izlenimini uyandırmaktadır.

Tomris Uyar'ın *Gelgit* (1992) hikâyesi de iç çatışmanın kurgulandığı bir hikâyedir. Hikâyede "gerçi" ve "lakin" sözcükleri ile iki durum arasında meydana gelen iç çatışma aktarılır:

> Gerçi… Gerçi karısı kanamaların sıklaştığı dönemde başucundan ayrılmamıştı; ilaçlarını zamanında vermiş, ateşini ölçmüş, hastalığını hesaba katarak yalnızca hokkayı değil, bütün evi liozelle dezenfekte etmişti. Hiç aksatmadan. Daha da önemlisi, yatağını ayırması yolundaki tavsiyelere uymamıştı. (Gözleri doldu.)
>
> Lakin… Lakin, diye itiraz etti içinden gelen sese, ince hastalık, sanatçıya has bir hastalıktı... Belki de bu kadın, onun da öteki sanatçılar gibi ölmesini ümit ediyordu gizlice, iyileşmesini beklemiyordu ki yatağını ayırsın (s. 74)…

İç çatışmanın bittiği yerde ise tekrar öykülemeye geri dönülür. "Masanın başına geçtiğinde sarı kâğıda sarıldı yine. Yarısı boştu. İçinden geçenleri şimşek hızıyla döktü kâğıda:…" (s. 79).

Nursel Duruel'in hikâyelerinde de çizilen tüm karakterlerin yaşamla ve kendi varoluşlarıyla çatışması söz konusudur. Dramatik örgünün gücü, alt yapısını toplumsal sorunlardan alsa da bireysel çatışma ön plandadır. *03 Nöbeti* (1982) hikâyesinde taşralı Saliha, kendinî kentli kılma yarışında geri kalmışlığın derin acısıyla sürekli karşı karşıyadır. Santral memuru Saliha hem çalışıp hem de okumak zorunda olan bir genç kızdır. Yaşam kavgası ise onu iç dünyasına hapseder. Saliha bu çatışmayı iç dünyasında seslendirir:

> Bu konu her açılışta canını sıkıyordu Saliha'nın. Sandviçini yarım bırakıp ayağa kalktı. Başını soğuk cama dayadı. Galata Köprüsü'nün üst yanı ışık içindeydi. 'Olanı kabullenme',

> ‘değiştirmek için direnme’, ‘özveri’, ‘vazgeçiş’, “yenilgi’ ve daha bir yığın kavram birer kıskaç olup sarmışlardı Saliha’yı, yine içe kapanmıştı. ‘Sen yarı taşralı bir bayansın Saliha Hanım, diyordu, ‘bu kent elbette yutacak seni. Geldiğin küçük kentin bildik havasını, güvenliğini bekleme. Bu koca kalabalığa eklenmiş yeni bir parçasın, eklemeliğin her yanından akıyor. Kalabalık içindeki yerini bir türlü saptayamıyorsun… ne tam onlardan birisin ne de onlarda ayrı (s. 26-35).

Hikâye sonuna doğru Saliha sesini yükseltir:

> Hayır, hayır haksızlık bu. Ben bana da zaman bırakacak, beni bir anten parçasına, bir fişe dönüştürmeyecek bir iş sahibi olmak için okumak istiyorum. Şu yeryüzünde, bırak yeryüzünü kendi çevremde olup bitenleri kavrayamıyorum. Yarı yerim aydınlıkta, yarı yerim karanlıkta. Kendimi bile yeterince ölçüp biçemiyorum. İşte bu yüzden okumak istiyorum (s. 36).

Saliha dış dünyanın gerçekliği ile iç dünyasında hesaplaşır. Bu, arka planda toplumsal bir soruna da işaret eder. Ancak hikâye sonunda gelinen yer, bireyin gerçeklikle çarpışıp paramparça olduğu yerdir.

Erendiz Atasü’nün *Bir Yüz – Bir Ters* (1983) hikâyesinde de Fikret Bey ve eşi Nurten Hanım arasındaki iletişimsizlik iç dünyaların çatışması ile kurgulanır. O-anlatıcılı hikâyede geçmişten şimdiye değişim iki farklı gözle aktarılır. Hikâyedeki bu çatışma Nurten Hanım’ın bir yüz bir ters şeklinde torunu için ördüğü yelekle dışa vurulur. Hayattan yorulmuş Fikret Bey’in ağır ağır üçüncü kata merdivenlerden çıkması ile başlayan kurgu, iç dünyaya döner. Gençlikte manzaralı olsun diye alınan üst kattaki daire, şimdi sıkıntı verir. Dış gerçekliğin zorluğu olarak gösterilen merdivenlerin yoruculuğu, Fikret Bey’i iç dünyasında hesaplaşmaya götürür. Nurten Hanım’la olan evliliklerini sorgulayan Fikret Bey, evlilik yorgunudur. (***) işareti ile bölümlere ayrılan hikâyede Nurten Hanım da Fikret Bey’den dert yanar. Her ikisinin de iç dünyalarındaki hesaplaşma ve sorgulamaları dış dünyada bir çatışma oluşturur. Hikâye dış dünyada yaşanan tartışmanın ardından Fikret Bey ve Nurten Hanım’ın iç dünyalarına dönerek sakinleşmeleri ile sonlandırılır.

Ahmet Kekeç, *Son İyi Şeyler* (1986) kitabındaki hikâyelerini dış dünya ile iç dünya arasındaki çatışmalarla kurgular. *Atlas* hikâyesinde büyük şehre giden kahramanın mutsuzluğu onu iç dünyasında bir hesaplaşmaya götürür. Şehrin sokaklarında dolaşan kahramanın gözünden karamsarlığın betimlendiği hikâyede kahraman iç dünyasında olan bitene anlam veremez. Yaşadıklarına hiçbir yanıtı yoktur: “Kaçmaktan başka. Yenilmiş ve uzak insanlar gibi” (s. 43). Dönüp geldiği yer ise aslında olmak istemediği yerdir. Kahramanın çıkışsızlığının vurgulandığı cümle hikâyenin sonunu oluşturur.

Çok katmanlı kurguda bir diğer uygulama da hayal/düş ve gerçeklik düzeyinin iç içe anlatıldığı hikâyelerde görülür. Bu hikâyelerde anlatıcı; gündelik gerçeklikte hayal/düş gördüğünün bilincinde olan ve aynı zamanda hayal/düş gerçekliğinde metamorfoza uğrayan, kurmaca gerçeklikte yer alan anlatıcı olmak üzere iki farklı gerçeklik düzeyinde birden yer alır. Gerçeklik ve hayal/düş dünyasının iç içe yer aldığı bu hikâyelerde anlatımda genellikle birinci tekil şahıs anlatımı kullanılır.

Ferit Edgü, Hulki Aktunç, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Cemil Kavukçu, Murat Gülsoy, Nedim Gürsel, Yücel Balku, Türker Armaner gibi yazarlar özellikle rüyanın imkânlarından yararlanırlar. Rüya ile gerçek arasında hızlı geçişler yapılan hikâyelerde, zaman ve mekânın genişlediğini ya da farklı bakış açıları tekniklerinin uygulandığını söyleyebiliriz.

Ferit Edgü'nün *Üç Düş/üş* (1982) hikâyesi rüya ile farklı bakış açısı tekniğinin kullanıldığı güzel bir örnektir. Dört bölümden oluşan hikâyede ilk üç bölüm rüyanın anlatıldığı kurmaca dünya, son bölümde ise gerçek dünya anlatılır. Bölümlerde sırasıyla kuş, avcı ve köpek olarak aynı olaya üç farklı bakış açısı ile bakılır. Hikâye neredeyse baştan sona rüya âleminde gerçekleşir. Anlatıcı kendisinin düşte olduğunun da bilincindedir. "Kuş olmadığını biliyorsun, diyorum kendi kendime. Uçtuğuna aldanma, bir insansın. Gördüğün bir düş. Düşte insan da uçabilir. Ama bir kuş olarak değil, diye yanıtlıyorum kendi kendimi" (s. 9). Düşüş olayı kuş, avcı ve köpeğin bakış açısı ile ayrı ayrı verilir. Gerçekliğe dönülen dördüncü bölümde ise hikâye şaşırtıcı bir son ile bitirilir. Uyanıp gerçekliğe dönen anlatıcının insan olarak kendi ben'ine dönmesi beklenirken anlatıcı, "Bir köpek, bir kuş, bir köpek olarak ve-"(s. 12) ifadeleri ile rüya âlemi ile ilişkili olarak bitirir. "ve-" ile de okura boşluğu doldurması için bir fırsat verilir. Hikâyede rüya, farklı bakış açıları için bir imkân olarak kullanılır. Gerçeklikle yapılan mücadele ve gerçeklik algısının kırılması ortaya konulmaya çalışılır. Aynı olayın farklı bakış açılarından anlatılması ve anlatımdaki ortaklıklar dikkate alındığında rüyadaki üç anlatımın, anlatıcının belleğinin izdüşümleri olduğu anlaşılmaktadır.

Hulki Aktunç, *Kalbin Çorak Toprağı ya da Şıh Çimşit'in Düş Hesapları* (1989) hikâyesinde düş, gerçeklikten kurtulmak için bir araç olarak kullanılır. "Düşleyen herifler,

tekinsiz heriflerdir."(s. 62) cümlesi ile giriş yapılan hikâyede, düş üzerinde düşünen anlatıcı, gerçek hayatta yapamadıklarını düşünde değiştirir ve istediği gibi yönlendirir. Gördüğü düşü, hikâye içerisinde parça parça aktaran anlatıcı, aralarda ise düş hakkında düşünmeye devam eder. Gerçekliğe dönerek gördüğü düşün gerçek hayata etkileri de düş ile birlikte hikâye sonuna kadar aktarılır:

> Düş hesaplarına giriştiği günlerde bilinçsizce, salt seziler, güdülerle, unutuşun yollarında dolaşmayı da öğrendi.
>
> …
>
> Unutuş, evet, indirmişti örtülerini ve Şıh Çimşit içeride bırakılmıştı. Özüyle halvette. Francesca, uçaktan indiğinde yapayalnız kaldı (s.64).

Öyküleme gerçekliğe dönülerek bitirilir. Düşler insanın istediği gibi yönlendirebildiği bir dünya olsa da bittiğinde katı gerçeklikle karşılaşılır. Rüya, insana belli bir süre istediğini yapma imkânı tanır; ancak gerçeklerden kaçmak mümkün değildir. Hikâyede rüya ve gerçeklik dönüşümlü olarak anlatılır. Bu, kurguya rüyanın gerçeklikten kaçış imkânı olma özelliği kazandırır.

Türker Armaner'in *Metro* (1997) hikâyesi de rüyanın gerçeklikten kaçış imkânı olarak kullanıldığı bir kurguya sahiptir. Baskıcı yönetimi simgeleyen istasyon ve baskı rejiminin aracı olan trendeki gerçeklikten kaçış hayal âleminde rüya ile sağlanır.

Armaner'in *Sunak* ve Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beşinci Ada* (1997) hikâyelerinde de gerçeklik ve rüya iç içe geçer. *Sunak*'ta bir çocuğun rüyasında gördükleri birden gerçeklikle birleşir. Rüyada gelen mektubun verilme anı ile gerçek hayatta annesinin bir kâğıt getirme ânı çakışır. Rüyanın gerçekliğe yakınlaştırılması kurguda geçmişle ve gerçekle yüzleşme imkânı tanır. *Beşinci Ada*'da ise "Düşteki Ben" ile "Gerçeğin Ben"i olarak yapılan tanımlamalardan sonra rüya anlatımı başlar. Rüyada görülen dilenci ile "Gerçek Ben"inin konuşması, gerçek dünyada ise "Düşteki Ben"in konuşması gerçeklik ve düş dünyalarını aynı zeminde buluşturur. İçerde olmakla dışarda olmak arasındaki çatışma, gerçeklik algısına bir başkaldırının kurgusunu oluşturur.

Hayal ve gerçekliğin birlikte kurgulandığı hikâyelerde de çok katmanlı bir anlatımdan bahsedebîliriz. Kurmacanın bir hayal ürünü olduğu kabul edilirse kurmaca içindeki hayal, hayalin hayalini oluşturur.

Sevim Burak'ın *Afrika Dansı* (1982) hikâyesi gerçek – hayal düzleminde kurgulanır. Hastanede geçen hikâyede, hastane gerçeklik düzleminde, Afrika ise hayal düzleminde yer alır. Hikâye hastanede durağan bir yapıda gerçekleşir. Ancak anlatıcının Afrika'da yaşadıklarını hayal etmesi, hikâyeyi hareketlendiren bir unsur olarak kullanılır. Anlatıcı kadının makineye âşık olması ile başlayan öykülemede ataerkil düzene eğilim eleştirilir. Aranılan erkek ise modern dünya sisteminde değil, ilkel düzende, hayal âleminde kurgulanan Afrika'da bulunacaktır. Gerçeklikten kaçış ve idealin arayışı, hayal âleminde gerçekleşir. Afrika hayali, gerçeklikte bunalan kahramana bir nefes alma imkânı sağlar. Gerçek ve hayal arasındaki zıtlık, öykülemenin akışını sağlar. Hikâye, hastanede gerçekliğe dönüş ile biter. Ancak gerçeklikle karşılaşan anlatıcı, hayallere ulaşamamanın verdiği sıkıntıyı yazımda gösterdiği biçimsel farklılıklar ile ifade eder.

Faik Baysal'in *Leke* (1986) hikâyesinde de hayal, ulaşılamayan gerçeklik olarak kurgulanır. Yüzündeki benden dolayı toplumla bağını kopartmış Raife'nin içe kapanık ruh hâli, başta Raife'nin pencereden sokağı seyretmesi ile verilir. Evlenemeyen Raife, içe dönerek gerçekte yaşayamadığı düğünü hayalinde yaşar. Hikâye, Raife'nin koynunda mavi gözlü küçük bir oyuncak bebekle damarını keserek intihar etmiş halde bulunması ile biter. Raife'nin hayalinde yaşadıkları gerçeklikte bir karşılık bulamaz.

Sema Kaygusuz'un *Televizyon Çocuklarım* (1997) hikâyesi de gerçekten hayale dönüşen bir kurgu ile oluşur. Reklam filmleri için özel yüzler seçen birini arayan firmaya işe giren anlatıcı, seçtiği adayların ilk programda canlı yayına çıkacak olmaları üzerine onlarla yakından ilgilenir. Canlı yayına çıktıkları ânın tasviri ile sonlanan hikâye birden hayal düzlemine kayar:

> Artık o gecenin çiziktirilmiş bir masal mizanseni olmadığını biliyorum. O gece Televizyon Çocuklarım buharlaşıp kameraların, monitörlerin, ışıkların arasından sızıp yok olmuştu…koştular! 'Anneee! Babaa! Anneeee! (s. 58)

Anlatıcının adaylara verdiği derste anlattığı canlı yayında neler yapmaları gerektiği yapmacık dünyadan sıyrılan adaylar, kendi gerçekliklerinden uzaklaşarak toplumun hayalleri ile birleşirler. Adayların anne ve babalarına seslenmeleri ile biten hikâye, canlı yayına çıkan adayların toplumun hayalinin somutlaştırması ile birlikte kendi gerçekliklerinin soyutlaştırılması paradoksunu simgeler.

Gerçek ve hayalin iç içe kurgulandığı ve yine sonunda gerçeklere çarpan kahramanın hayal kırıklığı ile sona erdiği bir diğer hikâye de Murat Gülsoy'un *Açık Çek* (1999) hikâyesinde görülür. Kütüphanede bir kızın kâğıda yazdığı bir cümleden yola çıkarak bir hikâye yazmak isteyen anlatıcı, kız ile ilgili hayaller kurar. Hikâyede baştan sona anlatıcının hikâyesini yazıp kızla bir arkadaşlık kurabilme hayalleri anlatılır. Bu hayaller gerçekleşecek mi merakı son paragrafa kadar devam eder. Anlatıcı, kurduğu hayallere olan inancını sürekli dile getirir. Ancak hikâye, hayalin bitip gerçeklikle karşılaşılan noktada son bulur. "Ertesi gün sinemada, bilet kuyruğuna girdiğimde uzakta onu gördüm. Sevgilisi olduğu açıkça anlaşılan bir adamla gülerek yürüyordu" (s. 89). Hayallerin mutlu dünyası bir kez daha hayatın katı gerçekliği ile karşılaşır.

Müge İplikçi'nin *Doğum Günün Kutlu Olsun* (1998) hikâyesinde, anneannesini huzurevine yatıran anlatıcının "kafası biraz karışık"tır. Anneannesini huzurevine götürürken gerçek ve hayal iç içe geçmiş bir dizi olay yaşanır/hayal edilir. Hayal düzleminde geçen olaylar bittiğinde anneannesi ile karşılaşır. Gerçeklik düzleminde gerçekleşen bu karşılaşmada kahraman yaşananların bir multivizyon gösterisi olduğunu öğrenir. Hatta öldürdüğünü zannettiği kişiler bile çok önemli değildir. Çünkü "kafası karışık"tır. Bu da yaşanmış ya da hayal edilmiş her şeyi önemsizleştirmeye yeter. Modernizm karşısında kafası karışık birey, hayallerini bile düzenleyemez.

Türker Armaner'in *Yapı* (1997) hikâyesi de hayal ve gerçekliğin iç içe kurgulandığı farklı teknikle yazılan bir hikâyedir. Anlatıcının hayal olduğunu sonradan öğrendiğimiz bir yapının içine girmesiyle başlayan hikâyede, hayaller arasında yorum paragrafları kullanılır. Bilinçaltında görülen ya da kurgulanan hayalle ilgili bilinçli yorumlar paragraf olarak ayrılır. Bilincin yansıtıldığı paragraflar, diğer paragraflardan biraz daha içerde başlatılır. Hayalin yer aldığı paragraf kendi içinde bir akışa ve bütünlüğe sahiptir. Son ise hayalinde istemediği yere ulaşan anlatıcının yüzleştiği yerdir. Bilinçaltı ses, bu hayalin de anlatıcı kendi istediği şekilde gerçekleştiğini ifadesi eder. Anlatıcı hayallerinde de gerçekliğin boğucu ve katı gerçekliğinden kurtulamaz. Gerçeklikte bile uymak zorunda kaldığı bir akış vardır. Konuşma dilinin bile farklı olduğu bu dünyada birey ancak bu düzene uymaya mecburdur.

Biçimsel yenilikler deneyen Murat Yalçın, *Her Halde Bir Hayal* (1995) hikâyesinde hayal ve gerçeklik arasındaki çizgiyi tamamen kaldırır. Sokakta bir kaza anının anlatılmasıyla başlayan hikâye, kazanın çağrışımları ile devam eder. Bu olayın on beş sene öncesine ait olduğunu hikâyenin ilerleyen bölümlerinde anlarız. Bu anımsama, hikâyeyi hayal düzlemine götürür. Hayalde canlanan nesneler, yeni çağrışımlarla devam eder.

> …aklım gitmiş bir başkasının olmuş bir karganın o karga da duvara konmuş beni izliyor bana gülüyor mu ne budala bir karga diyorum içimden çıktım baktım o dala bütün deliklerim tıkalı kördüğüm soluksuzum boğuluyorum (s. 11)…

Hikâyede hayalin yer aldığı cümleler, noktalama işareti olmadan aktarılır. Hayalin bilinçdışı halleri dolayısıyla kesintisiz verilen bölümler, biçim olarak da anlatıyı destekler. Gerçekliğe geçilen bölümde ise noktalama işaretleri kullanılır. Kaotik ortamda geçen hayallerin bitmesi ile gerçekliğe dönülür. Ancak gerçeklik ile hayal arasında gidip gelmeler devam eder. Hikâye, gerçek hayatın da hayaldeki gibi kaos ortamında sürdüğünün vurgulanması ile sona erdirilir.

Jale Sancak da *Oda* ve *Odalarda Gölgeler* (1993) hikâyelerinde geçmişe dönen anlatıcı, hatıralar arasında gezinir. "Bahçe kapısının kilidi kırılmıştı." (s. 5) cümlesi ile gerçek mekânda başlayan hikâye, hayal ve gerçeklik arasında geçer. Evdeki nesneler geçmişi hatırlatmakla birlikte şimdi ise sesleri duyulmaktadır. Metoforik bir anlatımda geçmişin sadece hatıralarda kaldığı vurgusunun yapılabilmesi için gerçek mekânda kapı ardından gelen sesler, hikâye sonunda kesilir. Birden her şey hızla yok olur. Hatıralar – gerçek ve hayalin iç içe yer aldığı kurguda anlatıcının hayallerle birlikte evin katlarını dolaşması okurda bir merak duygusu meydana getirir. Gelen seslerin gerçek mi yoksa hayal mi olduğunun açıkça sezdirilmemesi bu merakı tetikleyen bir unsur olarak kullanılır. Gerçeklik düzleminde gerçekleşen ev gezintisinin tasvir edildiği cümlelerde şimdiki zaman kipi kullanılırken hayal ve hatıraların olduğu kısımlarda geçmiş zaman kipinin kullanılması da gerçeklik ve hayalin ayırt edici özelliklerinden biridir.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Birinci Ada – Korku Adası* (1997) hikâyesinde ise gerçek mekânın hayal mekâna dönüştürülmesi söz konusudur. Oğluna kitap almak için caddede dolaşan anlatıcı, bir konfeksiyon dükkânına pantolon almak için girer. Hikâyede konfeksiyon dükkânına kadar olan bölümde gerçek zaman ve mekân kullanılır.

Konfeksiyon dükkânında ise mekân birden hayali bir görünüme dönüşür. Kitabın diğer ada hikâyelerinde de bu hayal gerçek dönüşümü devam eder. Hayal, anlatıcıya kendi iç dünyası ile hesaplaşma imkânı tanır. Gerçekte konfeksiyon dükkânında hayale dönüşen mekân, anlatıcının iç dünyasının yansımasıdır. Anlatımda hayal düzleminde gerçekleşen konuşmalar, gerçekçi bir anlatımla aktarılır.

12 Eylül askeri darbesi sonrası yaşanan işkenceler, hapis tutsaklıkları hayâl ve gerçekliğin bir arada verildiği hikâyeler olarak karşımıza çıkar. Birinci tekil şahıs anlatımı ile yaşanan ya da tanık olunan olaylar ve hapis hayatı bu dönem hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Gerçek hayatın sıkıcı, boğucu ve acı dolu tutsaklık hayatı, hayallerin anlatıcıya tanıdığı özgürlük ile aşılmaya çalışılır. Hapishanede dar hücrelerde sıkışıp kalmış anlatıcı, hayal ile kendine geniş mekân ve özgür bir hayat sağlar. Oktay Akbal'ın *Ey Gece Kapını Üstüm Kapat* (1988) hikâyesini örnek olarak gösterebiliriz. Hücre yaşantısının tasviri ile başlayan hikâyede zaman geçtikçe yalnızlığı, çaresizliği derinden hisseden anlatıcı hayallere dalar. "Bir motel düşündüm. Tek tek kurdum. Eylül sonlarıydı. Sevdiğim kadınla gelmiştim…." (s. 18) Ancak bu hikâyelerde de sona gelindiğinde gerçeğin acısı ile bir kez daha karşılaşılır.

> Bütün radyolar susmuş. Kimse şarkı çalmıyor, dinlemiyor. Oysa az önce uzaktan biri söylüyordu. Belki alt kattan, belki daha öteden. 'Akşam oldu, hüzünlendim ben yine.' Akşam oldu, gece oldu, gece yarısı oldu. Hüzün hafif kalır artık. Hiç kalır (s. 46).

Demirtaş Ceyhun'un *Eylül Öyküleri* (1987)'ndeki hikâyeler anlatıcının hapis hayatı ve hapisten kurtulup hayata geri döneceği günlerin hayalleri anlatılır. Anlatıcı kendisi ile birlikte hapishaneye getirilen insanların da yaşadıklarına ayna tutar. Hikâyelerde özgürlük hayalleri bazen görüş gününde eşe verilen bir kâğıt parçası ile bazen de sabahın ilk ışıklarının görülmesi ile ifade edilir.

Geçmiş ile şimdinin çatışması bazı hikâyelerde hayal ve gerçeklik düzleminde ele alınır. Tezer Özlü'nün *Eski Bahçe* (1987) hikâyesinde geçmişi hatırlayan ancak geçmişinden kurtulmak isteyen anlatıcı, hayallere sığınır. Bahçede anlatıcının, ninesi ve babası ile saklambaç oynamasının hayali ile başlayan hikâye geçmişin gerçekliğinin hatırlaması ile devam eder. Geçmişle hesaplaşma, yitirilen, kaybedilenlerin verdiği acı hayallerle yumuşatılmaya çalışılır. Geçmişin katı gerçekliği hayal düzleminde oyuna

dönüştürülür. Hikâye oyun hayali ile son bulur. Babasının bahçede top oymasının anlatıldığı son bölüm ise sonlandırılmaz:

> Tahta eve koşup topunu getirdim. Hemen sıçrayıp ayağa kalktı. Aynı dünkü gibi topu ağaçlardan birine atıyor, tutuyor, atıyor, gene atıyor, gene tutuyor, ge…… (s. 16)

Sıra noktalarla sonlandırılmayan cümle anlatıcının hayallerden çıkmak istemediğinin bir ifadesi olarak okunabilir.

c) Porte Hikâyelerinde Kurgu ve Tekillik

Modernizm ile birlikte seksen sonrası siyasî ve toplumsal hayatın bireyler üzerindeki en büyük etkisi, bireyleri toplumsallıktan bireyselliğe ve dolayısıyla yalnızlığa sürüklemesidir. Tekilleşmede asıl vurgulanan, her insanın kendine özgü bir birey olduğu onu genel ve çoğul tanımlamaların içine hapsetmenin mümkün olmadığı, genel ve çoğul tanımlamaların bireyin özgürlüğünü ortadan kaldırma tehlikesidir. Modernist hikâyenin en başat özelliği de birey üzerinde yoğunlaşmasıdır. Birey, yalnızdır. Ancak bu yalnızlık ve tekillik bireyin başkalarıyla sevgi ve dayanışma içinde olmasına engel değildir. Birey, toplumla ve insanlarla iletişime geçmek ister. Ancak iletişimsizlik, sevgisizlik gibi engeller bireyi tekrar iç dünyasına hapseder. Hikâye kurgusunda da bu tekilliği görmek mümkündür.

Özellikle olay hikâyelerinde gördüğümüz tek bir karakterin üzerinde kurgulanan portre hikâyeleri modern hikâyenin de yararlandığı bir tekniktir. Üçüncü tekil şahıs anlatımının kullanıldığı hikâyelerde karakter iç ve dış dünyası ile birlikte ele alınır. Portre hikâyelerinde asıl amaç, "hikâye kahramanını yüceltmektir" (Çetin, 2003: 151).

Porte hikâyesi olarak Tahsin Yücel'in *Aykırı Öyküler* (1989) kitabındaki *Büyükbaba* hikâyesinde ironik bir anlatımla verilen Başöğretmen Abbas Yücebaş, *Tarih/Coğrafya*'da Timur, *İktidar*'da Müçteba Bey, *Ağalar ve Beyler*'de yurtdışına gidip başka bir ülkenin uyruğuna geçen Mükrimin Bey, *Ayna'*da Profesör Tarık Uysal, *Komşular'*da Albay Atmaca, *Mektuplar'*da Medet, *Aramak'*da Postacı Münür, *Yapıt'*ta S.T. portre kahramanlardır.

Büyükbaba (1989) hikâyesinde öğretmenlikten başöğretmenliğe atanan Abbas Yücebaş'ın etrafında cereyan eden olaylar, değişmeyen karakterin makam ile perçinlenmesi anlatılır. Kronolojik bir sıra ile anlatılan hikâye, büyükbabanın başöğretmen olmadan önceki hâlinin anlatılması ile başlar. Bir çocuğun gözüyle anlatılan hikâyede gelişen durum ve olaylar karşısında büyükbabanın aldığı tavır hikâyenin ana kurgusunu oluşturur. Büyükbaba, başöğretmenliğe atanmasının yirminci yıldönümünde ailesi tarafından organize edilen törende hayatını kaybeder. Hikâye büyükbabanın, torunu tarafından değerlendirilmesi ile son bulur.

> Ertesi gün, cenazede, babam bir arkadaşına bu acı yıkılışın öyküsünü anlatırken, 'Tıpkı Balzac'ın Féelix Grandet'si gibi.' demişti. Hem şaşırmış hem de kızmıştım bu söze, babamın büyükbabam konusunda bir kez daha yanıldığını düşünmüştüm: ne devini deviniyi tutuyordu, ne tutku tutkuyu. Ama şimdi düşünüyorum da büyükbabamın devrilişi daha iyi anlatılamazmış gibime geliyor (s.41).

Porte hikâyelerinde kullanılan bütün malzeme merkez kişi ile ilişkilidir.

Hulki Aktunç'un *Bir Yer Gösterici'nin Hayatı* (1989) Madam Krista'nın hayatını konu edinen bir hikâyedir. Sinemada yer gösterici olarak çalışan Krista, sinemaya olan ilgi azalınca işsiz kalır. Kültür değişimi ile birlikte sinemaya olan ilgi azaldığı gibi gelenler de amaçları farklılaşır. Sinemanın kapanması ile Madam Krista'nın hayatı da son bulur. Zorunlu değişim Madam Krista üzerinden anlatılır. Kronolojik bir akışın izlendiği hikâyenin mizanpajında farklı bir uygulama kullanılır. Sol sütunda hikâye yer alırken, sağ sütunda karakterlerle ilgili ifadelere yer verilir.

Ayfer Tunç'un *Ara Renkler Grubu* (1996) hikâyesi bu başlık altında inceleyebileceğimiz farklı bir kurguya sahiptir. Camgöbeği, Gülkurusu ve Limonküfü alt başlıkları arasında üç farklı kişiliği anlatan hikâye, ara renk metaforuyla ara insanları işler. Camgöbeği'nde yapayalnız bir pansiyoncu, Gülkurusu'nda sürekli otobüslerle seyahat eden bir pazarlamacı, Limonküfü'nde sevgilisini kaybetmiş ve onunla birlikte kendisini de ölmüş sayan bir kişi anlatılır. Yazarın hiçbir müdahalesi olmayan hikâyelerde, okur bu şahısları kendi ağzından tanır. Hikâye bittiğinde ise aslında bu üç kişinin toplumdaki diğer kişilerden farklı, ara kişiler olduğu anlaşılır. Farklılıkları ile var olan ve kendilerini ifade eden kişiler, ara renkler ile özdeşleştirilir.

Erhan Bener, hikâyelerinde yaşam ve ölüm odağındaki insan gerçeğini sergiler. Bu temel üzerinde insanın kendisini ne ölçüde dönüştürebildiği ve bu dönüşüm üzerinde dürtülerin yanı sıra sosyal ve çevresel koşulların ne ölçüde etkili olduğu üzerinde durur. Kişilerin sahip olduğu olumlu karakter özellikleri yüceltilir. *Günbatımı Öyküleri* (1995)'nde bürokratların çevresindeki orta ve alt sınıftan insanların yaşamları ele alınır. Kitapta yer alan *Filimci Seyit Amca, Rahatına Düşkün Felah Bey, İbrikçizade Mahmut, Kont Rıza, Kalaycının Oğlu Osman, Kendibaşına Mustabey, Kapıcı Haydar, Şoför Hüseyin, Antepli Şevket, Selamiköy Canavarı Recep, Onbaşı Nasrettin, Kadıana, Sarraf Hamdi, Heidenheimli Ahmet ve Elektrikçi Kerim Usta* hikâyeleri tek karakter üzerinden iç ve dış özellikleri ile birlikte ele alınır. Kentli bir bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde karakterler ile kasaba arasında bir uyumsuzluk söz konusudur.

Filimci Seyit Amca (1995) hikâyesinde karakterin kişilik özellikleri ile birlikte hayatı bir film şeridi gibi aktarılır. Seyit Amca'nın kasabada bir sinema açma çabasının anlatıldığı hikâyede azim ve kararlılık, bireyde yüceltilen bir değer olarak ortaya çıkar. Hikâye, Seyit Amca'nın kadayıf dükkânı açarak oradaki ilk gününde ölmesi ile sonlanır.

Faik Baysal'ın *Ilgaz Teyze Öldü* ve *Zümrüt Schmidt* (1998) hikâyeleri de bu kapsamda ele alınabilecek hikâyelerdir. *Ilgaz Teyze Öldü*'de anlatıcının kırk beş yıl öncesini, çocukluğunu hatırlaması ile başlayan hikâye, mahalleli tarafından yardımseverliği ile ün salan Ilgaz Teyze'nin anlatımı ile devam eder. Mahallenin yoksul çocuğu Kız Süliman'a aldığı ayakkabıların çalınması üzerine ona yeniden ayakkabı alarak mahallelinin tekrar takdirini toplan Ilgaz Teyze, bir masal kahramanı gibidir. Anlatıcı, ona ait birçok bilinmeyenin olduğundan bahseder. Yaptıkları ile devrin anlayışını yıkan Ilgaz Teyze, ancak bir masal kahramanı olabilir.

Zümrüt Schmidt (1998) hikâyesinde de anlatıcının hayalindeki kadını, Memnune'nin şahsında somutlaştırması çerçevesinde geçer. Memnune, anlatıcının hayalindeki kadındır. Yozlaşan kadınlık anlayışına karşı duruşu simgeleyen Memnune, Almanya'dan emekli olan Zümrüt Schmidt ile canlanır. Anlatıcının bir kitabını okuması ve anlatıcı ile ortak özellikler göstermesi bakımından anlatıcı, aradığı kadının bu kişi olduğu kanaatine varır. Ancak

anlatıcı, aradığı bu kadını kısa süre önce bulmasına rağmen kaybeder. Anlatıcının aradığını bulamayışının verdiği acı ile hikâye bitirilir.

Peride Celal'in *Melahat Hanım'ın Düzenli Yaşamı* (1999) hikâyesindeki Melahat Hanım da tekilleşen bireyin örneklerinden biridir. Kocasının ölümünden sonra kendisine İstanbul'da rahat bir yaşam kuran ve hayatını yeniden şekillendiren Melahat Hanım, sınıf atlamasına rağmen yalnızlıktan kurtulamaz. Psikologdan yardım almasına rağmen yalnızlık duygusunu aşamayan Melahat Hanım, (hikâyede açıkça belirtilmese de) intihar eder. Kronolojik bir akışın olduğu hikâyede Melahat Hanım gerek sosyal hayattaki değişimi gerekse iç dünyasındaki değişimi ayrıntılı tasvirlerle verilir.

Törelerin acımasız kuralları ve köy insanlarının cahilliği karşısında yenik düşen insanları konu alan Ayfer Coşkun'un *Kör'ün Masalı* ve *Hafo'nun Masalı* (1999) hikâyelerinde bireyin çaresizliği merkeze alınır. *Kör'ün Masalı'*nda tek gözü kör olan bir ozanın, bey kızına âşık olması ve onunla kaçması sonrasında, bey tarafından diğer gözünün de kör edilmesi ile son bulur. *Hafo'nun Masalında* ise ailesinin barışma umuduyla kan davalılarına on dört yaşındaki kızları Hafo'yu gelin olarak vermesi Hafo'nun trajik sonunu getirir. Kocasını ve oğlunu öldüren Hafo, hayata küser, onu bekleyen de anlaşılamadığı, yalnız kaldığı bu hayattan kurtulmaktır. İki hikâyede de kahramanlar töreler karşısında yenik düşerler.

Ayşe Neveser (1993) hikâyesinde Jale Sancak, kadınların erkek egemen dünyada kadınların sadece eğlence aracı olarak görülmelerini eleştiren bir kurguyla gazinoda erkekleri eğlendiren Ayşe Neveser'i hikâyeleştirir. O gece Ayşe Neveser'in çocuğu ölmesine rağmen, gazinodakiler onun sahneye çıkmasını isterler. Ayşe Neveser ise her şeyden kaçmak ister. Sığınacağı tek yer olan baba ocağına İzmir'e gitme hayali ile hikâye sona erer.

Tekilleşen bireyleri anlatan hikâyelerde, kahramanların hayatları ya da hayatlarında vurucu bir iz bırakan anları hikâyenin konusunu oluşturur. Hikâyelerin hemen hemen çoğu, kahramanın ölümü ile son bulur. Ölüm olmayan hikâyelerde ise bulunduğu ortamdan kaçmak isteyen kahraman, yalnızlığı yaşamaya mahkûmdur.

d) KİŞİLER

1) Kendini Arayan Birey

Hikâye türünün gelişimi ve değişimi, hikâye karakterlerinde de paralellik gösterir. Olay hikâyeciliğinde olayın kendisi kadar karakterler de önemlidir. Hatta portre hikâyesi olarak bilinen karakterin üzerine yoğunlaşılan hikâyelerde tek amaç, karakteri ortaya çıkartmak ve parlatmaktır. Ancak durum hikâyelerinde karakterin önemi iyice azalır. Karakter bu hikâyelerde simgesel özellikleri ile yer alır. Atmosferi ya da bir düşünceyi ortaya çıkarmak için oluşturulan soyut karakterler de bu anlayışın ürünüdür.

1950 kuşağı hikâyecilerinin eserlerinde karakter, durumun, atmosferin verilmesinde bir araçtır. Gerek devrin siyasî baskıları gerekse modern hayatın yaşam koşulları baskıcı ve boğucudur. Bu baskı ve boğucu ortam, hikâye karakterlerinde derinden hissedilir. Köy ve kasaba doğallığından kente gelen birey, arada kalmışlığı yaşar, ne taşralı olarak kalabilir ne de kentli olabilir. Arasatta kalan kahraman âdeta hayata küser. Evler, sokaklar, kentler bu karakterleri mutlu etmez, hatta kahramanları hep bir yalnızlığa, karamsarlığa iter, ötekileştirir. Ötekileşen karakterler, bu kuşağın başat anlayışını temsil eder. Bir imkân olarak varoluşçuluktan da yararlanan hikâye, karakterlerini varlığını kabullenmeye ve kabul ettirmeye yönelir. Varoluşçuluk özellikle 1950 – 1960'lı yıllarda etkisini hızlı bir şekilde devam ettirir. Varoluşçuluğun seksen sonrası karakterler üzerinde etkilerinin devam ettiğini söyleyebiliriz. Ancak bu anlayışın seksen sonrası güçlü bir şekilde devam ettiği şeklinde bir genelleme yapmak yerinde bir tespit olmaz.

Sosyal hayatta her insan farkında olsun ya da olmasın bir benlik arayışı içerisindedir. Kendisinde olmasını istediği benlik algısı bu arayışın temel nedenidir. Bu arayışın temelinde ise tatmin edilmemiş duygular, gerçek hayattan kaçış ve kendinî var etme mücadelesi vardır. "Arayış içinde olan kişi kendisine bir liman arar; sanki istediği limanı bulamayınca kendisine yönelir ve yine kendisine sığınır" (Horney, 1994: 135). Modern yaşamın kentli bireyi de benlik arayışı içerisindedir. 80 sonrası hikâyelerde de bunalmış, sıkılmış birey, kendisine bir çıkış arar. Bu çıkış geçmişe dönmek ve geçmişle hesaplaşmak şeklinde olabildiği gibi bulunduğu ortamda durumu kabullenip içe kapanarak

ölüm korkusuyla yaşamak veya intihar etmek şeklinde görülür. Hikâyecilerin bireyin çıkış arayışı için bu çözümlere bakış açıları birbirinden farklılık gösterir.

Hikâyelerde kahramanlar; *"*bir başka dilin konuşulup bir başka havanın solunduğu, başka yemeklerin yenilip başka içitlerin içildiği, güneşin, yıldızların ve ayın bir başka türlü doğup bir başka türlü battığı, selâmların bir başka türlü alınıp bir başka türlü verildiği, yollarında bir başka türlü gezildiği, doğumların bir başka türlü, ölümlerin bir başka türlü gerçekleştiği, gecelere bir başka türlü girilip sabahlara bir başka türlü çıkıldığı" mekânlara ait, "annesine kapıyı açmayacak kadar kendi yalnızlığına gömülmüş" (Şipal, 1998: 54), "büyük bir boğuşmanın ardından, bir kuytuda yaralarını yalayan, inleyen yabani bir hayvan gibi, acı çeken" (Yalçın, 1995: 77), bir bilinmezlik ve çıkışsızlığın tüm yaşamlarını kuşattığı bir ortamda "kıyısız martılar gibi", "omuzlarına hiçbir sevinç kuşu konmamış" (Aktunç, 1989: 78), bir "biletsiz yolcu" (s. 239) gibi nereye gittiği belli olmayan, kendinden tiksinen, "derinliği olmayan sadece sınırları olan çember gibi bir yaşamda" (Körpe, 1993: 61) kendinî tanıyamayan "aynalarda bile yüzleri paramparça olmuş" (Ayvaz, 1988: 36), "yılgın, tükenik" bu yüzden hep suskun (Bener, 1993: 17) "sayıklama, hezeyan halinde" (s. 78), yersiz yurtsuz, kimliksiz, bunalımlı, umutsuzluk ve karamsarlık içinde, yenik, kıyıya vurmuş, tedirgin, kendinî arayan ancak bulamayan, bundan dolayı da zaman zaman varoluş sancıları çeken çocukluk zamanları ile ölüm arasında sıkışıp kalmış bireylerdir.

Kent hayatının kalabalığı, karmaşası bireyleri iletişimsizliğe ve yalnızlığa sürükler. Modern hayat getirdiği ekonomik ve sosyal düzen ya da düzensizlik ile bireyleri sürekli ötekileştirir. Bireyler zamanın ve mekânın hızlı gelişimine ayak uyduramazlar. Bu nedenle de bir topaç gibi hızla değişen, evrilen hayat sürekli birilerini yörüngesinden fırlatır. Bu hızlı evrilme karşısında bireyler "tutunamaz"lar. Yaşları, cinsiyetleri, nerede yaşadıkları, meslekleri ne olursa olsun modern hayat bu bireyleri ötekileştirir, eritir ve yok eder. Bazen de ötekileşmenin sebebi siyasî ideolojiler olur. Güçlü ideoloji, karşısında hiç kimseye hayat hakkı tanımaz. Teknoloji de bireyleri yalnızlığa iten bir sebeptir:

> Doğal gelişmesiydi bu doğanın. Ya da öyle söyleniyordu ve sanılıyordu. Nükleer günahlardan sonra Tanrısal bilginlerce yeni bir belâ salınmıştı insanoğluna ve insanlık âlemine. Ama insanlık da pek kalmamıştı ortalıkta. Yalnızlığım yoğunlaşıyordu bu yüzden Uzakbatı'nın biricik kovboyu Red Kit gibi (Duru, 1996: 467).

Nezihe Meriç'in kahramanları da teknolojinin ürettiği yalnızlığı yaşarlar. *Cinematograf* (1998) adlı öyküde bir sinema sahibi olan öykü başkişisinin teknolojik ilerlemelerin sonucunda videoların günden güne yayılmasından duyduğu rahatsızlığı, kendi iç dünyasından aktarır.

> Video öyle mi? Büyük beyaz perdenin etkisini yaratabilir mi? (…) Sonra birdenbire tüm teknik gelişmenin insanları bireyler olarak parçalayan, birbirinden koparan, onları ayıran ve bencilleştiren, evlerine kapanıp yaşamalarını sağlayan bir yol ve yöntem olduğunu, böylece toplum yaşamına ters bir etkiyle, gerçekte yalnız olan insanı büsbütün yalnızlaştırdığını düşündü bulanık bir biçimde (s. 40)

Bulundukları noktadan geçmişe bakan kahramanlar geldikleri yerin aslında gelmek istedikleri, gelmeyi hayal ettikleri yer olmadığını fark ederler. Modern hayatın bozuk işleyen sistemi, siyasî baskılar kahramanları yalnızlaştırır. Çevresi ile tüm iletişimini koparan kahraman içe kapanır. Hikâyelerde uzun uzun iç konuşmalarla iç dökmelerin yer alması modern bireyin içinde bulunduğu çıkmazı göstermektedir. Diyalogların kullanıldığı hikâyelerde kahramanlar, iletişime geçerek âdeta varlıklarını ispat etmeye çalışırlar. Onlar konuşurken bile yalnızlığı içlerinde hissederler. Sözcükler diyaloglarda akarken asıl söylenmek istenen ise hemen alt paragrafta iç konuşmalarla anlatılır. Ancak bu konuşmalar da işe yaramaz. Çünkü sürekli konuştukları için birbirlerini duymazlar.

Yalnızlık içinde tutunamayan karakterler, kendilerini ararlar. Ancak kendilerinden emin değillerdir. Kendilerinden bile şüphe duyarlar. Vüsat Bener'in *Siyah-Beyaz* (1993)'daki kahramanı "Bu ben miyim?" (s. 7) diye sorar. Kendisinin olup olmadığından bile emin değildir. Ferit Edgü'nün *İşte Deniz, Maria* (1999) hikâyesinde kahraman deniz kıyısına oturup düşünür: "Buraya nerden gelmiştim? Buradan nereye gidecektim? Buraya neyle gelmiştim? Buradan neyle gidecektim?" (s. 73); ancak bu sorular kahramanları yalnızlığa ardından da bir arayışa sürükler. Bazı kahramanlar için ise bu yalnızlığın sebepleri önemli değildir. Önemli olan sonuçtur. Murat Yalçın, Aşkımumya (1995)'da yalnızlığın bir sebebi olup olmamasını önemsemez: "Ağzımızı açacak bir neden bulma telaşına kapılmadık nedense." (s. 14) önemli olanın: "ben buyum işte, demenin ne denli minyatür bir tanımlama olduğu"nu vurgular. Çünkü artık durum "yeterince kanıksanmıştı"r (s. 7). Kâmuran Şipal ve Türker Armaner de sebepler üzerinde durmaz. Armaner, geçmişe dönen kahramanlarını ölümle cezalandırır. "Bu yaşamı siz seçtiniz." (1997: s. 15) diyerek

durumu kabullenip sonuca katlanmanın bir zorunluluk olduğunu dile getirir. Şipal'in *Köpek İstasyonu* (1998)'nda ise eşinden ayrılan adam, sebeplerle ilgilenmez. Küçücük şeylerle mutlu olur ve eşiyle arasını düzeltebilse olan biteni anlamlandırabilse bu ona yetecektir.

Aslı Erdoğan, Sevim Burak ve Sema Kaygusuz hikâyelerinde yalnızlığa kadın gözüyle bakarlar. Erkeklerin hâkim olduğu bir dünyada kadın yalnızlaşır. Hep bir kapatılmışlık duygusu içindedirler. Girmek istedikleri hayat, onları sürekli dışlar. Aslı Erdoğan, *Mucizevi Mandarin* (1996)'de sembolik bir anlatımla genç bir kadının yalnızlığını anlatır. Genç kadın dünyaya tek gözü ile bakar. Gerçek aşkların peşindedir. Erdoğan'ın hikâyelerinde yaralı göz, sürekli kullanılan bir imgedir. Yaralı göz imgesi, hikâyelerde kahramanların kaybettikleri ve peşinde olduğu değerleri ifade eder. "Benim yitik gözüm kişisel evrenim, hapishanem, dipsiz çukurum. Hem bir lanet, hem bir kurtuluş" (s. 69).

Bunalan, sıkılan ve yalnızlaşan bireyin hareket imkânı kalmaz. Kahramanlar sıkışıp kaldıkları bu çıkmazdan kurtulmanın yollarını ararlar. Vüs'at Bener, Murat Yalçın, Adnan Özyalçıner, Zafer Doruk, Müge İplikçi, Jale Sancak, Ferit Edgü, Sezer Ateş Ayvaz ve Demirtaş Ceyhun'un hikâyelerinde kahramanlar, bu çıkmazdan bir kurtuluş olarak gördükleri geçmişe giderler. Geçmiş onlar için bir kaçış yeridir. Çocukluk anıları, çocukluklarının geçtiği mekânlar ve kasaba onlar için bir yüzleşme imkânı tanır. Kasaba, kentten uzak doğallığını koruyan bir yerdir. Ancak ne kasabalar ne de geçmiş bıraktıkları gibi değildir. Kendileri gibi birçokları da aynı nedenle kasabaya gelir. Geçmişleriyle yüzleşirler.

Vüs'at Bener'in *Siyah-Beyaz* (1993) ve *Kara Tren* (1998); Demirtaş Ceyhun'un *Eylül Öyküleri* (1987) anı-hikâye biçiminde yazılan yaşlılığa ağıt hikâyeleri gibidir. Kahramanlar çocukluklarının geçtikleri mekânlara gider, dostlarını ararlar, çocukluk günlerine dönerler. Gözlerini geçmişe çeviren birey, yaşanmışlıklarla, kaçırılan güzelliklerle ve yaşanmamışlıklarla yüzleşir. Ancak bazen geçmişin bile olup olmadığı tereddütlüdür: "uydurmuş olmayayım demeye de dilim varmıyor. Zira anlattığım – belki düşsel olayı aynen yaşadığıma kailim" (Bener, 1993: 80). Geçmiş, artık bıraktıkları gibi de değildir, her şey gibi geçmiş de değişmiştir:

> Şimdi ne arıyorsun? Ne arıyorum ki şu anıların içinde? Kâh bir çocuk bisikletinin, bir yana rastgele atılmış, eskimiş, solmuş gidonu. İlerde bir tekerlek. Milleri kopmuş, bükülmüş, paslanmış. Lastikleri iyice sönmüş artık, çürümüş. Kâh bir pingpong raketi. Üstü kavlamış. Şu çivili ayakkabılarla liseler arası 400 metre birincisi olmuştum galiba. Şu çanta da, liseye başladığım yıl mı alınmıştı ne? Nasıl da tozlanmış, eskimiş, çirkinleşmiş (Ceyhun, 1987: 8)…

Müge İplikçi'nin tedirgin, yalnız kahramanları da geçmişe dönmek isterler. Ancak onlar geçmişlerine de yabancılaşmış, ne adlarından ne de yaşadıklarından emindirler. Geçmişe dönüp kaçırılmış güzellikleri belki tekrar elde etme imkânı doğacaktır: "Böyle bir yaşam tezi olmaz, dedi jüridekiler. Tekrar kocana, yıkık umutlarına dön; yitirilmiş gençliğine dön; kendin için mutsuz o önü kapanmış geleceği, bir ana olarak oğluna siper edip gerekirse bu çaresizliğinle bir oluk gibi zamana uy ve onu akıt" (1998: s. 115). Geçmişi hatırlamak acı verir. Çünkü insanlar da eşyalar da bu değişimden nasibini almıştır. Yıllarca geçmişle yüzleşmenin verdiği beklenti sonuçsuz da kalabilir. Bu noktada tereddüt başlar. Jale Sancak'ın *Oda* hikâyesi de bu tereddütlerin yaşandığı bir hikâyedir:

> Yepyeni bir kilit takılmıştı. Anahtar deliği de içerisi görünmesin diye kapatılmıştı. Nasıl açacaktım bu kapıyı? Ardında ne olduğunu nasıl çözecektim? Belki de çözememek, en iyisi buydu, yenilgiyi kabullenip geri dönmek… Bu noktaya geldikten sonra kaybetmeye dayanamazdım doğrusu. Hem kesin bir sonuca bağlanmalıydı artık (1993: s. 11).

Geçmişle yüzleşmek isteyen, arayış içinde olan birey, sürekli gerçeklerle karşı karşıya kalır: "Belgeler, anılar, mektuplar arasında geçen yıllardan sonra kendi yaşamımın izini yitirdiğimi, gölgeli boşluklara dönüştüğümü görmüştüm" (Öztaş, 1987: 62).

Ferit Edgü'nün *Perisiz Ev* (1999)'inde ev sahibi, yıllar sonra içindeki öfke ve tiksintiyle kendisi ve geçmişiyle yüzleşmek için çocukluğunu geçirdiği eve gider. Ev hesap sorar:

> Beni boş bulunca, kapımı kırdılar, içeri girip yerleştiler. Koruyanım yoktu ki. Hepiniz bırakıp gitmiştiniz beni. Hepiniz. Sanki yıllar yılı sizleri barındıran ben değildim. Bir kopan pir koptu. Yaşamınızda bu kadarcık yer etmediğime yanarım (s. 13). Öyleyse niçin dönmedin bana? Niçin bir gün olsun gelip bakmadın? Yabancıları defleyip niçin onartmadın beni? Niçin onartıp döşemedin beni? Niçin ayda bir olsun gelip oturmadın doğup büyüdüğün odanda? (s. 14)

Bu sorular ev sahibinin geçmişiyle yüzleşmesini sağlayacaktır: "Yak beni, diyor (inleme). Bu gece, gitmeden, ateşe ver beni. Sonra ardına dönüp bakmadan çek git. Kendi kendimi ısıtayım, kendi alevlerimde" (s. 17). Ancak ev sahibi evle birlikte geçmişini yakmaz, çeker gider. Murat Yalçın'ın *benevi* (1995) hikâyesinde de anlatıcının zaman

geçirdiği ev, her şeyiyle geçmişi hatırlatır. Evde her şey birbirini tamamlamak için vardır. Aslında evde sadece anlatıcının tozlu geçmişi durmaktadır. Baktığı her şey ona geçmişini hatırlatır. Geçmişin tozu, ellerini yıkadığında temizlenecektir. Ama geçmişten büsbütün kurtulabilmenin çaresi "yeni duruma alışabilme gücüne bağlı"dır (s. 44). Evin çökmesi, yıkılması ise geçmişin yok olması demektir. "Bir eski ev daha çöküyordu. Kim bilebilirdi yaz yağmurlarıyla geri dönmeyeceklerini?" (s. 25) Yalçın'ın hikâyelerinde çocukluk, ilk gençlik günleri sürekli gündeme gelir. Ne geçmişte kalmak ister ne de tamamen kurtulmak. Tek yapabildiği ise "başkaldırıyla ölüm arasındaki labirentte dolanmaktı"r (s. 44).

Adnan Özyalçıner, Zafer Doruk, Sezer Ateş Ayvaz'ın kahramanları ise geçmişe ideoloji penceresinden bakarlar. Devrimci anlayışın parlak zamanları onlarda özlenendir. Zamanla bu anlayış ve kimlikler kaybolur. Sezer Ateş Ayvaz, bu değişimi aynaya bakan kahramanın yüzünü göremeyişi ile simgesel olarak dile getirir. Adnan Özyalçıner, doğulu olmayı, saraylarda işlenen cinayetleri ve surlarla çevrili şehirleri eleştirir. Ama bekleyiş devam etmektedir. Umut henüz tükenmemiştir: "Bir gün – uzak ya da yakın. Ama bir gün. Yüzde yüz bir gün – ezilmiş bir izmaritin ya da çiğnenmiş bir cıgara kutusunun içinden öteki yarısı, hüngür hüngür çıkacaktı"r. (1983: s. 18)

Yalnızlık, kıstırılmışlık duygusu bazı hikâyelerde başkaldırıyı da beraberinde getirir. Özgür olma, zamanın baskısından kurtulma bu hikâyelerde ana izlek olarak görülür. Varoluşçuluğun başat karakterlerini bu hikâyelerde görmek mümkündür. Özgürlüğü dilediğince yaşayabilenler ancak delilerdir. Bu nedenle de delilik övülür. Feyyaz Kayacan'ın hikâyelerinde deliler, bunalımlı, psikolojik rahatsızlıkları olan bireyler özellikle tercih edilir. *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987)'nde Gizlem bunalımlı bir tiptir:

> Anne oda daralıyor… Baksana, daralıyor. Geri itsene duvarları. Niçin itmiyorsun? Durmasana orda öyle. İt dedim duvarları … geri it. Odayı sensin daraltan. Onun için bir şey yapmak istemiyorsun. Ona el süremezsin ama… O benim odam. Benden başka kimse giremez. Seda, hiç ses çıkarmadı (s. 279).

Gizlem'in hastalıklı hali annesine ve kendisine hayatı çekilmez kılar. Ancak o bu haliyle bile özgürdür. *Sen Olsaydın Ne Yapardın?* (1987) hikâyesinde de delilik nöbetleri geçiren kahraman kaldırımlarda yaşar. Kendi olma mücadelesi veren kahramanlar öfkeye dönmüş çığlıklar atarlar. Aslı Erdoğan'ın kahramanlarının iç konuşmaları sessiz çığlıktır.

Demirtaş Ceyhun'un hikâyelerinin çoğu bir bağırma, bir haykırma ile biter. Varoluş sancısı çeken kahramanlar, ya iç dünyalarına kapanarlar ya da bir şekilde haykırırılar. Hikâyelerin haykırmalar ile bitmesinde varoluşa gösterilen bir başkaldırıyı görmek mümkündür.

Oğuz Atay'la birlikte sembolleşen tutunamayan entelektüel karakterlere doksan sonrası hikâyelerde de rastlanır. Kâmuran Şipal, Mahir Öztaş ve Murat Gülsoy'un kahramanları entelektüel bireylerdir. Yalnızlıklarının sebebi de entelektüel kişilikleridir. Kahramanlar, yaşadıkları dünyada kendilerini birden yalnız bulurlar. Bu hikâyecilerin entelektüel kahramanları, bulundukları toplumdan kopuk kişilerdir. İletişimsizlik ve insanlar tarafından anlaşılamamak onları yalnızlığa sürükler.

Yalnızlıktan kaçışın başka bir şekli ise mekâna sığınmaktır. Kahramanların kendilerini özgür hissettiği, ifade edebîldiği alanlar birer sığınaktır. Kapalı mekânlar, bireylerin kendilerini güvende hissettikleri yerlerdir. Demir Özlü'nün *Stocholm Öyküleri* (1988)'nde kahraman şehrin sokaklarını dolaşıp kahvehane ya da birahaneye gelir. Burada aşk, cinsellik ve edebiyat konuları tartışılır. Murathan Mungan'ın da barlar, kahramanların müdavimi olduğu yerlerdir.

Ev ve oda da sıkça kullanılan mekânlardır. Bu mekânlar, kahramanların kentin boğucu atmosferinden kurtulup nefes alabildiği sığınak ve hücrelerdir. Evden çıkmak isteseler de buna izinleri yoktur: "Beni mi istiyorsunuz? Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam. İstesem de çıkamam ben. Bana izin yok" (Edgü, 1999: 46). Mahir Öztaş ve Kâmuran Şipal'in hikâyelerinde ev ve oda kahramanların vakit geçirdiği tek yerdir. Yolculukların bittiği anda ilk gidilen yer, hep evdir. Tren yolculuğu biter bitmez kahraman-anlatıcın ilk işi otelde bir oda ayırtmaktır. (Şipal, 1988: 141) Ev ya da odaya giden kahraman, burayı merkez alarak İstanbul caddelerine çıkar. Dost Körpe'nin *Zaman Sona Ermeli* (1993)'deki kahramanları, Murat Gülsoy'un kahramanları da her şeyden sonra huzurlu yalnızlıklarına evlerine dönerler. Balkon, hikâyelerde kullanılan eve ait diğer bir mekândır. Balkon evin dışarı ile bağının olduğu tek yerdir. Ne evde ne dışardadır. Kahramanlar dışarıya buradan bakarlar. Mahir Öztaş'ın müzisyen kahramanı, profesörle birlikte balkonda roman eleştirisi yapar (1987: s. 7). Murathan Mungan'ın kahramanları ise eski konaklar, bağlar, bahçeler ya da hamamı sığınak olarak kullanırlar. *Son İstanbul*

(1985) kitabındaki *Dört Kişilik Bahçe*'de konaklar ve bahçeler, ÇC hikâyesinde ise hamamlar bireylerin tutunma yerleridir.

Demir Özlü ve Müge İplikçi'de kentlerin, Başar Başarır'da ise ülkelerin kaderi ile bireyin kaderi örtüşür. Kent, kalabalıklarıyla, iç içe geçmiş binalarıyla, karmaşa ve kargaşasıyla bunalımı yaşayan ve içindekilere yaşatan bir yerdir. Müge İplikçi, mekân ve birey arasında kurduğu bağda Demir Özlü'nün takipçisidir. Kahramanların mekânla bağları Özlü'nün kahramanlarını anımsatır. Başar Başarır ise *Eski Şehrin Ayazı* (1996)'nda yenilmiş insanların dünyası ile dış ülkelerin kaderi arasında bir bağ kurar. Ülkelerin yıkılışı ile padişahlar, ressamlar, yazarlar ve müzisyenler de yenilirler. Her biri zamanın bir gerçeğine çarpıp paramparça olurlar.

Yalnızlığını içselleştiren, kıstırılmış ve çaresiz bireylerin nefes alabildiği bir başka sığınak aşk ve cinselliktir. Kadın ve erkeğin dış baskılardan uzak, kendilerini en iyi ifade ettiği alan cinselliktir. Özellikle erkek bakış açısı ile işlenen cinsellik hikâyelerin birçoğunda önemli bir yer teşkil eder. Cinsellik fizikî bir ihtiyaçtan çok özgürlüğün başkaldırısı olarak görülür. Genelevler, erkek karakterler için vazgeçilmez mekânlardır. Sokaklarda gezip gezip buralara giderler. Nedim Gürsel'in birçok hikâyesinde genelev adeta bir durak gibidir. Kahramanların sığındığı, sokaklarında beklediği genelevler kahramanların ayrılmak istemediği kutsal bir mekân gibidir. Demir Özlü, Murathan Mungan, Murat Yalçın, Hulki Aktunç'un kahramanları az ya da çok cinselliğe sığınan bireylerdir. Demir Özlü'nün kahramanı Stockholm sokaklarını gezip bar ya da kahvehanelere gider. Burada mutlaka karşısına bir kadın çıkar ve onunla cinsellik yaşar. Özlü'nün hikâyelerinde kadın, cinsellik için bir araçtır. Kadınların sadece cinsel özgürlüğü ön plana çıkarılır. Cinselliği kadın bakış açısı ile alan Nezihe Meriç, Aslı Erdoğan ve Sema Kaygusuz'da ise kadınların cinselliğe olan ihtiyacı dile getirilir. Kadın kahramanlar da mutsuzluklarından kurtulabilecekleri bir alan olarak cinselliği görürler. Murathan Mungan ise cinselliği farklı bir boyuta taşır. Hikâyelerinde eşcinsel ilişkilere yer verir. *Kaf Dağının Önü* (1994)'nde eşcinsel karakterler tanıtılır ve eşcinsel olmanın zorlukları irdelenir.

Cinsellikle birlikte aşk da kahramanların başvurduğu bir çaredir. Nezihe Meriç ve Hulki Aktunç'un kahramanları için aşk, sadece cinsellikten ibaret değildir. Bu yazarlar,

aşkın kahramanlar üzerinde olgunlaştıran, toplumsal baskıyı unutturan etkisi üzerinde durur. Ancak bu kahramanların da aşkı umutsuz, melankolik aşklardır. Hulki Aktunç'un *Buluşma* (1989) hikâyesinde güzü yaşayan kahraman, kafede hemen ileride oturan bir delikanlıyı aşk imgesi Yusuf kıssası olarak düşler; ama her şey için çok geçtir. Nezihe Meriç'in *Kadın Aşk Deniz* (1998) hikâyesinde de zamanın geçip gitmediği, gençlik heveslerinin kol gezdiği yılları hatırlayan kadın kahraman, erkekten ayrıldığında ancak değerini anlar: "Tanrım! Ben onu hiç anlamamışım. Değerini hiç seçip ayıramamışım. Gençlik işte! Oysa tanımlamalara sığmaz o, ancak bakılır, karagüze girmeye çok az kalan bu yılların son ateşiyle ona âşık olunur" diye düşünmüştüm" (s. 39).

İçki mutsuz, tutunamayan bireyler için başvurulan bir çözüm olarak sunulur. Mekân olarak barların, birahanelerin müdavimleri olan bireyler, durmaksızın içerler. Sarhoşluk bilincin kaybı ile birlikte her şeyi unutturur. Vüs'at Bener, Demir Özlü, Nezihe Meriç gibi aynı kuşağın hikâyecileri içkiyi sıkça kullanırlar. İçki içmek bu hikâyecilerin kahramanları için bir yaşam biçimidir.

Hikâyelerde bireylerin çaresizliklerine ve sıkışmışlıklarına bir çare olarak kullanılan yöntemlerden biri de masal ve sinemanın imkânlarından yararlanmaktır. Masalın imkânlarından en fazla yararlanan Murathan Mungan'dır. Mungan'ın kahramanları tekdüze yaşantılarından birden sıyrılıp masalların peşine düşerler. Masalın bittiği yerde ise gerçeklerle baş başa kalırlar. Kendi hayatlarını masalların içine sokmaya çalışan kahramanlar, masal biter bitmez yeniden gerçek hayatlarına düşerler. Onların tek isteği masallardaki gibi yaşamak, sevmek ve sevilmektir. Ancak birden gerçeklerle karşılaşan kahramanlar acı çekerler. Masallara en çok inanan kahraman, en çok acıyı çeker. Onlar, gerçekten masalın gerçekliğine inanırlar. Mungan'ın masallardan yararlanma, masalları yeniden yazma amacı temelde gerçeklerin unutulmak istenmesidir. Bir kahraman olarak masallarda yer alan yazar-anlatıcı, masalların kahramanları ve olayları değiştirmeden sadece odak noktalarını değiştirir, konuyu günceller. *Kırk Oda* (1987)'da hayatta herkesin kendi masalını yaşadığı vurgulanır. Kahramanlar sürekli başka masallarda yer almak isterler; ancak bu başarısızlıkla sonuçlanır. Hayatın katı gerçeklerinden bir kaçış noktası olan masallar da bu gerçeklikte yok olur. *Lâl Masalları* (1989)'nda aşkların üzerindeki çevre baskısı, *Kaf Dağı'nın Önü* (1994) bir yazarın iç döküşünün yer aldığı masallardan

oluşur. *Cenk Hikâyeleri* (1986) ise dostluk ve sevgiye ihanetle, hırs ve ihtiras odaklı masallar yer alır. *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999) masalların peşine düşen ve kendi masallarını yaşamaya çalışan bireyleri anlatır. Masal, Mungan'da düşle gerçek arasında bir sığınaktır.

Bireylerin hayallerini süsleyen başka bir imkân da sinemadır. Sinemanın kendine has mutlu, parıltılı görünen sahte hayatı kahramanların özendiği bir hayattır. Bu nedenle kahramanlar bu hayatın peşinden sürüklenirler. Jale Sancak'ın *Bu Gece Pera* (1989)*'*daki hikâyelerinde kahramanın hayalleri Yeşilçam artistleriyle örtüşür. Jean Baker ve Hıfsiye sinemadaki modellere özenir. Ancak geldikleri yer, gerçeklerle yüz yüze gelip paramparça oldukları yerdir. Ünlü olmak için yola çıkan kadın kahramanın sonu, hayat kadınlığıdır. Feyyaz Kayacan'ın kahramanları gibi Sancak'ın kahramanları da ünlü olmak için yola çıkarlar. *Çirkef Düetto'*da (1993) da şöhret olmak için yola çıkan kahramanlar, mahvolurlar. Hepsinin sonu trajiktir.

Gitmek, hikâye kahramanlarının başvurduğu en kolay çözümdür. Sıkıldıkları, bunaldıkları, içinden çıkılmaz duruma düştükleri an, kahramanların ilk yaptığı şey gitmektir. Türker Armaner'in *Yapı* (1997)'daki kahramanı bu durumu şöyle açıklar:

> Kalmak istemiyorum burada artık. İçinde böyle bir yeri barındıran bu yapıyı istemiyorum. Kendi içimdeki mekânı algıladığım yaşam sürerken yok etmemin olanaksız olduğunu da biliyorum. Buraya düşerken, kimsenin beni canımı acıtırcasına tutmasını da istemiyorum. Kendi düşüşümü yaşamalıyım (s. 15).

Yol ve yolculuk kavramları da gitmenin zamansal ve mekânsal boyutunu gösteren ifadelerdir. Kahramanlar bilmek ya da bilinmek değil sadece yitip gitmek isterler. Ne aradıklarını, nereye gittiklerini bilmedikleri için de bu yolculuklar hiç bitmez. Demir Özlü, Mahir Öztaş ve Murat Yalçın'ın kahramanları kendilerini sürekli yolda yolculuk yaparken bulurlar. Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995)'sında kahramanlar evden çıkarlar ve otobüse binip giderler. Yolculukların en büyük faydası ise insan üzerinde meydana getirdiği değişikliklerdir. "Yolculuklar hiçbir şeyi değiştirmese bile, insanın kendisini değiştirir. Uzun yolculuklarda bütün önyargılar sarsıntıya uğrar, alışkanlıklar değişmek zorunda kalır" (Öztaş, 1987: 39). Özlü'nün *Aşk ve Poster* (1980)'deki hikâyelerinde de yol ve yolculuk hiç bitmez. Kahramanlar, sürekli trene binip giderler. Nereye gittikleri belli olmasa da dönülen yer İstanbul, memleket değildir. Çünkü memlekete, ait olduğu yere dönebilmek mümkün

değildir. Onlar için gitmek, bir kaçıştır. Vüs'at Bener, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Kâmuran Şipal, Nalan Barbarosoğlu ve Nedim Gürsel'in kahramanları da gitmeyi tek çare olarak görürler. Kahramanlar için öyle bir an gelir ki artık gitmekten başka yapacakları bir şey kalmaz. Onlar da valizlerini toplayıp giderler: "Bir büyük, bir küçük valize tıkıştırmıştım ötemi berimi. Güneş sokak başında bekliyordu" (Bener, 1993: 124), "Hazırlanmak. Bavula katlayıp koymak her şeyi. Bu dağınık yatağı, otel odasını, dışarıda akıp giden kenti" (Gürsel, 1986: 20). Kimi zaman da kaçıp gitmek isteyen kahramanlar, bir takım engellerle karşılaşırlar. Ferit Edgü'nün *Atsız* (1995) hikâyesinde kaçmak isteyen kahramanın kaçmak için atı yoktur: "Ben de burdan kaçmak istedim. Ama bırakmadılar. Sonunda, beni bırakmayanların – daha doğrusu buradan kaçamayanların – arasında bulum kendimi" (s. 57). Nalan Barbarosoğlu'nun gitmek üzerine kurguladığı *Ne Güzeldir Gitmek* (1996)'teki on bir hikâyenin tamamı gitmekle son bulur. Gidenlerin de nereye gittiği, gitmekle ne elde ettikleri de meçhuldür. *Kudabat* (1982) hikâyesinde Bilge Karasu düş ile gerçek arasında bir tırmanma serüvenini anlatır. Gizemli bir yolculuğa çıkan kahramanın nereye gittiği, ne aradığı da belli değildir. Bu belirsiz gidiş Ferit Edgü'nün yirmi yıl uğraştıktan sonra uçmayı başarabilen Yusuf kahramanında da görülür. Uçup giden Yusuf'un arkasından annesi: "Bir gün başaracağına inanıyordum. Dile kolay, yirmi yıl. Bununla, yalnız bununla uğraştı. Şimdi… Böyle yükselmişken, bir daha geri döner mi bilemiyorum. Sanırım onu aşan bir şeydi bu. Ne bulacağını bilmiyordu. Göklerde demek istiyorum. Şu anda ne buldu bilmiyorum." (1982: 55) der.

Kahramanların sürekli gitme fikrine sahip olmalarında dönem hikâyecilerinde görülen varoluşçuluk akımı etkilidir. Gelenekle ve toplumun sahip olduğu değer yargıları ile hesaplaşan birey kaçışı tercih eder. Yalnız kalan, bunalan, kendi kendisiyle ve toplumla hesaplaşan bireyin içinde bulunduğu durumu ifade etme de gitmek, kaçış bir yoldur. Bireyin evrende tek başına olduğunu fark etmesi, onu o güne kadar belli değerler sisteminin parçası kılarak güvende tutan inançlarının sarsılması; geçmişle ve değerler sistemiyle hesaplaşması hikâyelerde görülen kaçışın nedenleri arasında yer alır.

Hayatın karmaşası, kentin boğucu atmosferi içinde yalnızlığa düşen, hayata tutunamayan bireyin bir çıkış yolu da ölümdür. Hikâyelerdeki kahramanlar, ölüm korkusunu sürekli hissederler. Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi* (1982)'nde çizilmeyecek

resimlerde çizilmeyecek kadın kahramanlara dünyalar kurar, hayatlarına bakar ve neyi beklediklerini sorar. Hepsinin beklediği tek şey ölümdür. Demirtaş Ceyhun'un kahramanı ölümü özler: "Gerçekten öylesine yorgunum ki… Artık yaşamak bile istemiyorum… Ölüm!.. Özledim seni!" (1987: s. 7) Ölümü özleten, hayatın hiçliğidir. Sevim Burak'ın kahramanları bir hiç için yaşanır mı? diye düşünürler. Asıl sorun yaşamaktır. *Afrika Dansı* (1982)'nda odak alınan hastanelerde hayatın nasıl anlamsızlaştığı, önemsizleştiği üzerinde durulur. Ölmeyen hastalara bile kızılır. Kahramanları ölüme götüren, ölümü normalleştiren tecrübelerdir. Bireylerin çok sevdiklerinin ölmesi ve etraflarının boşalması ölümü de kabul edilebilir hale getirir. Kahramanların kaçılacak bir olgu olarak görmediği ölüm, arzulanan bir sondur. Hulki Aktunç'un *Pinilupi Sara* (1989)'daki âşık erkekleri, öleceklerini bilirler; ancak Sara'dan kaçmazlar. Hepsi ölüp yok olur. Bireyler arasındaki iletişimsizlik de ölümün nedenlerinden biridir. Sema Kaygusuz, *Sarhoş* (1997) hikâyesinde sevgilisinden şikâyetçi bir kadının sabaha karşı eve sarhoş gelen sevgilisini öldürmek istemesini sembolik bir yaklaşımla anlatır. Aslında tek sorun iki sevgili arsındaki iletişimsizliktir.

Ölümün bir başka çeşidi de intihardır. Dönem hikâyelerinde intihar, çoğu kahramanın bazen gerçekleştirdiği bazen de sadece düşündüğü bir eylemdir. Yaşadıkları derin umutsuzluk, çıkmazlık ve yeniklik bireyleri intihara sürükler. Kierkegaard, umutsuzluğu ölümcül bir hastalık olarak görür. Bireyler bocaladıkça umutsuzluk onları kendine daha fazla çeker. Bu derin umutsuzluk "daha açık bir anlatımla bu hastalıktan ölünmesinden veya bu hastalığın bedensel ölümle sona ermesinden çok, bu hastalığın işkencesi, tersine can çekişmede olduğu gibi ölümle savaşmasına rağmen kişinin gene de ölememesinden kaynaklanır" (Kierkegaard, 2001: 26). Doğal şartlarda gerçekleşmeyen ölüm, intihar ederek gerçekleştirilmek istenir. Vüs'at Bener, Murathan Mungan, Jale Sancak, Sevim Burak, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan, Dost Körpe, Mahir Öztaş gibi dönemin birçok yazarın kahramanları, bir şekilde intihar etmek ister. Yusuf Atılgan'ın *Yaşanmaz* (1992) hikâyesinde çarşıda bir kadına sarkıntılık eden kahraman intiharı düşünür. Kadının bağırması üzerine çevreden yetişenler kahramanı döverler. Yere düştüğünde biri gelip onu ayağa kaldırır ve üstünü silkeler. Kendisine yardım eden adamın bürosuna gittiklerinde kahraman, önce adamı öldürüp artık intihar edebîlirim, diye düşünür. "Çünkü adam demek ki pisliği sevmiyor. Pisliği sevmediğine göre bu dünyada YAŞANMAZ." (s. 78) Dünya,

içerdiği pisliklerle birlikte yaşanamayacak bir yerdir. O halde ölüm kaçınılmaz bir son olmalıdır.

Hikâyelerde kahramanların bunalımlarına ve çaresizliklerine bir çözüm olarak gördükleri ölüm ve intihar dönemde görülen romantik tavırdan kaynaklanmaktadır. Kalabalıklar içinde yalnız kalan, iletişimsiz bireyler; kendisinin kıymetini bilmemiş kişilere acı çektirme amaçlı intiharı düşünür. İntihar, toplumdan bir intikam alma biçimi olarak görülür. Ölüm ve intihar kavramları üzerinde sıklıkla durulması bireyin içinde bulunduğu acı halini göstermesi bakımından da önemlidir. Ölüm de bir çeşit gitmek, bir çeşit kaçıştır. Kahramanlar ölerek kendi benliklerini tatmin etmek isterler.

Kahramanları ön plana çıkartan portre hikâyeciliği, Tahsin Yücel ve Hulki Aktunç'un hikâyelerinde rastlanılan bir özelliktir. Tahsin Yücel'in *Aykırı Öyküler* (1989) kitabındaki *Büyükbaba* hikâyesinde ironik bir anlatımla verilen Başöğretmen Abbas Yücebaş, *Tarih/Coğrafya'*da Timur, *İktidar'*da Müçteba Bey, *Ağalar ve Beyler'*de yurtdışına gidip başka bir ülkenin uyruğuna geçen Mükrimin Bey, *Ayna'*da Profesör Tarık Uysal, *Komşular'*da Albay Atmaca, *Mektuplar'*da Medet, *Aramak'*da Postacı Münür, *Yapıt'*ta S.T. portre kahramanlardır. Hulki Aktunç'un *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989)*'*nda ise Krista hikâyenin üzerine kurgulandığı bir tiptir.

2) Kişilerin Kurgulanması

İster kurmaca bir kişilik, ister hayattan seçilmiş biri olsun yazar anlatıcı sözcükler aracılığıyla bir figüre beden ve ruh vererek ona yaşam kazandırır. Forster "Bir karakter yaratmanın yolu her şeyden önce ona isim vermektir." (Aktaran: Aytür, 2001) der. Gerçek hayatta olduğu gibi kurmaca dünyanın merkezinde de insan vazgeçilmez bir unsurdur.

Şerif Aktaş, kişi kadrosunu "İtibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramlara" (Aktaş, 2000: 133) verilen ad şeklinde tanımlarken Forster, *"ömürleri unuttukları bir deneyimle başlayan, bekledikleri ama ne olduğunu anlamadıkları bir deneyimle son bulan kişilere"* denir. (aktaran Aytür, 2001: 87) şeklinde tanımlamaktadır.

Birçok yazar için kişiler sadece bir hayatın aktarımı değil aynı zamanda yeni bir hayat teklifidir. Yazar-anlatıcı kişilere hayat verirken her ne kadar bağımsız gibi gözükse de kişiler tamamen yazarın isteğine uygun olarak oluşmaz. Çünkü yazar bu süreçte tümüyle özgür davranamaz: "Sanatçı, yaratan bir Tanrı gibi, eserinin içinde ya da arkasında ya da ötesinde ya da üstünde kalır, göze görünmez, varoluşun dışına arınmıştır, ilgisizdir, bir kenarda tırnaklarını keser" (Joyce, 1983: 202). Kurmaca evreni oluşturan yazar, kişileri kullandığı diğer kurgu malzemeleri ile birlikte bir bütün olarak ele alır. Bahtin bu süreci şöyle ele alır:

> Kahramanların sanatsal imgeler olarak o anda kendisinde uyandırdığı izlenimi aktarıyor, belirli canlı kişiler halindeki kahramanlarına yönelik tutumu toplumsal, ahlakî ve diğer her türlü bakış açısından dile getiriyordur; kahramanlar çoktan yazardan bağımsızlaşmıştır; daha doğrusu, belli bir birey, eleştirmen, psikolog veya ahlakçı hâline gelmiştir. (Bahtin, 2005: 20)

Bu durumda yazar, kurguladığı kişi karşısında bir yönetmen gibidir.

Kişilerin kurgulanmasında hikâye, roman gibi çok geniş imkânlara sahip değildir. Bu nedenle de kişiler öyküleme sırasında öykü içine sindirilerek verilir. Hikâyede atmosfer yaratmak, karakterleri uzun uzadıya sunmak, mekân betimlemeleri yapmak gibi imkân yoktur. "Kişiler, kendilerini betimlemelidirler: Davranışlarıyla, küçük jestlerle, kıt sözler ya da suskunlukla." (Kusenberg, 2004: 42-44) Yazar-anlatıcı kişileri oluştururken fizikî portre ile birlikte psikolojik özelliklerine de dikkat eder. Kişilerin iç dünyası, düşleri, anımsamaları da öyküleme içerisinde işlevsel olarak yer alır.

Edebî bir eserde kişiler, yazarın eserinde vermek istedikleri ile doğrudan ilişkilidir. "Bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona beşeri bir yapı kazandırarak canlandırmasına" (Tekin, 2011: 78) karakterizasyon denir. Okur, hikâye kişilerini bulundukları zaman ve mekânda yadırgamaz ve yapılan eylemi o kişiden beklerse karakterizasyon doğru yapılmış olur. Yazar-anlatıcı, hikâye kişilerini boyutlandırmak zorundadır. Forster, iki tür karakterden bahseder. Karakter olayın başından sonuna kadar değişmiyorsa "düz karakter", eğer bu süreçte değişiyorsa "yuvarlak karakter" olarak adlandırır. Düz/yalınkat karakterler, kendine özgü olmayan, özelliklerini gösterdiği herhangi bir gruba dâhil edilebilen "sosyal ve tarihsel koşulların belirlediği" (Moran, 1982: 24) kişilerdir. Yuvarlak kahramanlar ise kendine özgü

özelliklerle hikâye içerisinde yer alır. Özellikle modernist hikâye tipler üzerinde değil, karakter üzerinde durur.

Hikâye kişilerinin tanıtılmasında temel olarak iki teknikten söz edilebilir. İçerik aynı olmakla birlikte iki teknik farklı isimlendirmelerle anılmaktadır. İsmail Çetişli'nin "blok/statik tanıtma" (Çetişli, 2004: 71) Mehmet Tekin ve Şevket Toker'in "açıklama yoluyla tanıtım" (Tekin, 2006: 79; Toker, 1996: 60) olarak adlandırdığı ilk teknikte kahramanlarla ilgili bilgi anlatıcı ya da kahramanlardan biri tarafından hikâyenin belli bölümlerinde blok olarak verilir. "Bu bilgiler onun fizikî portresini ortaya çıkardığı gibi psikolojisini, sosyo-ekonomik yapısını, kültürel tercihlerini açıklayabilir" (Apaydın, 2003: 143). Kişiler hakkındaki bilgilerin belli bir bölümde topluca verildiği bu teknikte hikâyenin tamamında kişilerin tavırları ile verilen özelliklerinin uyuşması önemlidir. Diğer teknik ise İsmail Çetişli tarafından "dinamik tanıtma", Mehmet Tekin ve Şevket Toker tarafından ise "dramatik yolla tanıtım" olarak adlandırılır. Bu teknikte ise kişiler sadece bir bölümde değil, anlatı boyunca yeri geldikçe ya da olaylar ya da durumlar karşısında aldıkları tavırdan, konuşmalarından yapılan çıkartımlarla tanıtılır.

80 sonrası hikâyelerdeki kişileri genel olarak değerlendirecek olursak çeşitli meslek gruplarından ve çeşitli yaş gruplarından seçilen kişiler, kendilerine giydirilen kimliği hemen kabul eden ve bu kimliğin rolünü yerine getiren kişilerdir. Ancak bu kimliğe uygun hareket eden kişiler, bu kabullenişin bedelini, bulundukları yerden ayrılarak, geçmişlerine dönerek ya da canlarına kıyarak öderler. Kendinî arayış içinde bir hayat geçiren kişiler, kimliklerini, hayatlarını sorgularlar. Bu sorgulamalar onları çevreleriyle iletişimsizliğe, bunalıma ve yalnızlığa sürükler. Toplumsal baskı da kişilerin sıkıştırılmış, kısıtlanmış, dışlanmış hissetmesinde önemli bir yere sahiptir.

Hikâye kişilerinin tanıtımında açıklama yöntemi ve dramatik yöntem genellikle birlikte kullanılır. Hikâyenin, romanda olduğu gibi geniş imkânlara sahip olmaması uzun kişi tanıtımlarına imkân tanımaz. O-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı bazen kişileri bazen hikâye başında tanımlar. Ancak burada verilen bilgiler kişilerin nihai özellikleri değildir. Öyküleme sırasında da yeri geldikçe kişilerle ilgili özellikler verilmeye devam edilir. Açıklama yöntemiyle yapılan kişi tanımlamalarında da bütün özellikler bir defada değil ara

ara yine açıklama yöntemi ile verilmeye devam edilir. Bu yöntem, hikâye kişilerinin gizemini korumasını sağlamakla birlikte merak duygusunu da canlı tutar. Kişilerin geçmişleri ve şimdilerinin çok önemli olduğu hikâyelerde hikâye sonunda kişilerin gelecekleri muğlak bırakılır. Bu dönem hikâyelerinin bireye yönelmesi kişi tanıtımlarını da önemli hale getirir. Yaşananların ve hayatın her unsurunun birey üzerindeki etkisi hikâye kurgusunda önemli bir rol oynar. Bazı hikâyelerde kişilerin tanıtımlarında teatral bir yol da izlenir. Kişiler hikâye başında kendilerini kısaca tanıtırlar, sonra öykülemeye geçilir.

Teatral[66] bir özellik olan kişilerin kendisini tanıtması ile başlayan hikâyelere örnek olarak Ayfer Tunç'un *Cinnet Bahçesi* (1996) hikâyesini gösterebiliriz. Bir cinayet olayı farklı kişiler tarafından aktarılır. Bir olayın farklı bakış açılarından anlatılması şeklinde kurgulanan hikâyede kişiler kendilerini tanıtarak olayı anlatmaya başlarlar:

> Adım Hidayet Çelebi. Yirmi iki yıllık polis memuruyum, şimdiye kadar böyle bir şey ne gördüm ne duydum (s. 71).
>
> Adım Hayati Temiz. 43 yaşındayım. Taşkesikliyim. Ankara yolu üzerinde tavuk çiftliğim, Akçabelen köyünde çay ocağım var. Başka işler de yapıyorum, faaliyet sahamız geniş yani. Beş yıl önce benim büyük biraderle bu böyle olmayacak, bir şirket kuralım dedik, Temizler Kolektifi kurduk. Birader taşocağının başında, büyük oğlan çiftlikte. Ben de burada şirkete bakıyorum. İdare edip gidiyoruz yani (s. 72).
>
> Adım Sabahat Avcı. Otuzuma yeni bastım, bir hafta önce (s. 77).
>
> Adım Kerim Genç. Otuz iki yaşındayım. Buhara Uzakdoğu Sporları Kulübü'nün sahibiyim. Adım Sabahat Avcı. Otuzuma yeni bastım, bir hafta önce (s. 77).
>
> Adım Kerim Genç. Otuz iki yaşındayım. Buhara Uzakdoğu Sporları Kulübü'nün sahibiyim (s. 83).
>
> İsmim İsmail Pala. Dokuz yüz otuz ikide Dövenceli köyünde doğmuşum. Ama nüfusta dokuz yüz otuz beş yazar. Geç yazdırmışlar, malum. Dokuz yüz elli dörtte askerlik için İstanbul'a gittim, dönemedim (s. 96).

Kişiler maktulle ilgili bildiklerini kendi kültürlerine, yaş durumlarına ve mesleklerine göre anlatırlar. Hikâyede farklı kişilerin anlattığı olay, çoklu bakış açısının da bir uygulamasıdır.

[66] Tiyatro özelliği taşıyan. (Batı kökenli Kelimeler Sözlüğü, bkz. www.tdk.gov.tr)

Faik Baysal'ın *Ferdane* (1998) hikâyesinde açıklama yöntemi ile kişiler tanıtılır. Kişilerin tanıtılmasında fizikî özelliklerden yola çıkılarak ruh hali ile ilgili de yorumlar yapılır:

> Altmış gösteriyordu, ama en azından yüz elli yaşındaydı. Yüzü bir soğan kabuğu gibi yanıktı. O kocaman dünyasını donuk donuk bakan gözlerine nasıl da sığdırmıştı? Bir ıslaklık, ne bileyim ben, bir ölüden artakalan ve arkasında bıraktığı boşluğa benzeyen bir şeyler vardı sesinde (s. 9).

Açıklama yöntemi ile yapılan bu tanıtım, öykülemenin gidişatı hakkında bilgi verir niteliktedir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında ise kişi tanıtımı dramatik yöntemle devam eder:

> Kızdım, bağırdım, çağırdım, sevdim, nefret ettim. Zengin oldum, iflas ettim. Ağladım güldüm. Bir gün Clarc Gable, başka bir gün de Tyrone Power oldum, dedi (s. 9).

Bir sinema dublörünün son zamanlarının anlatıldığı hikâye, geçmişten şimdiye bir hayat panoramasının verildiği bir görünüm arz eder. Bir hayatın son dönemi anlatılsa da hikâye kişisi bütün bir hayatıyla ordadır ve bu özelliklerle tanıtılır.

Faik Baysal, *Jeannette'in Balkonları* (1998) hikâyesinde dramatik yöntemle kişileri tanıtır. Kişiler diyaloglarla kendi kendilerini ya da diğer hikâye kişilerini tanıtırlar:

> - Özür dilerim, sizi rahatsız ettim hocam, dedi.
>
> - Estağfurullah.
> - Ben Ahmet'in annesiyim.
> - Hangi Ahmet?
> - İlkokul sonda. Numarası 76.
>
> (…)
> - Kocam, kocam, dedi.
> - Efendim?
> - Gece gündüz dövüyor beni. Oğluna da hiç rahat vermiyor hocam. Dün gece onu az kalsın öldürüyordu.,
> - Çok üzüldüm. Kocanız kim?
> - Çorapçı server. Piyasada 'Ayı Servet' diyorlarmış ona.
> - Neden dövüyor sizi?
> - Ayı da ondan. İçti mi ne yaptığını bilmiyor. Ağzı çok da bozuk. Allah'a bile sövüyor hiç korkmadan. Artık dayanamayacağım (s. 172).

Öykülemede okurun merakını canlı tutmak amacıyla hikâye kişileri hakkındaki bilgiler öyküleme devam ederken yavaş yavaş verilir. Olaysız hikâyelerde bu yöntem bir bakıma düğüm bölümü özelliği gösterir. Ancak her zaman kişinin biyografisindeki bu

düğümler çözümlenmeyebilir. Cemil Kavukçu'nun *Aslangöz* (1997) hikâyesinde hikâye kişisi, hikâye boyunca tanıtılmaya devam edilir. Geri dönüş tekniği ile Aslangöz ve babası hakkında bilgi veren anlatıcı, hikâye kişisini tanıtırken bir yandan da hikâyeyi kurgular:

> Aslangöz Amcam, birçok şeyin olduğu gibi, ne dedemin öksürüğünün, ne de varlığının farkındaydı. Aynı evde yaşamamıza karşın birbirlerini görmezlerdi bile (s. 9).
>
> Babaannem, bebekliğinde olduğu gibi Aslangöz'ün altını bağlardı. Çünkü Aslangöz hem büyüğünü, hem küçüğünü altına yapardı.
>
> Aslangöz yıllar önce alkolik olmuştu (s. 11)
>
> O bahtsız yavrum okuyamadıysa, bir dikiş tutturamadıysa, evlenip çoluk çocuğa karışamadıysa, alkolik olduysa, bunun nedeni bir sonbahar panayırında sol gözünü kaybetmesidir, diyor babaannem. Öyle içliymiş ki kimselere benzemezmiş (s. 13-14).
>
> Kimseyle konuşmadığı gibi benimle de konuşmazdı amcam, onu tanımazdım. Kimse tanımazdı (s. 14).

Bir çocuğun bakış açısı ile anlatılan hikâyede Aslangöz'ün tanıtımı açıklama yöntemi ile birlikte babaannenin söyledikleri ile dramatik yöntem kullanılarak sağlanır. Ancak en başta Aslangöz'ün evde olup bitenlerden haberdar olmaması, ailesinden kopuk bir yaşam sürmesi gibi özelliklerin verilmesi okura "niçin?" sorusunu sordurur. Geriye dönüş tekniği ile anlatılan bölümde bazı ipuçları verilse de Aslangöz'ün sol gözünün neden kör olduğu anlaşılmaz. Hikâye bittiğinde okur, Aslangöz ile ilgili tahminde bulunmak zorundadır.

Ben-anlatıcılı hikâyelerde de yazar-anlatıcı kendisi hakkında bilgi verir. Bu bilgiler öykülemede işlevsel bilgilerdir. Özellikle geçmişle yüzleşmenin görüldüğü hikâyelerde karşılaştırmanın yapılabilmesi için verilen biyografik bilgiler önem taşır. Vüs'at Bener'in *Reji Yangını* (1993) hikâyesinde geriye dönüş tekniği ile çocukluğundaki reji yangınını anlattığı bölümde kendisi hakkında da bilgi verir:

> İlkokul üçüncü sınıftaydım yanılmıyorsam. Hâlâ yatağımı ıslatıyordum. Yer yataklarında yatılıyor. Annem yedek, paçalı yün don, büyükçe bir pamuklu bez bırakıyor yastığımın altına. Gece titreyerek kalkıyor, donumu değiştiriyor, yatak çarşafının üstüne pamuklu bezi serip, tekrar uyumaya çalışıyorum (s. 49).

Bu dönem hikâyelerinde genel olarak kişi tanıtımlarında öyküleme içerisinde kişiyi açıktan ya da sezdirerek tanıtma yolunun tercih edildiğini görürüz. Olayın etkisinin azaldığı

modernist hikâyede, bireyin iç dünyasının ön plana çıkması kişilerin fizikî özelliklerinden ziyade psikolojik özellikleri ile tanıtılmasına neden olur. Psikolojik özelliklerin, ruh halinin anlaşılmasında ise anlatıcının ara ara verdiği bilgiler yanında iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı gibi tekniklerle anlatılan kısımlar da önemlidir.

Cemil Kavukçu, kişi tasvirlerinde oldukça başarılı bir hikâyecidir. Kişi tanıtımlarını blok tarzında değil hikâye içerisinde gösterdiği tavırlarla ve konuşmaları ile ortaya koyar. Hikâye boyunca bir portre çiziliyor gibidir. *Maykıl* (1999) hikâyesinde kullanılan yöntem tipik bir örnektir:

> Bahattin, bütün umutlarını yitirmiş biri gibi oturuyordu; omuzları, dudakları, kaşları, yüzündeki çizgiler, hepsi sarkmıştı. (…) Bu sıkıntılı durumu sessiz bir dayanışmayla paylaşanlar; başta Eko ve Suphi, bir de başka türlü görünmeyi hiç beceremeyen Kıvırcık Selahattin, onun yerinde olsalar o kadar soğukkanlı olamayacaklarını gösterir bir ruh durumu içindeydiler. (s. 53)

> Bahattin'de hiçbir etki yaratmadı bu sözler. Turgut, şişmiş yüzünde iyice küçülmüş gözleriyle bir Suphi'ye, bir Bahattin'e baktı. "Bir dakika," dedi Emekli Bekçi (yani Bekçi Baba); bir belayı önlemek istercesine, beş parmağı da açık,(…) (s. 54)

> "Bir dakika," dedi Bekçi Baba, "aklıma bir fikir geldi." Yine abartılmış el kol hareketleriyle konuşuyordu ve yine hedefi Suphi'ydi. Ama bu kez yüzünü 'aklına gelen fikrin' önemi doğrultusunda kasmıştı. Aynaya baksaydı utanırdı, çünkü bu berbat yüzdü."(s. 55)

Kişilerin tavırları, konuşmaları kişilikleri ile de uyumlu ve iç içedir.

Modern hikâyelerde kişi tanıtımları önemli bir yer tutmaktadır. Kişiler bireysellikleri ile öne çıkarken aslında ayrı ayrı anlatılan bu bireyler geneli temsil ederler. Gerek fizikî özellikleri gerekse psikolojik özellikleri bakımından kişiler, dönemin ortalama insan profilini temsil eder. Fizikî özelliklerin tasvirinde ise kişilerin ruh halleri de etkilidir. Kişiler, ruh hallerine uygun fizikî özelliklere sahiptir. Kişi tasvirlerinde sıkça görülen "kocaman göz, kırışık alın, gözlerine karalık çökmüş, donuk gözlerle bakan, gülmeyen, çatık kaşlı, asık yüzlü, uykulu, yorgun, (çoğu) alkolik, parasız" gibi fizikî durumu gösteren sıfatlar "bunalmış, sıkıntılı, kafası karışık, suskun, içe kapanık, tedirgin, korkulu" gibi psikolojik durumları destekler niteliktedir. Bu tasvirlerle tanıtılan hikâye kişileri, devrin sıradan, herhangi bir bireyini yansıtan ortalama özellikler olarak kullanılır.

e) MEKÂN

Kurmaca dünyayı oluşturan unsurların konumlandığı gerçek ya da hayali sahneler, mekânı oluşturur. Kurmaca kişilikler arasında geçen her türlü ilişki, ancak mekânla birlikte somutluk kazanır. İnsan karakterini belirleyen en temel faktörlerden birisinin de mekân olması dolayısıyla insan-mekân ilişkisi önem arz etmektedir. İsmail Çetişli bu bağı "Mekânın ayrıntılı tasviri bize o mekânda yaşayan insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir." (2004: s. 18) şeklinde açıklamaktadır. Bu nedenle öyküleme içerisinde mekânın konumlanışı üzerinde dikkatle durulması gereken bir konudur.

Hikâye hacim sıkıntısından dolayı uzun mekân tasvirleri için elverişli değildir. Bu nedenle de yoğunlaştırılmış mekân tasvirleri söz konusudur. Hikâyenin başarılı olabilmesi de kısa bir zaman diliminde gerçekleşen anlatı içerisinde her şeyin yerli yerinde olmasına bağlıdır. Eğer sahne ve dekor başarılı bir şekilde konumlandırılırsa diğer kurmaca unsurların bu hazır mekâna yerleştirilmesi ve bu mekânla birlikte anlamlandırılması daha kolay olacaktır.

Hikâyede mekânın başarılı bir şekilde çizilmesi aksiyon ve mekân arasında kurulan ilişkiye bağlıdır. Hikâyede "nerede, nereden, nereye" (Apaydın, 2003: 98) sorularının cevabı olan mekân, modern hikâyede sadece bir sahne olmasından çok daha fazla işlevselliğe sahiptir. Modern hikâyelerde mekân çoğu zaman, hikâye kahramanının görünen iç yüzüdür. Bu nedenle de kahramanlarla mekânı ayrı değerlendirmek pek mümkün görünmemektedir.

1) Mekânın Hikâyelerdeki İşlevi

Mekân, değişik açılımlara, yorumlara imkân tanıyan temel bir unsur olarak anlatılarda önemli bir yer tutar. Kendi başına bir olgu olduğu kadar insanla arasında kurulan bağ mekâna ayrı bir önem verilmesini gerektirir. Kimlik kavramı ile yakından ilişkisi bulunan mekân, insan ve toplumu ele veren bir imge olarak da işlevseldir. İnsan ve toplum, kendinî mekânda görür, kendinî inşa eder. "Mekân, insanın zaman içindeki konumudur" (Alver, 2006: 37).

Mekân fiziksel ve toplumsal bir gerçekliktir. Toplumsal olaylara, insan hallerine sahne olması, onları barındırması, bu olaylara yön ve şekil vermesi bakımından sosyolojik bir gerçekliğe de sahiptir. İnsan mekân ile birlikte kendi varlığını duyurmaktadır. Mekân, bellek, aidiyet, toplumsal ilişkiler, statü gibi insan kimliğini oluşturacak faktörlerle de yakından ilgilidir. Dönüştürülen, değiştirilen bir alan olarak mekânın toplumsal ve insani gerçekliklerle birlikte değerlendirilmesi gerekir. Hikâyelerde mekân, bir sahne görevi görür. Öykülemeye sahne olarak kullanılan mekân iki açıdan dikkat çeker: ilki, hikâyenin gerçekleştiği, doğduğu, geliştiği, sonlandığı yer. Mekânın dekor olarak kullanıldığı bu işlevde öne çıkan mekân değil, kişiler ve olaydır. Mekân olayın anlaşılması için yardımcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. İkincisi ise bazı mekânların hikâyeleştirilmesidir. Burada dikkat doğrudan anlatılan mekâna yönelir. Mekân bu hikâyelerde dile gelir, konuşur.

Hikâyeciler, doğdukları, yaşadıkları mekânlara ilgisiz kalamazlar. Bu hikâyecilerin hikâyelerinde sahne, doğdukları, yaşadıkları yerlerdir. Necati Mert, Adapazarlı olup hikâyelerinde mekân olarak da Adapazarı'nı kullanır. Tahsin Yücel, Elbistanlı olup Elbistan'ı ve İstanbul'u, Cemil Kavukçu, İnegöl/Bursalı olup hikâyelerinde İnegöl'ü çıkış noktası olarak kullanır. Demir Özlü ise mekân olarak hayatının on yılını geçirdiği İsveç'i mekân olarak tercih eder. Mekân, hikâyede aksiyonun devamını sağlayan bir unsur olarak kullanılır. Özellikle geçmişle yüzleşmek isteyen kahramanların ilk başvurduğu yer, çocukluk mekânlarıdır. Çocukluğun geçtiği, köy, kasaba, mahalle, sokak ve ev kahramanlar için ayna görevi görür. Vüs'at Bener'in *Siyah-Beyaz* (1993) kitabındaki hikâyelerde, Ferit Edgü'nün *Perisiz Ev* (1999) hikâyesinde, Jale Sancak, Oktay Akbal, Tezer Özlü, Ayşe Kulin, Erendiz Atasü gibi yazarlarda da yüzleşme unsuru olarak mekânın kullanımına şahit oluruz.

Geçmişe özlemle dönen kahramanlar bu mekânlarda kaybettiklerini ararlar. O günler mutlu günlerdir, mekânlar da bu mutlulukların şahidi olarak dururlar. Ancak her şey gibi mekânlar da değişir. Jale Sancak'ın *Bir Yorgunluktu Nicedir* (1999) hikâyesinde geçmişe dönük yaşayan kahramanın geçmişle yüzleşmesi söz konusu edilir:

> Kalbinde gençliğinin ölüsüyle döndü sokağa. Kalbinde arkadaşının yitik yüzü.
>
> Neyse ki iskele oradaydı hâlâ, sokağın sonunda, uçlarına doğru denizin. Garipseneceğini bilse de umursamıyor. Eskiden olduğu gibi yaralarına sürecek lekeleri, iyileşecek;

Deniz lekelerini (s. 79).

Mekânlar eski görünümünü sürdürse de insanlara eskiden verdiği huzuru vermez. Geçmişe dönen kahramanlar mekânın ortasında bazen hayranlıkla bazen de hayal kırıklıkları ile gerçeklikle karşı karşıya gelirler.

Mekân öyküleme sırasında gerilimi artıran bir unsur olarak da kullanır. Toplumsal ve siyasî yapıdan kaynaklanan insanlar arasındaki iletişimsizlik ve suskunluk kişiler arasında doğrudan bir çatışma meydana getirmez. İnsanlar çatışamayacak kadar içe kapanıktır. Evde pencereden ya da balkondan seyrettiklerinde gördükleri boş sokaklar ya da yalnız kalabalıklar mekânı çatışma haline dönüştürür. Dönem hikâyelerinde sokaklar genellikle boştur, dolu olduğu zaman bile insanlar, sokakları sadece geçiş yeri olarak kullanırlar. Bu açıdan bakıldığında kalabalık sokaklar da gerçekte boştur. Faik Baysal'ın *Leke* (1986) hikâyesinde mekân, kişiyi intihara sürükleyen, gerilimi artıran en önemli unsur olarak durur. Hikâye mahalle tasviri ile başlar ve mahalle tasviri ile biter. Mahalledeki insanlar, yanı başlarında ölümün ucuna gelmiş Raife'yi görmezler. Öyle ki yalnız başına kaldığı evde öldükten sonra eve gelen polisler bile evle ilgilenirler. Raife, kalabalıktan geçilmeyen sokakta yalnız başına kalmıştır:

> Güğümlerini yüklendi, başka kapıya gitti. Gün çabucak bitti sokağın ucunda. Ezik büzük, mor mor çöküverdi akşam mahalleye. Yoğurtçular, turşucular birbirini kovaladı. Sabahtan beri toz toprak için de yuvarlanan, kavga eden çocuklar evlerine döndüler. Yalnız komşu evin yarı aç yarı tok köpeği kaldı ortalıkta. Yolun karşı köşesinde, karpuzu kırık lüks yandı, bir kedi miyavladı ve sustu. Yangın yerinin ortasında yükselen evlerin camları birer ikişer ışıdı.(s. 90)
>
> (…)
>
> Biraz sonra akşam mor mor yine çöküverdi Çifte Kumrulara. Sütçüler, yoğurtçular yeri göğü ayağa kaldırdılar. Lüks yanar yanmaz Hamo geldi arabasıyla. Karısı gemici feneriyle karşıladı adamını. Yağ tenekelerini çoluk çocuk bir olup eve taşıdılar. Arkasından 'Kız Tahir' balkona çıktı, iki tek yuvarladı, pikabını sonuna kadar açıp avaz avaz bağırttı. Bir saat gecikmeyle en son Sati geçti mahalleden.
>
> \- Süüüüüt!
>
> Kapıyı çalmadı. (s. 98)

Sokağın ayrıntılı tasviri kalabalıkların kendi işleriyle meşgul olup iletişimden uzak olmaları Raife'yi intihara sürükler. Mekân, sosyal hayatın en önemli göstergesi olarak işlevseldir.

Mekân hikâyede sentezi hızlandıran bir katalizör olarak da kullanılır. Hikâye kişileri mekân üzerinden hayatı sorgular, anlayış farklılıklarını ortaya koyar. Demir Özlü'nün hikâyelerini bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. *Kopenhag* (1980) hikâyesinden bir bölümü örnek olarak alabiliriz:

> İstasyonun merdivenlerinden çıktık. Geniş holdeydik. Bavullarımızı, demir kasalara kilitledik. Dipte, köşedeki kahveye gittik. Garın içinde. Karım iki sütlü kahve aldı bardan. Ardından, iki de tuhaf, reçelli çörek getirdi. 'Burda bu yenir' dedi. Ardından, sokaklara çıktık. İstasyonun arka yanına düşen Norden adında bir otel bulduk. Otelci kadın güler yüzle karşıladı bizi. Köşede, geniş bir oda verdi. Yerler tahtaydı. Nefis bir odaydı. Alanı, karşıya düşen birkaç sokağı birden görüyordu. 'Ne güzel Danimarka' dedim. 'Düşlerin ülkesi sanki. Benim kuşağımın, on sekiz-yirmi yaşlarında hayallediği ülke. 'Andersen'in Masalları'ndan fırlamış bir kent gibiydi Matrakî'nin sularla çevrili minyatürlerindeki gibiydi. Gerçekten sularla çevriliydi. Sular, deniz, körfezler, kanallar… Eski korsan haritalarındaki gibi.
>
> Sokaklarda kimseler yoktu. Noel'di. Bir İslam kentinde rastlanmayacak ölçüde bomboştu sokaklar, bu dinsel yıldönümümde. Otelin karşısına, köşeye birkaç genç geldiler; müzik aletleriyle gürültülü bir caza başladılar. On dakikaya kalmadı, polis geldi, susturdu onları. Sokak gene bomboş kaldı (s. 50).

Hikâye kahramanı, âdeta bir kameradan Kopenhag caddelerini seyreder. Hayranlıkla seyrettiği bu mekânlar onun için bir tablo gibidir. Ancak bu mekânlar kahraman için ancak gençken bir anlam ifade edecek yerlerdir. Gençliğini geride bırakan kahraman burada sadece yabancılık ve yabansılık hisseder: "Ama sevgilim, on dokuz yaşında gelmiş olsaydım, büyülenmiştim.' dedim" (s. 52).

Yazar-anlatıcı fotografik tasvirlerle mekânı da hikâye kişisi ile birlikte canlandırarak anlatır. Okur, bu tasvirlerle mekânda yaşar. Bu, hikâyede aksiyonun tasvirle birlikte devam etmesinden kaynaklanır. Canlı ve gerçekçi yapılan mekân tasvirleri okurun hikâye atmosferine girişini de hızlandıran bir etkiye sahiptir. Cemil Kavukçu'nun *Sansarlar* (1997) hikâyesi mekân tasviri ile başlar. Yalnızlığın ve sessizliğin hissedildiği hikâyede okur, avludan gelen takunyaların sesini işitiyor gibidir. Mekânın verdiği yalnızlık ve sessizlik okurun gözü önünde canlanır:

> Gece, yatağa oturmuş düşünüyorum; geç bir saat, annemim 'sen yukarıda, büyük odada yatacaksın,' dediği odada. Dışarıdaki sokak lambasının ışığı pencereye vurduğundan oda alacakaranlık. Hatta, git gide, gözüm alıştıkça bu saatte, hiç ses yok. Dün geldim. Annemi görmek için. Her telefon görüşmemizde ne zaman geleceğimi sorar, ben de en kısa zamanda, derim. Öğleden sonraydı. İkindi ezanı okunuyordu. Kapının zilini çaldım. Pencerenin perdesi aralandı, annemin başı görünüp kayboldu. Sonra, avlunun taşlarında takırdayan takunyaların sesini duydum. Kapı açıldı. Annemin gülen yüzünü gördüm (s. 88)

Mekânda görülen değişim ve bu değişime ayak uyduramayan birey de hikâyelerde sıkça işlenir. Modernizmle birlikte mekân da değişimden payına düşeni alır. Adalet Ağaoğlu'nun *Çınlama* (1997) hikâyesinde Seyfi Bey, mekân değişimine ayak uyduramamış biridir. Yapsatla yapılan apartmana taşınan Seyfi Bey, apartmanın arkasındaki bahçeyi, apartmanın diğer sakinleri taşınmadan hoşlarına gider düşüncesi ile işler, güzelleştirir:

> Tam zamanıdır deyip, boya ve kireç artıklarından betona dönmüş avlu yerini kazar, toprağı bulur, havalandırır. Yorgunluktan bir ân durup kaldığı yerde ise yeni tanışının pikabı imdada yetişecek, aynı pikapla aynı avluya iyi toprak, taze gübre taşıtacaktır. Öteki kat sahiplerinin taşınmalarını beklemeye ne gerek var? Bunlar nasıl olsa yapılacak. Ekime dikime hazır bir bahçe hepsinin hoşuna gider; masrafa katılırlar, zaten mecburdurlar, yeter ki aralarında sardunya değil gül, menekşe değil sümbül isterim, tartışmaları çıkmasın. (s. 31)

Ancak yeni mekânın yeni sakinleri, Seyfi Bey gibi düşünmez. Aileler, bahçeyi depo gibi kullanmaya başlarlar. Seyfi Bey, onları uyarmak ister. Ancak tüm çabaları çözümsüz kalır. Mekânlarla birlikte insanlar da değişir:

> Seyfi Bey, kat sahipleriyle görüşebilmek, onları uyarabilmek için nereye basacağını şaşırmış, içindeki köpek ise uluyup durmada. Artık bir yolunu bulup kestirmeden gitmeli.
> (…)
> Ailelerden hemen hepsi, ağız birliği etmişçesine, gaz bidonlarını, su kaplarını, mangallarını, mangal kömürlerini, artık eşyalarını ordan başka yere koyamayacaklarını söyledi; her birinin dudağında aşağılayıcı bir gülümseme: Bahçeymiş! Bahçeden gel. Hiç mi bağ bahçe görmedin ayol? (s. 34)

80 sonrası hikâyelerde özellikle kapalı mekânlar tercih edilir. Oda, ev, otel, hapishane, meyhaneler ve birahaneler bu mekânların başında gelir. Kahramanlar, sokağı evlerinin penceresinden seyrederler. Sokaklar hep boştur. Sokakların boş olması, askerî darbe sonrası ülkede oluşan siyasî ve sosyal atmosferin bir ifadesidir. Sokağa çıkamayan kahramanlar âdeta evde hapis hayatı yaşarlar. Başka şehirlere gittiklerinde de ev olarak kullandıkları yer, otellerdir. Kapalı mekân, dönem hikâyelerinde kahramanların kendilerini güvende hissettikleri sığınak, aynı zamanda bir kaçış noktasıdır.

Meyhaneler ve birahaneler de mekân olarak tercih edilen kapalı mekânlardır. Özellikle erkeklerin, dertlerini unutmak, yalnızlıklarını gidermek ya da unutmak, nefes almak için bir araya geldikleri yerler olarak dikkat çeker. Özellikle erkek kahramanlar için meyhaneler, birahaneler hayatta bir durak yeridir. Karanlık, izbe yapıları, masaları, sandalyeleri ile dağınık bir görünüm arz eden bu yerler, kahramanlar için vazgeçilmez mekânlardır. Kahramanlar buraya artlarında yenik bir hayat, pişmanlıklar, sıkıntılarla

gelirler. Birden geldikleri bu yerler tünel gibidir. Karanlık ve alkol kahramanlara her şeyi unutturur. Ancak bu tünelden çıkıldığında hayatın bütün gerçekliği ile devam ettiğinin de farkındadırlar. Edebiyat, sanat ve hayata dair konuşmalar yaptıkları bu yerlerde karşılarına birden çıkan kadınlar, cinsellikleri ile vardır. Alkol ve cinsellik kahramanlar için bir çıkış noktasıdır.

Mekân, 80 sonrası hikâyelerde de öykülemenin merkezini oluşturur. Kişiler ve mekân bir bütün olarak ele alınır. Kahramanları bunalıma iten sebeplerin başında mekânlar geldiği gibi onları zaman zaman teselli eden geçmişleri ile yüzleştiren bir araç olarak da işlevseldir.

2) Mekânın Kurgulanışı

Yazar-anlatıcı kurmaca dünyasını; seçtiği, oluşturduğu mekânlarda kurgular. Kahramanlar bu oluşturulan mekânlarda biçimlenir, sırlarını mekân aracılığıyla ele verirler. Mekân, en basit tanımıyla şahıs kadrosunu oluşturan unsurların itibarî dünya içinde hayat bulmalarını sağlayan gerçek ya da hayalî sahnelerdir. (Sennet, 1999; Urry, 1995) İnsan karakterini belirleyen temel faktörlerden biri olarak mekânın insan ile arasında önemli bir bağ vardır: *"*Mekânın ayrıntılı tasviri bize o mekânda yaşayan insan karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir" (Çetişli, 2004: 18). Mekânın oluşturulmasında anlatıcı, toplumsal olaylardan da etkilenir. Seksen sonrası hikâyelerde mekânlar toplumsal bir rol de üstlenir.

Genel olarak bakıldığında kapalı- iç mekânların tercih edildiği hikâyelerde evler, odalar, meyhaneler ve birahaneler hikâye kişilerinin kendilerine özgü dünyalarını, yaşamışlıklarını vermede, bir iç mahrem oluşturmada işlevselliğe sahiptir. "Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar" (Bachelard, 2008: 41). Açık-dış mekân olarak kentlerle birlikte özellikle kasaba yazar-anlatıcı için geniş imkânlar tanır. Kentlerin kalabalığından, bozulmuşluğundan kaçan kahramanlar, saflığı henüz bozulmamış kasabalara giderler. Ancak buralar da değişimden yavaş yavaş nasibini almaktadır.

Sokaklar, deniz, deniz kıyıları, gecekondular, arka sokaklar da insan gerçekliğinin verilmesinde bir araç olarak tercih edilir. Mekânlar geçmişle birlikte bir boyut kazanır. Selim İleri'nin hikâyelerinde, İstanbul bugünüyle ve geçmişiyle, sadece mekânlarla değil mekânsal öğelerle birlikte kullanılır. Toplumsal tarihîn nesneleriyle, ilişkileriyle ruh bulur. Geçmiş ve bugünü birlikte barındıran mekânlar, kendi kişilerini oluşturur. Devrin siyasî şartları nedeniyle hapishaneler de yazar-anlatıcının biyografik gerçekliğine dayanan mekânlardır. Zorunlu ikamet yeri olarak tasvir edilen hapishaneler, kahramanların düşünmesini, iç muhasebe yapmasını, geçmişi ve geleceği yargılamasını sağlayan yerlerdir. Kişilerin iç dünyaları en açık şekilde buralarda şekillenir. Dar mekânda ümit ve ümitsizlik arasında gidip gelen kişiler, hayallerle kendilerine geniş mekân oluşturmaya çalışırlar.

Hikâyelerde mekân canlı bir varlık olarak boyut kazanır. Nesne ile öznenin bir arada bulunması dolayısıyla bazen hikâye kişileri ile mekân özdeşleşir. Hikâye kişileri bu durumda kendilerini çevrelerinden soyutlar ve bir nesne gibi mekânla bütünleşir. Cemil Kavukçu'nun *Çamurda* (1996) hikâyesinde kişi ve mekân bir bütün olarak ele alınır:

> Kurşun renkli bir gökyüzü. Issız tarlalar. Kimi ağaçlarda hâlâ kızıla çalan tek tük yaprak ölüleri. Her yer çamur. Sessizliği, durup durup bet sesli çığlıklar atan bir saksağan bozuyor. Ortalıkta kimse yok. Yağmur üstüme yağıyor. Hiçbir yerimi kıpırdatamıyorum. Çamura mı saplandım? İnce sesli bir kız çocuğu şarkı söylüyor. Sesi çok zayıf; bir duyuluyor, bir yitiyor. Hava neden bu kadar karanlık? Üşüyorum. Ama bacağım, bacağım çok ağrıyor. Üzerimde kilolarca ağırlık var. Gözlerimi aralıyorum, hiçbir şey net değil. Neredeyim ben? Konumumu değerlendiremediğim gibi nesnelerin alışılmışın dışındaki düzenleri de aklımı karıştırıyor. Kurşun renkli bir gökyüzü görüyorum. Üstüme yağmur yağıyor. Hava soğuk. Üşüyorum (s. 44).

Kahraman-anlatıcı, bulunduğu mekâna iç dünyasından bakar. Kapalı bir havada hayal meyal duyduğu sesler de anlatıcıyı bulunduğu durumdan kurtarmaz. O mekânın boğucu görünümü içerisinde cansız bir nesne gibi durmaktadır. İnsan ve nesne aynileşir ve insan mekânda kaybolur.

a) Kapalı / İç Mekân

Modern hikâyelerde çoğunlukla kapalı mekânlar tercih edilir. Kapalı mekânların tercihinde kişilerin psikolojik durumlarının da etkisi vardır. Yazar-anlatıcı, hikâye kişilerinin psikolojilerini çeşitli anlatım teknikleriyle ayrıntılı bir şekilde işlerken kullanacağı mekânlar da elbette kapalı mekânlar olmaktadır. Dış mekânlar ise genellikle toplumsal değişimleri anlatmak amacıyla tercih edilir.

Kapalı mekân olarak "ev" genellikle tercih edilen bir alandır. Ev, sokaktan soyutlanmış olması, insanları saklaması, koruması, ailenin bir araya gelebildiği bir mekân olması, kadın erkek ilişkilerinde mahremiyetin sağlandığı yer olması gibi özellikleriyle işlevsel olarak kurgulanır. Evin anaç bir görev üstlendiğinden Bachelard: "İnsan, doğduğu evi düşlediğinde düşlemin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası lup çıkar." (2008: s. 42) der. Hikâye kişileri evlerine çekilerek evin koruyucu, anaç yapısına sığınırlar ve dışarısını buradan seyrederler. Ev, kahramanlar için güvenli bir sığınak olması yanında kopuk aile ilişkilerinin anlatımında da fonksiyoneldir. Anlatıcı, kendi içsel yolculuğunu mekânlar üzerinden yaşatır. Mekânlar, hikâye kişilerinin iç dünyalarının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Ev genellikle bireysel amaçlar için kullanılırken bazen de toplumsal amaçlı olarak da tercih edilir. Evin apartman, köşk gibi çeşitlerinin kullanılması değişen yaşam tarzının gösterilmesi, modernizmin eleştirisinin yapılabilmesi için de uygun bir zemin oluşturur.

Jale Sancak'ın *Oda* (1993) hikâyesinde mekân bahçeden eve doğru gelir. Bahçenin ürpertici atmosferi anlatıcıya çocukluğunu hatırlatır. Anlatıcı "geçmişin içinde yitip giden" kendi öyküsünün peşindedir. Bahçeden eve geldiğinde ise ayrıntılı mekân tasviri yapılır. Mekân tasvirlerinde kullanılan gizemli yapı, hikâyenin merak unsurunu da artırır. *"*Büyücek, iskambil kâğıtlarındaki maçayı andıran, kara demirden yapılma anahtarı kilidin içinde güçlükle çevirdim. Kapı gıcırdayarak açıldı. Girişteki sofa, kepenkler kapalı olduğu için loştu." (s. 6) Evde kilitli kapının ardındaki oda ise gerilimin yükseltildiği bölümdür. Mekânla birlikte anlatıcının iç monologları da bir yandan akmaktadır. Geriye dönüşlerle, anımsamalarla mekân, anlatıcıya aynı anda bir yüzleşme imkânı da tanır.

> Başıma gelecekleri kestiremiyordum; ama her şeyi de göz almıştım. Kapı hâlâ kilitli miydi acaba? Yoksa şöyle bir dokunuşumla açılacak, eşyaların denk edildiği, boş sayılabilecek bir odayla mı karşılaşacaktım? Öyleyse beni salt düş kırıklığı bekliyor demektir. (…) Eğilip kilide baktım. Yepyeni bir kilit takılmıştı. Anahtar deliği de içerisi görünmesin diye kapatılmıştı. Nasıl açacaktım bu kapıyı? Ardında ne olduğunu nasıl çözecektim. Belki de çözememek, en iyisi buydu, yenilgiyi kabullenip geri dönmek (s. 11)…

Hikâyelerde insan-mekân ilişkisi önemli bir yer tutar. İnsanın iç dünyasını yansıtan mekân hayat bulur. Gaston Bachelard bunu şöyle ifade eder: "Mekân en uzak anıları içimizde yerleşik kılan bilinçdışı güçlerdir." (2008: s. 44) Birçok hikâyede mekân tasvirleri üzerinden kişilerin iç dünyasını okumak mümkündür. Tomris Uyar'ın *Son Sanrı* (1986)

hikâyesinde küçük çocuğun psikolojisini oda tasviri ile birlikte verilir. Çocuğun herkesten kaçtığı bu odadaki ıssızlık, eskimiş eşyalar, artık ses çıkarmayan taş plaklar çocuğun ruh hali ile özdeşleştirilir:

> Zaten odanın loşluğunda içlerinde ne olduğunu kestiremediği denkler, bohçalar, sandıklar var. Reçel, turşu kavanozları, küpler. Ayağı kırıldığı için göz den düşmüş bir koltuk, sırı sökülmüş bir konsol aynası, yaz günlerinin bahçe koltukları, Avrupa'dan getirtilme, hiç kullanılmamış; bir hamur kesme aleti, bir pasta kalıbı. Taş plaklar: Beethoven'in 5. Senfonisi, Hafız Burhanın Kuş Sesleri, Nâzım'ın Salkım Söğüt'ü. Annesiyle Leyla hanım, Fransızca biliyorlar. Biri leylak rengi keten etek-ceket giyiyorsa, beyaz eldivenliyse, öteki beyaz keten etek-ceket giyiyor, leylak eldivenli (s. 19).

Mekân, hikâye kişilerinin yalnızlığını ve bunalımını da yansıtan bir araçtır. Kişilerin iç dünyaları gibi evler de karanlıktır. Nesneler de anlamını yitirir. Bir boşluk, anlamsızlık etrafı kuşatır. Kişilerin bu mekânlardaki gezintileri iç dünyalarına yaptıkları yolculukların dışa yansımasıdır. Tezer Özlü'nün *Kar* (1987) hikâyesinde insan-mekân ilişkisi bu durumu örnekler niteliktedir:

> Belki ben bunun için döndüm eve. Bilmiyorum. Hatırlamıyorum. Evde her gün üzerinde oturduğum bir koltuk var. Camdan düzensiz bir duvar, bir ayva ağacı, toprak birikintileri ve kurumuş otlara bakıyorum. Gece bile olsa görür gibiyim onları. Çünkü bu evi ve bahçesini çok iyi tanıyorum.
>
> İçeri girdiğimde kapkaranlık her yan. Gözlerim alışsın diye sokak kapısına dayanıp bekliyorum. Alışmıyor gözlerim. Hiçbir şeyi seçmek imkânsız. Her şey imkânsız. Ellerimle eşyaları bulmaya çalışıyorum.
>
> Yok hiçbir şey (s. 17).

Hikâyelerde kullanılan kapalı mekânlardan biri de meyhanelerdir. Meyhaneler, salaş yapılarıyla, masa ve sandalyeleriyle hikâye kahramanlarının hayata mola verdikleri yerdir. Erkekler için meyhane, birahane ve kahvehaneler bir boşalma, bir iç dökme mekânı gibidir. Hikâye kahramanları burada istedikleri gibi hareket ederler, konuşurlar. Bu mekânlar âdeta şehirde üçüncü boyutta bulunan serbest konuşma kürsüsü gibidir. Kişiler burada yaptıklarından, söylediklerinden sorumlu değildir. O nedenle de alkolle birlikte meyhaneler, birçok hikâyede asli unsurdur. Çetin Yiğenoğlu'nun *Son Meyhaneci* (1996) hikâyesi mekân olarak meyhanenin seçildiği, bozulan düzenin konu edildiği bir hikâyedir. Meyhanenin iki müdavimi Hamdullah Bey'le Kemal Bey'in yakınmaları hayatta eski lezzetin kalmayışındadır. Sevgisizliğin egemen olduğu bu yeni dünyada köşe dönmecilik de almış başını yürümüştür. Bir yandan da meyhaneci Baba Selo'yu anarlar. Baba Selo, yeni açılan meyhanenin tehdidine uğrar, ancak yine de meyhanesini kapatmaz. Öldürülür. Katilin hap kullanması ise bahanedir. Gerçek şu cümlelerde saklıdır: "Baba Selo da

meyhanesi de nizam tümden bozulunca ölmüştü. Evet, hiçbirimiz, hiçbirimiz fark etmedik ama, o çoktan ölmüştü de gömülmeyi bekliyordu. O genç bu işi yaptı işte" (s. 12).

Hikâyelerinde mekân olarak meyhaneleri seçen diğer bir yazar Cemil Kavukçu'dur. Hikâyelerinde içkiyi özne haline getiren Kavukçu, meyhaneleri tercih etmesinin nedenini şöyle açıklamaktadır:

> Dış mekânlar olduğu kadar kapalı alanlar da ilgimi çeker. Özellikle de erkeklerin sıkıntılarını, yalnızlıklarını gidermek, sorunlarını ertelemek ya da unutmak için bir araya geldikleri birahaneler, meyhanelerdir buraları. Salaş yapısı, masaları, iskemleleri, kirli duvarları, sararmış perdeleri, uğultusu, yanık yağ-sigara dumanı-alkolle ağırlaşmış havasıyla önce o mekân şekillenir gözümün önünde. Sonra kahramanlarım birer birer gelip yerlerini alırlar ve ardından öykü başlar (2006: s. 114).

Seksen sonrası hikâyelerde dönemin siyasî yapısı nedeniyle hikâyelerde görülen diğer bir kapalı mekân ise hapishanelerdir. Siyasî güç, çoğu zaman suç kavramını kendisine göre şekillendirir. Dolayısıyla suç olarak gördüğü söylemleri, eylemleri cezalandırma yoluna gider. Modern çağın ise cezalandırma yöntemi olarak "hapsetme", hemen her toplumda görülen genel kabul görmüş bir uygulamadır. Seksen ihtilalinden sonra askeri yönetimin başa geçmesi ile birlikte suç ve ceza kavramı da yeniden şekillenir. Askeri iktidar kendisine tehdit olarak algıladığı her türlü görüş, düşünce ve eylemleri en sert şekilde cezalandırır. Bu yapıdan en çok zarar gören ise bir zamanların idealist insanları, aydın kesimdir. Aydınlar, hapis cezasından paylarına düşeni tüm ağırlığıyla alırlar. Bu dönemde görülen hapishane hikâyelerinde ise anlatıcı, uslanması için atıldığı hapishanede iç dünyası ile baş başa kalır. Ancak hapishane, kendisinden beklenilen amacı bu kişiler üzerinde sağlayamaz. Hapse giren aydınlar, dar mekânda daha geniş düşüncelerle ve ideallerle dışarı çıkarlar. Sadece düşüncenin ve eylemin şekli değişir.

Hapishane hikâyelerinde sıkça rastlanılan bir husus, yaşananların bütün ayrıntıları ile aktarılmasıdır. Hapishanede duran zaman, özgürlük beklentisi, işkenceler öykülemenin akışını oluşturur. Hapishanelerin saf mekân olarak ele alındığı hikâyelerde, labirent mekân özellikleri ağır basar. Dört duvar, karanlık ortam, sıkıcılık ve boğuculuk, çıkışsızlık bu hikâyelerin iskeletini oluşturur. Biyografik gerçeklerle de uyuşan hikâyelerde hapishane hem bir mekân olarak hem de baskının, işkencenin görüldüğü bir yer olarak tasvir edilir.

Hapishanenin fotoğrafik tasvirlerle anlatıldığı hikâyelerden biri Demirtaş Ceyhun'un *'Yok Gençlikli'lerden Biri* (1987) hikâyesidir. Hapishane gerçekçi tasvirlerle göz önünde canlandırılır:

> Gene, her günkü gibi saat on ikide, koğuşun önünde, koridorda, ikişerle kol sıraya girmişler. Gardiyan yoklama yapmış, bağıra bağıra saymışlar birden elli altıya kadar. Sonra da uygun adım inmişler yemekhaneye ve hep bir ağızdan, ayakta, 'Tanrının adıyla…' diye bağırmış yemeğe oturmuşlar. Gardiyan çavuşun yemeği de bitince, gene hep birlikte ayağa kalkmış, 'Afiyet olsun!..' demişler ve geldikleri gibi, uygun adım dönmüşler koğuşa. Sonra da herkes çekilmiş ranzasına (s. 28)…

Anlatıcı, bazen de hapishanenin dar, sıkıcı ortamından kurtulmak için hayallere dalar. Hapishanenin bu hikâyelerdeki işlevi ise anlatıcıya geniş zaman tanımaktadır. Hapishanenin gerçek bir mekân olmaktan çıkarıldığı bu hikâyelerde hapishane estetik bir görünüm kazanır. Anlatıcı-kahraman kitap okur, kendinî ve hayatı sorgular, hayallerle özgürlüğün peşinde koşar. Oktay Akbal'ın *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1988) ve *Hücrede Karmen* (1991)'deki hikâyeleri hapishanenin estetik bir görünüm kazandığı hikâyelerdir. *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* hikâyesinde koğuşa giren anlatıcı burada kitap okur ve hayaller kurar:

> Bir motel düşündüm. Tek tek kurdum. Eylül sonlarıydı. Sevdiğim kadınla gelmiştim. Kimseler yoktu. Bize koca bir daire ayırdılar. Adı da vardı, neydi, Ş ile başlıyordu. Mutfağı, banyosu bile vardı (s. 18)…
>
> (…) Ancak hayaller bitip gerçekliğe dönüldüğünde ise her şey bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir: "Bütün radyolar susmuş. Kimse şarkı çalmıyor, dinlemiyor. Oysa az önce uzaktan biri söylüyordu. Belki de alt kattan, belki daha öteden. 'Akşam oldu, hüzünlendim ben yine. 'Akşam oldu, gece oldu, gece yarısı oldu. Hüzün hafif kalır artık. Hiç kalır (s. 46).

Hikâyelerde kapalı mekân olarak tercih edilen yerlerin isimleri değişse de işlevsel olarak benzerdir. Hapishanelerin zorunlu girilen yerler olduğu göz ardı edilirse, ev, kahvehane, meyhaneler ve birahaneler de modernizmin hapishaneleridir. Kapalı mekânlar, içe kapanık hikâye kişileri ile uyum gösteren alanlar olarak dönem hikâyelerinde önemli bir yer tutar.

b) Açık / Dış Mekânlar

Açık mekânlar genellikle hikâyelerde toplumsal yapının eleştirildiği, mekânın ve toplumun değişimi karşısında bunalan insanın söz konusu olduğu hikâyelerde tercih edilir.

Özellikle kentlerde yozlaşma ve değişimin hızlı gerçekleşmesi kentlerin hikâyelerin de odak noktasını oluşturur. Turgut Cansever, mekân olarak şehri şu şekilde tanımlamaktadır:

> Şehir, insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli en büyük fizikî ürün ve insan hayatını yönelten, çevreleyen yapıdır; toplumsal hayata insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği, bu ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yerdir (1996: s. 125).

Şehirde geçmişin güzellikleri, kıymetleri tek tek yok olmaktadır. Hikâyeler kentlerin neresine baksa ayrı bir toplumsal sorunla karşılaşır. Sokaklar, deniz kıyıları, meydanlar, gecekondu mahalleleri ile kentler ele alınır. Mekânın büyük şehir olarak kullanıldığı hikâyelerde yazar-anlatıcının belli bir düşüncesi, eleştirisi olduğu için hikâye kişileri de bu düşünceyi açığa çıkartmak üzere hareket ederler. Âdeta yazar, kahraman-anlatıcısına bir kamera verir ve bu kamerayla kahraman-anlatıcı şehrin sokaklarında gezer.

Modernizmin en büyük etkisi mekânlar üzerinde gerçekleşir. Eskinin ve klasik olanın terk edildiği modern anlayışta şehirler yeniden inşa edilir. Bu yeniden inşa sürecinde ise elit kesim ile köyden, kasabadan gelmiş insanlar arasında fark oluşur. Biri lüks apartmanlarda otururken diğeri gecekonduda hayat bulmaya çalışır. Bu yeni mekânlar, kendi insanını da oluşturur. Urry, modern şehirle insan ilişkileri hakkında şöyle der:

> Kent kişiliği, çekingen, mesafeli ve bıkkındır. İkincisi, aynı zamanda kent, bireylere farklı bir tür kişisel özgürlük sağlamaktadır. Son derece geniş ilişkiler yayılımı içine yerleştirilen bireylerin benzersiz gelişimlerine izin veren de büyük kentin mekânsal biçimidir. Üçüncüsü, kent, kentin rasyonalitesi ve entelektüalizmin kaynağı ve ifadesi olan para ekonomisine dayanmaktadır. Dördüncüsü, özellikle modern yaşamda yansıtıldığı gibi para ekonomisi, insanları, etkinlik ve ilişkileriyle ilgili olarak daha hesapçı yapar (1999: s. 20).

Adalet Ağaoğlu da insan ve kent ilişkisini şöyle açıklar: "Bir kentin, insan ruhundaki izleri asıl sanat eserlerinde görülür. Bir romanın, şiirin ya da bir öykünün sayfalarına kentin ışığını tuttuğunuzda, kentin insan kılığına bürünmüş filigranı da görünür" (1997: s. 75). Ağaoğlu'nun *Ooof! Ohhh!..* (1982) hikâyesinde köyden kente gelen Hüsrev ve ailesinin hayatı anlatılırken bir taraftan da mekân olarak şehrin çıkmazlığı anlatılır. Huzursuzluğun temelinde kent yatmaktadır. Hüsrev, köyden geldikten sonra, oğlu ve gelinin yanına yerleşir. Eve destek olmak ve gelininin istediği televizyonu alabilmek için belediye çöpçüsü olarak işe başlar. Yerleri süpürürken de kendisi ile hesaplaşır. Alt metinde

ise kent eleştirisi yapılır. Hüsrev kentle köy arasında sıkışıp kalır. Ne kentli olabilir ne de köye geri dönebilir:

> Kentte gençlerin sinirleri ne kadar bozuk. Çabuk öfkeleniyorlar. Hiçbir şeyden kolay hoşnut olmuyorlar.
>
> (…) Evi satsa? Sat gitsin. İçinde tek başına öleceğine, sat işte, sat anasını!.. Süpürgeyi bir iki, çabucak çırpıştırıyor. Ya buralarda hiç olamazsan? Bu bunguluğa dayanamazsan? Bıçak kemiğe dayanırsa? Dayanabilir. Gine de başını sokabileceğin bir yer. Baktın olmuyor, çeker gidersin! Dede, bana ne getirdin? Sana getirdim oğlusu, üzüm, şeker, oyuncak, fıstık (s. 73-74)…

Bayırdaki Ilgım (1981) hikâyesinde de Tomris Uyar, gecekondu insanlarının zor şartlar altındaki yaşamlarını, ancak buna rağmen insanî değerlerini yitirmeyişlerini, yardımseverliklerini anlatır. Gecekondunun yapıldığı arazinin devlet arazisi olduğunun anlaşılması ile yarıda kalan inşaat, birden villakonduya dönüştürülerek bitirilir. Güç ve para kent insanının ayırt edici özelliğidir. Gecekondu insanları ise geldikleri yerlerin kültürünü, değerlerini devam ettirirler:

> Önce yakın hemşerileri geldiler. Çocuklarını camların önüne oturttular, denklerini kapı önlerine serdiler. Mutfaktan başladılar. Çocuklara pisleyebilecekleri delikli taşları gösterdiler (hela, bir taneydi). Tencerelerini, mis gibi tavalarını çengellere astılar. Odalardan her biri beş aileyi, denkleri, şilteleri ve aygaz ocakları ve tüpleri ve çocuk bezleri ve uzun bembeyaz örtüleriyle barındırabilirdi. Kadınlar, evlere temizliğe giderken çocuklarım kum havuzuna indirdiler. Kimileri evde kalıp çocuklara baktı, komşu bostanlardan sebze, yemiş istedi. Erkeklerin bazıları işten çıkarıldılar, köylerine döndüler. (s. 57-58)

Kentin, bozulmuş, yıpratıcı, bunaltıcı atmosferi karşısında ise tercih edilen mekân sadeliği, bozulmamışlığı ile kasabalardır. Hikâye kahramanları kentten kasabaya iki amaçla giderler. Kasaba çocukluklarının geçtiği yer olarak özlenendir. Kentte bunalan, yenilen kişiler kasabaya geçmişleriyle yüzleşmek, kaybettiklerini bir umut kazanabilmek için giderler. Ancak bu nafile bir arayıştır. Vüs'at Bener, Ferit Edgü, Jale Sancak gibi hikâyeciler, hikâye kahramanlarını kasabaya geçmişte yitirilenleri bulmak için gönderirler. Kasabaya gidişlerin bir diğer amacı ise kasabanın kentten bir kaçış noktası olarak görülmesidir. Cemil Kavukçu'nun hikâyelerinde kasaba önemli bir yer tutar. Saflığı, bozulmamışlığı temsil eden kasaba sürekli durulacak bir mekân da değildir. Bireyler kasabada geçmişleriyle birlikte nefes almalı, ancak tekrar kente yaşamak için gitmelidir.

Cemil Kavukçu'nun *Son Sığınak* (1990) hikâyesinde kasaba, anlatıcı-kahramanın şehirden kaçtığı bir sığınaktır. Ancak kasaba da değişimden nasibini alır:

> Baraja gelmeden sağdaki sapağa giriyorum. Ortalık, yine piknikçilerin artıklarıyla dolu. Her gelişimde biraz daha büyüdüğünü gördüğüm çöplük çıkıyor karşıma.(…)
>
> Çöpler, inşaat artıkları, sosyal kalıntılar arasında oturuyorum. Aşağıda en az benim kadar hasta bir dere, sesini duyuyorum. Kendimi kandırmadan, gözlerimi büyük büyük açarak bakıyorum onlara; kırılıp dallara asılan ya da dallara asıldıktan sonra sarhoş nişancılar tarafından kırılan şişe parçaları…
>
> (…)
>
> Burayı kimse bilmiyor, Doktoriçem bile. Burası benim son sığınağım. Ona şunu söylemek isterim: Ucuz yaşadım, bunca pahalılığa inat, ucuz gidiyorum (s. 101-108).

Peride Celal'in *Bir Hanımefendinîn Ölümü* (1995) hikâyesinde de konaktan apartmana, kent hayatına geçen bir hanımefendinîn yitip gidişi anlatılır. Hanımefendinîn oğulları, damatları kent hayatının zorunluluklarını yerine getirirken hanımefendi ile birlikte geçmişin de sonunu getirir. Şehir hayatına adapte edilmeye çalışılan Hanımefendi'nin durumu ironik bir anlatımla verilir: "Apartmanın iki kapısı vardı. Bir konuklar, bir de hizmetçiler, satıcılar için. Büyük kapının üzerindeki kabartmalı tunç levhada 'Hayruş' diye yazıyordu. Altında daha büyük, oyulmuş, kara bir yazı ile 'Hanımefendi" (s. 7).

Hanımefendi, yeni hayata ayak uydurmaya çalışır. Geçmişi, doğayı hatırlatan her şeye önem verir. Ancak geçmişin şimdi de yaşama ihtimali yoktur: "Hanımefendi'nin doğa tutkusunun simgesiydi bu yarı ölmüş bitkiler. Birçoğunu konaktan getirmişti. Bahçıvan elinden uzak kaldıkları, çoğunca unutulup sulanmadıkları için, balkonlar kırık saksılar, yarı ölmüş bitkilerle doluydu" (s. 32).

Hanımefendiyi intihara sürükleyen ise kentteki dedikodulardır. Kent yaşamı, başta çocuklar olmak üzere Hanımefendi'yi de değiştirir. Kent, yeni yaşam biçimi, alışkanlıkları, kültürü, ahlakî yapısı ile geçmişe ait ne varsa değişime tabi tutar. Açık mekân olarak hikâyelerde kentin kullanımı sosyolojik bir eleştiriyi de beraberinde getirir.

Hikâyelerde açık mekân olarak tercih edilen köy, kasaba ve şehir toplumsal sorunları dile getirir. Şehir, yapısı itibariyle karmaşık, boğucu, sıkıcıdır. Kahramanların huzrsuzluklarının temelinde şehir hayatı yatmaktadır. Köy ve kasabanın saf, el değmemiş ortamından kente gelen kahramanlar buraya ayak uyduramazlar. Değiştiremedikleri bu mekânda kendileri değişmek zorunda kalırlar. Bu değişim de ister istemez bir uyumsuzluk, iletişim sorunları ve mutsuzluk getirir. Köy ve kasaba ise şehir hayatından kaçış yeri olarak

kullanılır. Mekân, hikâyelerde modernizmin eleştirisi için elverişli bir alan olarak işlevseldir.

f) ZAMAN

Anlatma esasına dayalı türlerin temel esaslarından biri de zamandır. Forster "her romanda bir saat vardır." (2001: s. 68) derken zamanın gerekliliğini vurgular. Gerçek zaman ve mekânda yaşayan yazar-anlatıcı, kurmaca dünyasına gerçek zaman ve mekânı da aktarmayı başarır. Hikâyelerde öyküleme zamanı ve anlatma zamanı olmak üzere iki zamandan bahsetmek mümkündür.

Öyküleme zamanı "olayların başlama noktası ile bitiş noktası arasında geçen zaman" (2004: s. 74) olarak tanımlanır. Öykülemede hikâye kişilerinin hayatında önemli olan bölümler daha ayrıntılı anlatılırken diğer kısımlar geriye dönüş ya da sıçramalar ile aktarılmaya çalışılır. Hikâye yapısı gereği dar bir zaman dilimini anlatırken bu geriye dönüş ve sıçramalarla daha geniş bir zaman dilimi söz konusu edilir. Bireyin ön plana çıktığı modernist hikâyelerde bireyin iç dünyasının anlatıldığı bölümlerde zaman genişletilmesi yapılarak bir an, daha uzun bir sürede aktarılır. Kurgu açısından önemsiz görülen ve geniş bir zaman dilimine yayılan olaylar hızlı geçişlerle özetlenerek zaman daraltılması yapılır.

Anlatma zamanı ise "olayların anlatıcı tarafından görülüp, öğrenilip, yaşanıp, idrak edildikten sonra, kendi tercih imkânlarına göre okuyucuya nakledildiği zaman" (Çetişli, 2004: 76) olarak tanımlanmaktadır. Anlatma zamanı, öyküleme zamanından sonra gerçekleşir. Anlatma zamanı ve öyküleme zamanı hâkim bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde birbirine yakınlaşırken kahraman-anlatıcılı hikâyelerde ise bu iki zaman birbirinden uzaklaşır.

1) Hikâyelerde Reel Zaman Unsuru

Öyküleme zamanı genellikle hikâyelerde ön planda tutulmuş olsa da zaman zaman reel zaman unsuruna da (Apaydın, 2003: 43) vurgu yapılır. Toplumsal olayların öne çıktığı hikâyelerde, reel zamana göndermeler yapılır. Özellikle 12 Eylül ihtilali ve sonrası,

hikâyelerde reel zaman unsuru olarak yer alır. Bu hikâyelerde net tarihler yer almaz; ancak döneme yapılan göndermelerle tema üzerinden zaman ortaya konulmaya çalışılır.

12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül askeri darbesi toplumun çok büyük bir kısmının baskı altına alındığı, hapse atılıp işkenceye maruz bırakıldığı tarihî gerçeklikler olarak bilinmektedir. Hikâyelerde de anlatıcıların hapishane günleri, işkenceler önemli bir yer tutar. Hikâyelerde kullanılan bazı ifadeler dönem olarak reel zamanı gösterir. Erdal Öz'ün *Kardır Yağan üstümüze* (1987) hikâyesi dönem olarak reel zamanın kullanıldığı bir hikâyeye örnek olarak verebiliriz. 12 Mart Muhtırası sonrasının anlatıldığı hikâyede döneme ait ifadeler kullanılır:

> Bir ay kaldım o hücrede. O gözaltı süresince, şiiri bütünüyle belleğimden söküp çıkarmaya çalıştım. Olmadı.
>
> Bir ay sonunda gözaltında kalma sürem doldu. 12 Mart'ın o evlere şenlik generali Al,i Elverdi'nin başkanlığındaki Sıkıyönetim Mahkemesinde iki dakika içinde tutuklanıp o hücreden kurtuldum. Tutuklanmak bir bakıma yarı özgürlük demekti.(…) (s. 54)

Demirtaş Ceyhun'un *Apohan* (1987) hikâyesi 12 Eylül darbesi günlerini anlatır.

> 12 Eylül günü akşamı gelip evden aldıklarında, hani korkmadım desen yalan.(…) Hemen burada kaldığım sürece bütün olup bitenleri günü gününe yazmaya, bir günlük tutmaya karar verdim. O sevinçle de koştum gittim ranzama. Yatağımın içine bağdaş kurdum büzüldüm. Küçük cep defterimi çıkardım. Boş sayfalardan birinin tepesine günün tarihîni attım; 14 Eylül 1980 (s. 10).

Hikâyelerde toplumsal olaylara yapılan göndermelerden de reel zamanı tespit etmek mümkündür. Faik Baysal'ın *Perşembe Adası* (1998) hikâyesinde geriye dönüş tekniği ile "yirmi yedi yıl öncesi"ndeki "Şapka Devrimi"nden bahsedilmektedir. Şapka devriminin 1925'te yapıldığı düşünüldüğünde hikâyede öyküleme zamanı 1952 yılı olarak tespit edilebilir. *Koridor* hikâyesinde de olayın geçtiği tarih açıkça verilir. Rebi Tok 1910 doğumludur. Vakanın geçtiği zamanda kırk bir yaşında olduğuna göre tarih 1951 olarak kabul edilebilir.

Tomris Uyar da *Sonsuza Dönüş* (1983) hikâyesinde batılılaşma olgusunu ele alır. Tanzimat'tan itibaren batılılaşma çabalarına göndermelerin yapıldığı hikâyede yüzyıl olarak reel zamandan bahsedilir: "Kim derdi ki İhsan Paşazade Nami beyin Moda burnuna bakan muhteşem yalısında 18. sonlarında bir ilkbahar akşamı başlayan Kurtuluş şenliklerinin yankıları yüz küsur yıl sürecek?" (s. 52) Uyar, *Metal Yorgunluğu* (1981) adlı

hikâyesinde de Ferdi Bey'in 1916 – 1971 yılları arasındaki hayatını anlatır. Reel zaman net olarak verilir:

> 1933 yılında, 3 Kânunuevvel Pazar'ı 4 Kânunuevvel Pazartesi'ye bağlayan gece, saat 20.00'de Adliye Sarayı yangını başladı. Saniyede 50 metre hızla esen rüzgârla hızla yayılan yangın, iki gün içinde Hukuk Mektebi'ni, Maliye Nezareti'ni ve İstanbul Adliyesi'ni barındıran 217 odalı ahşap yapıyı kül etti (s. 28).

Erhan Bener'in bazı hikâyelerinde de açık reel zamana rastlamak mümkündür. *Balkon Saati* (1992) hikâyesinde "Çünkü burası Ankara, yıl 1980, aylardan Haziran." (s. 72) cümlesi ile, *Son Yörük Çadırı* (1992)'nda 1940 yılında hapse giren hikâye kahramanın on yıl hapiste kaldığı söylenerek zaman bildirilir. *Zaide* de Hermann ve Ruth Schroeter çiftinin Türkiye'ye geliş tarihî 1936 yılı Aralık ayı olarak verilmektedir.

Hikâyelerde özellikle reel zamanın verilmesi ya da toplumsal olaylarla bir bağın kurulması okuru döneme götürmekle birlikte olay kurgusunun inandırıcılığını sağlama amacı gütmektedir. Özellikle siyasî ve toplumsal olayların çalkantılı dönemlerini işleyen hikâyelerde zamanın verilmesi hikâyenin olay örgüsü ile gerçek olaylar arasındaki bağı güçlendirmektedir. Bu yolla kurmaca dünya gerçek dünyaya yaklaştırılır.

2) Zamanın Kurgulanması

Hikâyelerde zaman genellikle çok boyutlu olarak kullanılır. Açıkça zamanın verilmediği hikâyelerde zaman çok yavaş akmaktadır. Hikâye kişileri iç dünyalarına daldığında ise zaman âdeta durur. Bu hikâyelerde zaman arka plandadır. Ancak zaman da mekân gibi kişilerin psikolojik durumunu anlatmak için bir araç olarak tercih edilir. Hikâyelerde sık sık kar ve yağmur yağması, mevsim olarak sonbahar ve kışın tercih edilmesi zamandan çok hikâye atmosferi ve temanın yapılanmasıyla ilişkilidir. Sürekli kar yağması ve karın doğanın üzerini örtmesi ile oluşan atmosfer, sosyal olaylarda da çaresizliği simgeler. Özellikle toplumsal olaylara dayalı hikâyelerde kış mevsimi olması ve kar yağması zamandan çok çıkışsızlığı anlatır. Karamsar ruh halini anlatmak için de akşam saatleri, gece ve karanlık zamanlarının tercihi söz konusudur.

Hikâye kitaplarının isimleri de zamana ve içeriğe ait bilgi verir niteliktedir. Tomris Uyar'ın *Yaz Düşleri Düş Kışları* (1981), *Yaza Yolculuk* (1986); Demirtaş Ceyhun'un *Eylül*

Öyküleri (1987), Erdal Öz'ün *Havada Kar Sesi Var* (1987), Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988), Feyza Hepçilingirler'in *Kırlangıçsız Geçti Yaz* (1990), Cemil Kavukçu'nun *Temmuz Suçlu* (1990), Turgut Acar'ın *Kar Üstünde Kızıl Laleler* (1992), Ethem Baran'ın *Kurutulmuş Gül Mevsimi* (1994) gibi kitap isimlerinin tercihinde toplumsal olaylara yapılan göndermelerle birlikte hikâye atmosferi hakkında da bilgi verir niteliktedir. Zaman olarak gecenin tercih edilmesi de hikâyelerde önemli bir yer tutar. Tomris Uyar'ın *Gece Gezen Kızlar* (1983), Buket Uzuner'in *Ayın En Çıplak Günü* (1986), Mahir Öztaş *Ay Gözetleme Komitesi* (1987), Oktay Akbal'ın *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1988), Zeynep Aliye'nin *Dolunay Vardı* (1995), Erhan Bener'in *Günbatımı Öyküleri* (1995), Cemil Kavukçu'nun *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996), Necati Tosuner'in *Güneş Giderken (1998)* gibi hikâye kitapları da zaman olarak geceyi tercih ederken hikâye kişilerinin psikolojik durumunu göstermesi bakımından da önemlidir.

Hikâyelerde kar yağışı ve kış mevsiminin sıkça tercih edilmesinde darbe ortamının getirdiği ümitsizlik ve durağanlığın etkisi görülür. Kar yağan hikâyelerde işkenceyi ve ölümleri görmek mümkündür. Erdal Öz'ün kitaba ismini veren *Havada Kar Sesi Var* (1987) hikâyesinde kar ve ölüm arasında bir ilişki kurulur. Hikâyenin başında ve sonunda kar yağışı özellikle vurgulanır:

> Kadın, elindeki örgüyü bırakıp sedirden kalktı, pencereye gitti, perdeyi aralayıp dışarı baktı. Başının cama vuran gölgesinde dışarısı apaydınlıktı, gündüz gibiydi. Ne güzel için için yapıyordu kar (s. 17).

Kadının oğlu, polisle girdiği çatışmada öldürülür. Kadın, oğlunun ölüm haberini radyodan öğrenir ve dağda mücadeleye devam edenler için yün çorap örmeye devam eder. Hikâye "Kar aralıksız yağıyor." (s. 28) cümlesi ile bitirilir. Oğlu ölse de mücadele devam etmektedir.

Gece ise insanların kendinî güvende hissettiği bir zaman dilimidir. Genellikle gündüz gerçekleşen olaylar, tutuklamalar, işkenceler dolayısıyla gece, hikâye kişilerinin kendi kendilerine kaldıkları bir zamandır. Gecenin sessizliği, yalnızlığı kişileri iç dünyalarına yöneltir. Aynı zamanda gece, rüya ve hayallerin zamanıdır. Bu dönem hikâyelerinde gerek hapishanede gerekse evde sıkışıp kalan hikâye kişilerinin kendilerine özgürlük alanı bulabildikleri rüya ve hayaller gecenin ürünüdür. Etraftaki tüm sesler kesilip

kişi kendisiyle baş başa kaldığında bazen duvardaki bir fotoğraf bazen geçmişin bir hatırasından yola çıkan kişiler, hayaller ile özgürlüklerine kavuşurlar. Gece, karanlık olması ile karamsar bir yapıyı akla getirse de kış mevsimine göre daha kısa sürede bitecek olması dolayısıyla içinde gizli bir ümit de sezilmektedir.

Oktay Akbal'ın *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1988) hikâyesinde gece, hayallerle birlikte gelir: "Hayaller oynaşıyor önümde. Gece saat bir. Uyudum mu? Yoksa kalkıp yerlere mi gittim. Gittim, geldim. Kapılardan, kapılardan çıka çıka, karanlık yollardan, yokuşlardan gece geçe. Kendi 'ben'lerimi araya bula, bula araya" (s. 13). Ferdî zaman olarak görülen kış, gece gibi zaman dilimleri kişilerin psikolojisi ve dönemin sosyal yapısını vermesi dolayısıyla hikâyelerde işlevsel olarak yer alır.

Modern kurgulu hikâyelerde çoğunlukla akronik zaman kurgusu tercih edilir. Öykülemede zaman akışının bozulduğu akronik zaman kurgusunda olaylar ya da durumlar dönüşümlü olarak anlatılır. Bazen şimdiden başlayan hikâye geriye dönüşlerle geçmişi anlatır ve biterken tekrar şimdiye döner. Bazen de geriye dönüş ve sıçramalarla geçmiş ve şimdi aynı anda verilir. Akronik zamanın kullanımı, olaysız hikâyelerde merak duygusunu uyandıran ve okuru sürükleyen bir unsur olarak kullanılır. Yazar-anlatıcının aynı zamanda kahraman olarak yer aldığı, geçmişle yüzleşmenin konu edildiği hikâyelerde ise akronik zaman uygulaması, hikâyeye bir derinlik kazandırır. Geçmişten bugüne yitirilen, kaybedilenlerin hatırlandığı hikâyelerde; geçmişin bütün değerleri ile hazır oluşu nedeniyle, geçmiş şimdiye taşınır. Geçmişin özlenen hali, şimdi ile birleştirilmeye çalışılır. Bu kullanımda da akronik zaman uygulaması büyük önem arz eder.

Tomris Uyar'ın *Yapayalnız Bir Gök* (1985) hikâyesi üç bölümden oluşur. Ortası, sonu ve başı olarak isimlendirilen bölümler akronik zaman kurgusuna sahiptir. Ortası bölümünde salonda kutlama yemeğinde konuklarla birlikte geçer. Sonu bölümünde Doğan Bey'in konuklarını gezdirdiği silah odasında geçer. Doğan Bey'in yeğeni Nedim, silahlardan birini çalar ve gider. Başı bölümünde ise hizmetçi Ayşe, Füsun Hanım ve Nedim'in olduğu evde Füsun Hanım Nedim'e evi gezdirir. Başı bölümü ise son bölüm gibi bütün gizlerin çözümlendiği bölümdür. Nedim'in silahı çalmadığını, sadece Füsun'u mutlu etmek adına Doğan Bey'in çok sevdiği silahlardan birinin çalındığı düşüncesiyle korkutma

oyununu uygulamaya geçirdiğini geriye götürüp koyacağını bu bölümde anlarız. Nedim'in Füsun'a âşık olduğunu ve Füsun'un Nedim'in kaçma teklifini, kabul etmediğini bu bölümde anlarız. Hikâyede bu tarzda yapılan sıralama merak unsurunu artırır.

Hikâye kişilerinin çevrelerinde gördüğü herhangi bir nesneden geçmişi hatırlayarak hatıralarına dönmesi şeklinde de akronik zaman uygulamaları görülür. Vüs'at Bener'in *Bisiklet* (1993) hikâyesinde yeğenine alınan bisikletle birlikte çekilen fotoğrafı gören anlatıcı, çocukluk günlerine geri döner. Geriye dönüş tekniği ile geçmiş ve şimdi birleştirilir. Birçok hikâyede resmin, fotoğrafın, elbisenin, koltuğun hikâye kişisini geçmişe götürdüğüne şahit oluruz. Hatıralarla birlikte geçmişte kaybedilen güzelliklerin ya da acı hatıraların anlatılması hikâye zamanını genişletir. Geçmiş ve şimdi arasında bir karşılaştırma imkânı yapılmasını sağlar.

Modern hikâyelerde zaman; kişi ve mekân gibi unsurların kurgulanmasında etkili bir unsurdur. Bazen olay akışını hızlandırarak ya da yavaşlatarak hikâyede bir ritim oluşturur. Özellikle hikâyelerde kullanılan geri dönüş tekniği ve özetleme ile birlikte olay örgüsünde bir çeşitlilik sağlar. Bilinç akışı tekniği ile birlikte geçmişi ve şimdiyi birlikte kurgulayan anlatıcı, zamanı da işlevsel olarak kullanır.

a) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kurmaca anlatılarda öykülemeyi başlatan unsur anlatıcı ve bakış açısıdır. Edebî anlatılarda konu, olay, kişi, zaman, mekân gibi unsurlar malzeme niteliğindedir. Bu malzemeye belli bir noktadan bakarak bir kompozisyon dâhilinde bu malzemeyi estetik bir metne dönüştüren anlatıcı ve bakış açısıdır.

Anlatı türlerinde iletişim, anlatıcı ve dinleyici arasında gerçekleşir. Bu iletişimi başlatan da öncelikle anlatıcıdır. Anlatıcı, anlatılarda gerçek yazarın yerine geçen kişidir. Yazarın gerçek dünyaya ait olması nedeniyle, kurmaca dünyada kendi gerçekliği ile yer alması mümkün değildir. Anlatıcı, yazarın kurmaca dünyadaki temsilcisidir. Anlatıcı, yazarın kurmacadaki temsilcisi olsa da sadece kâğıt üzerinde, bağımsız bir varlıktır. Roland Barthes bu ilişkiyi şöyle açıklar: "Anlatıcı ve anlatı kişileri temelde kâğıt üstünde var olan varlıklardır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir

bakımdan karıştırılmaz." (1988: s. 54) Michel Butor da benzer bir düşünceye sahiptir: "Anlatıcının kendisi bir kurmaca kişidir, ama her biri üçüncü kişiyle belirtilen bir kurmaca kişiler yığını arasında, anlatıcı yazarın temsilcisi, onun maskesidir." (1991: s. 94) Anlatıcı, olay örgüsü ile okur arasında bağ kuran varlıktır. Hikâye kişileri ile anlatıcı arasındaki ilişki düzeyine göre anlatıcı tipi değişkenlik gösterir.

Bakış açısı ise anlatıcı tipine göre şekillenerek geniş bir kullanım alanı sunar. Hikâyede "kim konuşuyor?" sorusunun cevabı anlatıcıyı, "kim görüyor?" sorusunun cevabı ise bakış açısını verir. Anlatıcı ve bakış açısı aynı kişide toplanacağı gibi farklı kişilerde de yer alabilir. Farklı adlandırmalar kullanılsa da kullanılan zamire bağlı olarak yapılan ben-anlatıcı (birinci tekil kişi anlatıcı) veya o-anlatıcı (üçüncü tekil kişi anlatıcı) adlandırmaları yaygın bir kullanıma sahiptir.

Anlatıcı tiplerinin değişimine bağlı olarak "nesnel ve öznel anlatı" olmak üzere iki tür anlatıdan bahsedebîliriz. Boris Tomaşevski'nin yaptığı adlandırmalara göre kahramanların iç dünyalarına kadar her şeyin bilindiği anlatı türü nesnel anlatıdır. Öznel anlatıda ise her türlü bilgi açıklanmaya muhtaçtır. Anlatının bu bilgiyi nereden, ne zaman ve kimden öğrendiği konusunda bir açıklama gerekir. (bkz. 2005: s. 260)

Anlatıcı ve bakış açısı edebî eserin kurgulamasında ve okur tarafından okunup yorumlanmasına kadar geçen aşamalarda karşılaşılan en önemli sorunsallardan biridir. Anlatıcı ve bakış açısı, elbette bir edebî eserin oluşumunda tek başına belirleyici değildir. Biçim, anlatıcı tipolojisi ve buna bağlı olarak belirlenen anlatım tercihleriyle birlikte şekillenir. Anlatıcının olay içerisindeki durumu, bakış açısı ve özelliklerinin değişimi ile birlikte anlatım biçimi de farklılık gösterir.

Hikâye kurgusunda yazarın anlatıcı vasıtasıyla görünür olması, istediği yerde öykülemeye müdahale etmesi hikâye kurgusunu tek başına etkiler. Zaman zaman anlatıcının yetersiz kaldığı durumlarda yazar, doğrudan müdahalede bulunarak bizzat hikâye anlatımına katılır, bilgi verir, yorumlar yapar. Anlatının gerçekliğini sorgulayarak bazen öykülemeyi kurmaca evrenin dışına çekerek metni türler arası bir diyaloga dönüştürür.

1) Ben-Anlatıcı

Hikâyelerde görülen ben-anlatıcı çoğu zaman yazarın gerçek kişiliğidir. Bu hikâyelerde ise yazarın bakış açısı egemendir. Ben-anlatıcılı hikâyeler gerek yazarın biyografik hayatı ile verilendirilerek gerekse yazarın söylemlerinin yansımaları olarak çeşitli yönlerden yorumlanmaya açıktır. Ben-anlatıcıda anlatım konumu içten bakıştır.

Ben-anlatıcılı hikâyelerde yazar ile anlatıcı arasında kurulan özdeşlikler, hikâyeyi bazen anı ya da günlük biçimine sürükler. Mekân ve olay örgüsü yazarın gerçek hayatı ile birçok yönden örtüşür. Öyküleme, gerçek hayattaki yazarın yaşantısından alınan bir kesiti ele alır. Özellikle geçmişle hesaplaşılan hikâyelerde gerçek yazarın deneyimlerini, gözlemlerini görmek mümkündür. Otobiyografiye yaklaşan bu hikâyelerde yaşanmışlık, hikâye kurgusunda işlevsel bir yapıya sahiptir.

Ben-anlatım konumu ile yazılmış hikâyelerde anlatan ve anlatılan arasındaki özdeşlik, okurun yazarla olan ilişkisini canlı tutar. Okura yazarın gerçek yaşantısını anlatan söylemler, çoğunlukla okurla diyalog biçiminde görülür. Her ne kadar ben-anlatıcılı hikâyelerde yazarla anlatıcı arasında bir bağ kurulsa da hikâye kurmaca bir evrende gerçekleşir. Dolayısıyla anlatıcı da tüm özdeşliğine rağmen kurmaca evrene aittir. Forster'in ifadesiyle 'birinci şahıs anlatıcı', 'yazarın sözcüsü' olmaktan ziyade, 'kurmaca karakter' olarak bilinir. (2001: s. 72)

Seksen sonrası hikâyelere genel olarak baktığımızda gerçeklik ve inandırıcılığın ön plana alındığını görürüz. Hikâyelerde kurmaca dünya, dış gerçeklikle veya dış gerçeklikten gelen izlenimlerle yakından ilişkilidir. Yazarların ya da yakınlarının 12 Eylül sonrası hapse atılmaları, işkence görmeleri, başkalarına yapılan işkencelere tanık olmaları, yaşantı eksenli bir hikâye anlayışının da doğmasını sağlar. Yazar, bu hikâyelerde kendisini gizleme ihtiyacı hissetmez. Olay örgüsü, yazarın biyografik hayatından kendisinin seçtiği kesitlerle oluşturulur. Bu nedenle de hikâyelerde "çok boyutlu değil, tek boyutlu bakış açısı egemendir" (Çetin, 2008: 112).

Modern hikâyelerde gözleme dayalı bir anlatım ağır basar. Hikâyelerdeki kişiler ve olay örgüsü fotoğrafik bir gerçeklikle anlatılır. Tablo gibi betimlemelerin kullanıldığı

hikâyelerde ben-anlatıcının kullanılması, okura sürekli yazarın gerçek varlığını hatırlatır. Kendi gerçekliğinden yola çıkan yazar-anlatıcının konumu da değişmez. Anlatıcı ve anlatılan arasındaki özdeşlik ve öykülemede kullanılan ironi, anlatıcı – okur arasındaki ilişkiyi canlı tutar. Yazar-anlatıcı öykülemede zaman zaman kendi varlığını hissettirerek okura anlatılanın kurmaca olduğunu hatırlatır, diyaloglarla kendi varlığını canlı tutar. Ben-anlatıcının hikâyelerde iç monolog, iç diyalog gibi içe dönük tekniklerle hayata dair sorgulamalar yapması, cevabını vermediği sorular sorması okuru kurmaca gerçeklikten çekip alarak gerçek yaşama sürükler. Yazarın sesinin açığa çıktığı bu hikâyelerde üslup, zaman zaman deneme üslubuna kayar. Her ne kadar ben-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ile yazar arasına sıkı bir ilişki söz konusu olsa da anlatıcı sonuç olarak yine kurmaca dünyaya aittir. Anlatıcı ve yazar arasındaki benzerlikler aldatma ve oyun[67]dan ibaret olan kurmacanın yapısından kaynaklanır.[68] Burada asıl vurgulanmak istenen sadece kurmaca dünya ile gerçek dünyanın arasındaki mesafenin azaltılarak kullanılmasıdır.

Ben-anlatıcı, kurmaca dünyada tanık ya da hikâye kişisi olarak iki şekilde yer alabilir. Ben-anlatıcı, hikâyede aktif bir rol üstlenmez. Diğer hikâye kişilerinin söylemlerini ve iç dünyalarını aktaran ben-anlatıcı, öyküleme sırasında sadece tanık konumundadır. Cemil Kavukçu'nun *Gelmesinler* (1997) hikâyesinde anlatıcı çocuk, mekânı ve annesini ve iğne yapmak için gelen sağlık görevlisini gözlemliyor. Ben-anlatıcı hikâye kişisi olarak hikâyede yer alsa da hikâyenin merkez kişisi değildir. O, sadece bakışlarını kişiler ve mekân üzerinde gezdirir.

Vüs'at Bener, Demir Özlü, Demirtaş Ceyhun, Ferit Edgü, Erdal Öz, Oktay Akbal gibi seksen öncesi eser veren hikâyeciler bu dönemde yazdıkları hikâyelerde otobiyografik bir anlatımı kullanırlar. Yaşadıklarından yola çıkan bu yazarlar, hızla değişen toplumsal ve siyasî hayatın canlı şahitleri olması dolayısıyla gerek gözlemlerini aktararak gerekse geçmişin kaybedilen, yitirilen değerlerini hatırlayarak kişisel bir anlatım tutumu benimserler.

[67] Detweiler: "Kurmaca, aldatmacanın en seçkin/mükemmel örneğidir.'der. (akt. Demir, 2002a: 18)
[68] Anlatıcı ve muhatabı ilişkisi için bkz.: Nüket Esen, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar,* (Hz. Nüket esen – Erol Köroğlu), İstanbul: Boğaziçi Üniv. Yayınevi, s. 59 – 72.

Ben-anlatıcı, kimi zaman tanık olmadığı olayları ya da durumları hikâye kişilerinden dinler. Diyalog tekniği ile sağlanan bu kesitlerde, diğer hikâye kişilerinin bakış açılarının kullanılması sınırlı bir bakış imkânına sahip anlatıcıya bakış açısını genişletme imkânı tanır. Anlatıcı bilmediği, görmediği olayları bilen, gören birinin anlatmasına izin vermiş olur. Ferit Edgü'nün *At* (1982) hikâyesinde ben anlatıcı, değişik ağızlardan dinlediği öyküyü birleştirerek anlattığını belirtir. Ancak bu öyküde eksik kalan yerleri ise hikâye kişileri ile yaptığı konuşmalarla tamamlar. Anlatıcının olayla ilgisi ise "Ben atı görmedim. Ama binicisini tanıdım. Hiç kimseyle konuşmayan bir adamdı. (…) Değişik kişilerin ağzından dinlediğim öykünün ortak noktalarını birleştirmekle yetiniyorum." (s. 21) cümleleri ile açıklanır. Anlatıcının aktardığı kısımlarda üçüncü tekil şahıs anlatımı kullanılırken, olaya şahit olan köylülerin anlatımı ise birinci tekil şahıs ile yapılır. Bu kullanım hikâyeye anlatım zenginliği kazandırır.

Ben-anlatıcı, kimi hikâyelerde hikâye kişisi olarak yer almasına rağmen daha çok gözlemcidir. Asıl hikâye diğer kişilerin eylemlerine ve anlattıklarına odaklıdır. Atmosfer betimlemesinde kendisinin de orada olduğunu belirten anlatıcı, anlatım sırasında diyaloglarda ara sıra kendisini belli eder. Cemil Kavukçu'nun *Her Şey Boçka İçin* (1999) hikâyesinde hikâye kişileri; anlatıcı, İbo Abi ve Erhan'dır. Anlatıcı, hikâye kahramanı olarak öykülemede yer alsa da İbo Abi'nin anlattıkları asıl hikâyeyi oluşturur. Anlatıcı, doğrudan ya da dolaylı anlatımlarla diyalogları ve kişilerin eylemlerini aktarır. Hikâyenin gelişiminde aktif bir rolü yoktur.

Vüs'at Bener'in *Kara Tren* (1998) ve *Mızıkalı Yürüyüş* (1997) kitaplarındaki bütün hikâyeler ben-anlatıcılıdır. Hikâyelerin tamamında anlatılan olaylar ile yazarın biyografik hayatı arasında sıkı bir ilişki vardır. Anlatıcı, askeri lise günlerini ve subay olarak görev yaptığı yıllara ait hatırlarını hikâyeleştirir. Bu hikâyelerde yazar ile anlatıcıyı ayırt etmek oldukça zordur. Vüs'at Bener bu kitaplardaki hikâyeler için şu değerlendirmeyi yapar: "Bu kez yazılanlar, bazen kırk yılı aşkın eski anılara dayalı. Bir bölümü de büyük kent insanlarımızın çevrelerinden soyutlanışına, kopuk, içtenliksiz yasam boğuşmalarına, zamanla nasıl eriyip gittiklerine değinen kesitler." (1993: s. 8) Behçet Çelik de bu hikâyeler için şu değerlendirmeyi yapar:

> Kapan, Kara Tren ve Siyah- Beyaz'da yer alan, o kısaldıkça kısalan metinlerde Vüs'at Bey de kendisini anlatır gibidir. (…) Bener'in hikâyelerini okurken hep aynı hikâyenin başka biçimlerini okuyormuşuz hissine kapılmayız Hikâyelerin kahramanı ortak gibidir, ama her hikâyede onun bir başka yüzüyle karşılaşırız (2005b: s. 6)

Yazarın biyografik hayatını esas alan hikâyelerde ben-anlatıcı, yazarın kurmaca dünyadaki sözcüsü gibidir. Bu hikâyeleri otobiyografiden ayıran en temel unsur kurmaca unsurların da bulunmasıdır. Anlatının kurmaca olduğunu hissettirdiği kesitler haricinde kalan bölümlerde yazar ile anlatıcıyı ayırt etmek zordur. Oktay Akbal'ın *Hücrede Karmen* (1991) kitabındaki hikâyelerde deneme tarzına yakın bir üslubun benimsenmesi ve yazarın siyasî ve toplumsal olaylarla ilgili yorumlamalar yapması hikâyeleri deneme türüne yaklaştırır. Ben-anlatıcılı kimi hikâyelerde yazarın hayata bakışını görmek mümkündür. Yazar-anlatıcı bu hikâyelerde kendi değerlendirmelerini yapmakla kalmaz, okura da sorular sorar.

Ferit Edgü'nün *Sahaf* (1982) hikâyesinde yazarın bizzat kendisi hikâye kişisidir. Demir Özlü'nün bir mektubunu hikâyeleştiren yazar, kendisinden bir başkası gibi söz eder. Gerek Ferit Edgü'nün isim olarak yer alması gerekse Demir Özlü'nün de gerçek hayattan alınan bir kişilik olması anlatımı gerçekliğe yaklaştırır. Mektuptan bahsedilen bölümler yazar ile anlatıcının aynı kişi olduğunu da gösterir: "(İşte o an diyor Demir mektubunda, şaşkına döndüm. Ne diyeceğimi bilemedim. Çünkü senin Süryanî'yi romanın bir parçası olarak görmüştüm, yaşamın bir parçası olarak değil)" (s. 47).

Ben-anlatıcı, gözlemci olarak portre hikâyelerinde de yer alabilir. Anlatıcı, bir şekilde ilişki kurduğu, yakından tanıdığı kişiyi her yönüyle anlatır. Tahsin Yücel'in *Büyükbaba* (1989) hikâyesi ben-anlatıcı ile anlatılan bir portre hikâyesidir. Hikâyesi anlatılan Büyükbaba Abbas Yücebaş'ın torunu; gördüklerini, bildiklerini ve çevresinden öğrendiklerini bir bütün olarak anlatır. Ben-anlatıcı, hâkim bakış açısı ile Büyükbabanın düşündüklerini de aktarır. Ben-anlatıcı, baştan sona hikâyede gözlemci olarak yer alır. Olaylar olup biterken katılımcı değildir.

Yazar, anlatıcı kimliği ile hikâyelerinin yazılış hikâyesini anlatabildiği gibi kurmaca dünyanın kişileri ile de konuşabilir. Bu hikâyelerde anlatıcı, yazarı temsil etmekle birlikte tamamen kurmaca dünyaya aittir. Yazar, anlatıcı üzerinde sadece fikirleri bakımından

etkilidir. Ancak hikâye kişileri ile birlikte olay kurgusu çok farklılaşır. Mahir Öztaş'ın *Yolun Vahşi Kıyısı* (1987) hikâyesinde anlatıcı, yazı yazmak için gittiği "ülkenin güney ucundaki bir dinlence kasabası"nda hikâye kişileri ile birlikte hikâyeyi kurgular. Ben-anlatıcı, kurmaca dünyaya ait bir kişi olarak vardır. Ben-anlatıcı, hikâye kişileri ile konuşurken gerçek yazar bu kurguda âdeta dışarıdan bir gözdür.

Seksen sonrası modern hikâyelerin bireyin iç dünyasını ön plana çıkartması dolayısıyla ben-anlatıcılı anlatım daha sık tercih edilir. Anlatımda ben-anlatıcının kullanılması ve hikâye kişisi olarak da anlatıcının hikâyede merkez kişi olması anlatıcıya karşı okurun ilgisini çeker. Ben-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı güvenilirliği ve anlatıcı konumu sorunsalı öykülemenin esas unsuru haline dönüşür.

2) O-anlatıcı

O-anlatıcı ile birlikte hâkim bakış açısının kullanılması anlatıcıya daha geniş imkânlar sunar. Olaya dışarıdan bakan anlatıcı, hikâye içerisinde aktif değildir. Olayların öncesini ve sonrasını gören bir göz, kendisinin olmadığı ortamı okur için dilsel bir düzeyde ifade etmektedir. O-anlatıcılı hikâyelerde özetleme, iç çözümleme, geriye dönüş teknikleri ile hikâye kişileri daha geniş bir perspektiften tanıtılır.

O-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı, kurmaca kişilere birer obje olarak bakar. Kişilere gözlemci bakış açısı ile yaklaşan anlatıcı, onlar hakkındaki bilgilerinde genellikle gözlemlerini ön plana çıkartır. Kişilerin sadece anlatıcının gözlemlerine dayanarak tanıtılması kişilerin daha sınırlı bir bilgi sunulmasına neden olur. O-anlatıcı hâkim bakış açısını kullanarak sadece gözlemleri ya da izlenimleri ile sınırlı kalmaz. Farklı zaman ve mekânlarda gerçekleşen olayları aktararak ya da kişilerin iç dünyalarını ortaya koyarak daha geniş imkânlardan yararlanır. O-anlatıcının kurmaca evrene dışarıdan bakması ve hâkim bakış açısı ile kişilerin içinde bulunduğu fizikî ve psikolojik durumlarını aktarması, zaman zaman hikâyenin inandırıcılık sınırlarını zorlasa da hikâye sınırlarını genişleten bir yöntemdir.

Tomris Uyar'ın *Ayşe, Haklı* (1985) hikâyesinde o-anlatıcı, hâkim bakış açısı ile hikâye kişisini hem fizikî hem de ruhi özelliklerini verir: "Sesi telaşlıydı. Suçlu, kararsız.

Sanki yalnızca söylemesi gerektiği için söylüyordu bunu, istediğinden değil; yine de asıl duyguları anlaşılmasın diye, ayıp olmasın diye, çınlamalı bir içtenlik katıyordu sesine." (s. 40) Hâkim bakış açısı kişilerin iç dünyasını iç çözümleme, iç konuşma teknikleri ile anlatırken anlatıda yer yer boşluklar bırakılır. Bu boşluklar hikâyenin yorumlanması açısından bir 'açık yapıt' olmalarını sağlar.

> Yaşlı kadın pencereden bakarken, bir an, beyaz kolalı perdeyi rasgele tutmuştu. Ama dışardaki inatçı kışın basıncını, karla kaplı, suskun, uçsuz bucaksız kırları görünce dizleri titredi, tutundu perdeye asıldı. Bir şeylerin bir daha geri gelmemecesine kayıp gittiğini düşündü; adları olmayan yılların, günlerin, birtakım tekdüze mevsimlerin, kışların… Bahar yüzünü bir gösterse, gelinciğe keserdi bu bayır, papatya kesilirdi tepeden tırnağa. Her gün bir daha, bir daha biten ama hiç sona ermeyen, böyle içini karartan şeyler gelmezdi aklına. Düşlerden artakalan tedirginlikler, havaya karışıp giderdi (s. 113).

O-anlatıcılı hikâyelerde hâkim bakış açısı ile birlikte bazen karakterin bakış açısı da kullanılarak kurmaca gerçekliğin birden fazla bakış açısı ile tasvir edilmesi sağlanır. O-anlatıcı, doğrudan aktardığı diyaloglarla hikâye kişilerini de anlatıma dâhil eder:

> Uyanıklığa alışmış, gevşemişti. Ayağa kalkıp pencereden baktı. Dışarısı bembeyazdı. Göz alabildiğine kar. İstasyon levhası görünmüyordu. Hiçbir şey yoktu dışarda. Vagonu taradı. Genç adamdan başka kimse yoktu galiba. Neredeydiler?
>
> Canım tren durmuş, hepsi bu diye yatıştırdı kendinî. Burada kalmışız. Ama burası neresi? İkindiüstü bastıran kardan başka ne var? Günlerden ne? Saat kaç?
>
> (…)
>
> Merhaba!
>
> Gülümsemeye çalıştı.
>
> Kötü bir düş gördünüz galiba, dedi Genç adam. Bir ara inledinîz de…
>
> Ne zaman durduk? diyerek geçiştirdi acemiliğini.
>
> Epey oluyor. İki saat kadar.
>
> Nedenmiş? Yani kaza falan mı olmuş? (Uyar, 1983: 9)

Seksen sonrası modernist hikâyelerde o-anlatıcılı hikâyeler olsa da ben-anlatıcılı hikâyelere oranla azınlıkta kalır. Bu dönemde ben-anlatıcılı ve çoğul anlatıcılı hikâyeler daha fazladır.

3) Çoğul Anlatıcı

Hikâyenin yapısı gereği, anlatıcı tipolojisini değiştirmeye elverişli bir tür olmadığı söyleyebiliriz. Kısa ve dar bir kesitin anlatıldığı hikâyede başlangıçta tercih edilen anlatıcı biçimi genellikle hikâyeyi sonuna kadar götürür. Bu bir nevi zorunluluktur. Ancak

hikâyenin de diğer türlerde olduğu gibi değişim göstermesi ile birlikte çoğul anlatıcının da bu yapı içerisinde zaman zaman kullanıldığına şahit oluruz.

Cemil Kavukçu'nun *Suzi'nin Rüzgârı* (1997) hikâyesi çoklu bakış açısının kullanıldığı bir hikâyedir. Anlatıcı, hikâye kişisi İbo Abi'nin anlattıklarını naklediyor. Zaman zaman ise sözü doğrudan İbo Abi'ye bırakır:

> İbo Abim böyle anlatmazdı; çünkü dilinden çok kaşları, gözleri, elleri, kollarıyla konuşur; onu dinlerken günü, saati, bulunduğun yeri unutur, uçup giderdin. (…)
>
> Lion'un önünde durup vitrinlere bakıyor. Bir şey alacağından mı? değil. Ayakkabı mağazaları özel ilgi alanına giriyor. Ne de olsa meslek. Önce bir parfüm kokusuyla başı dönüyor, sonra yanı başında dikilen kızı görüyor. Bir kız ki, sözcüklerle anlatması mümkün değil. İbo Abim de sözcüklerden çok hareketlerle anlatıyor zaten. Sarı saçlar omuzlarda (elleriyle omuz başlarını işaretliyor, dudakları sımsıkı kapalı ve gözleri yarı aralık) kısacık etek giymiş (elleri dizlerinin bir karış üstünde, testereyle odun kesiyormuş gibi bir hareket yapıyor), bacaklar sütun gibi, bir bel var; karınca, yüzüne bakıyorsun; Saba Melikesi Belkıs (s. 42).

Ayfer Tunç'un *Cinnet Bahçesi* (1996) hikâyesi de çoklu bakış açısının kullanıldığı hikâyelerden biridir. Hikâye kahramanı Müeyyet Bey kendi halinde bir adamdır. Bir gün karısı eşarpla boğulmuş vaziyette, evin temizlikçisi tarafından bulunur. Polisler geldiğinde giyinmiş vaziyette koltukta oturan Müeyyet Bey'i katil zanlısı olarak tutuklarlar. Hikâyenin sonraki kısımlarında ise şahitler olayı kendi bakış açıları ile anlatırlar. Polis Memuru Hidayet Çelebi, Müeyyet Bey'in Patronu Hayati Temiz ve Uzak-doğu sporcusu Kerim Genç; Müeyyet Bey için olumsuz fikirler ileri sürerler. Komşu Kadın Sebahat Avcı, Müeyyet Bey'in kız kardeşi Muazzez Güngör, arkadaşı Sadık Yılmaz ve meyhaneci İsmail Pala ise Müeyyet Bey için olumlu şeyler söylerler. Hikâye bu kişilerin katılımıyla çoklu bakış açısı ile anlatılır. Olumlu şeyler söyleyen kişilerin özellikle sonda yer alması yazar-anlatıcının Müeyyet Bey'i okurun vicdanında suçsuz mevkiine yükseltir.

Ben-anlatıcı ve yazar-anlatıcının birlikte kullanıldığı hikâyelere de rastlarız. Ayfer Tunç'un *Mozart'ın Son Zart* (1996)'ı hikâyesinde bu iki anlatıcı tipi birlikte kullanılır. Anlatıcı değişiklikleri ise noktalama işaretleri ile farklılaştırılır. Hikâye kişisi Şebnem'in itirafları tırnak işareti içinde verilir.

Selim İleri'nin *Türküsüz* (1982) hikâyesi de çoklu bakış açısının kullanıldığı farklı hikâyelerden biridir. Hikâyenin odağında öğretmen Suat vardır. Mediha, Nejat ve Onay alt

başlıkları ile bakış açısı değiştirilerek Suat, bu kişilerin bakış açılarından anlatılır. Hikâyede farklı bakış açılarının kullanılması bir bütünü tamamlayan parçalar gibi kullanılır. Bakış açılarının odaklandığı noktada, Suat belirmektedir.

Çocuk bakış açısının kullanılması da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Çocukların saf, masum bakış açısı ile büyüklerin dünyası anlamlandırılmaya çalışılır. Çocuk anlatıcının kullanılması hikâyelere duygusal bir atmosfer de sağlar. Çocuk anlatıcılardan en fazla yararlanan hikâyeci Cemil Kavukçu'dur. Onun kahramanları ya çocuktur ya da büyüseler de çocuk gibidir. *Cezam Bitiyor Cezam* (1996) hikâyesinde anlatıcı yine bir çocuktur. Hikâyede amcasını hiç görmeyen çocuk annesinden, ablasından ve meyhanedekilerden öğrenmeye çalışır. Annesi ve ablasının anlattıklarını çocuk aktarırken meyhanedeki sarhoşlardan Ceza'ya kendi ağzından anlattırılır. Aradan anlatıcının çıktığı bu bölümde Ceza, ben-anlatıcı ile nakleder. Hikâyenin bu bölümünde anlatıcı olarak Ceza'nın kullanılması anlatılanın bir hatıra olmasından kaynaklanır. Anlatıcı çocuk ise dinleyen konumundadır.

Ben-anlatıcının biz ya da o zamiriyle konuşması anlatıcının hikâyeye ve hikâye kişisine olan mesafesini de belirler. Ben-anlatıcının anlattığı hikâyede sınırlı bir bakış açısı kullanılarak başlayan hikâye o-anlatıcı ile devam eder. O-anlatıcı ile birlikte hâkim bakış açısı da görülür. Bu iki anlatıcı tipolojisi ve iki farklı bakış açısı anlatıcının bilgi verme biçiminde bir tereddüt meydana getirmez. Bilge Karasu'nun *Düş Balıkçıları* (1982) hikâyesinde ilk anlatıcı ses (kahraman anlatıcı) özelliği taşırken ikinci ses, hâkim bakış açısına sahiptir.

Hikâye kişilerinin öykülemeye katılmaları diyaloglarla sağlanır. Hikâye kişisi ile ben anlatıcının öyküleme sırasında bir şekilde kurduğu bağlantı hikâye anlatımını ve anlatıcı konumunu değiştirir. Hikâye kişileri de anlatıcı kimliğine bürünürler. Ferit Edgü'nün Ben-anlatıcılı *Kör ve Oğlu* (1982) hikâyesinde anlatıcını babası da aynı zamanda anlatıcı konumundadır. Çocukla babası arasında geçen diyaloglarla birlikte çocuğun en son babasının not ettirdiği şiir parçalarını yazması ile hikâye sonlandırılır. Bu notların nasıl yazıldığı ile ilgili bilgiler doğrudan babasından yaptığı alıntılar ile gerçekleşir.

Hatıraya yaslanan hikâyelerde anlatıcı, hikâye kişilerini anlatıcı olarak da kullanabilir. Anlatıcı, anlatma zamanından çok evvel gerçekleşmiş hikâyeyi, hikâye içerisinde kendisini dinleyici olarak konumlandırarak aktarır. Anlatıcı, duyulan hikâyeyi anlatılan hikâyeye dönüştürürken anlatıcı konumunu ve anlatıcı tipolojisini hikâyeye zarar vermeyecek şekilde sağlamaya çalışır. Bu tür hikâyelerde anlatıcı genellikle ben-anlatıcı olmakla birlikte asıl hikâye, hikâye kişilerinden biri aracılığıyla anlatılır. Ferit Edgü'nün *At* (1982) hikâyesi anlatıcının köylüden dinlediği hikâyelerden oluşur. Anlatıcı sorular sorarak söyleşi tarzında bir anlatım gerçekleştirir.

Bu dönem hikâyelerinde çoğunlukla çocuk anlatıcı kullanılır. Çocuk anlatıcı, dünyayı kendi bakış açısından değerlendirir. Olaylar her ne kadar çocuk anlatıcı tarafından nakledilse de anlatılan büyüklerin dünyasıdır. Bu nedenle çocuk anlatıcı, sözü çoğunlukla diğer hikâye kişilerine bırakır. Çocuk anlatıcı çoğu zaman hikâyelerde etkin değildir. O sadece olan bitenden etkilenen kişidir. Olan biten ne varsa anlatıcı çocuğun dünyasında yer ettiği kadar bir öneme sahiptir.

Hikâyede öykülemenin karakter – anlatıcı tarafından yapılması dilsel düzeyde de kendisini gösterir. Kişilerin ait oldukları kültür seviyesine ve çevrelerine göre anlatımları da değişir. Konuşma dili de anlatıcı ile birlikte değişiklik gösterir.

Anlatıcı, bu dönem modernist hikâyelerinin de ana sorunsalıdır. Anlatıcı, anlatımda bütün imkânlardan yararlandığı gibi birden fazla kişiyi de anlatıcı olarak kullanarak çeşitlilik sağlar. Anlatıcı hikâyelerde oldukça değişken bir yapı gösterir.

4) Müdahil Anlatıcı

Yazarın bizzat öykülemeye dâhil olarak yazar kimliği ile açıklamalarda bulunması, okura seslenmesi, okurla konuşması gibi yöntemler müdahil anlatıcının özellikleri olarak ortaya çıkmaktadır. Öyküleme bu bölümlerde kesintiye uğratılır. Bu bölümlerin hikâyeden çıkartılması hikâye açısından hiçbir eksiklik doğurmaz.

Ayfer Tunç'un *Mağara Arkadaşları* (1996) kitabında yazar, gerçek kimliği ile kurmaca dünyaya girer ve okura seslenir. Şu sözler hem bir anlatıcı müdahalesi hem de anlatım tutumunu gösteren bir veri olarak görülebilir:

> Herhalde muharrir olduğumu anlamışsınızdır. Ama henüz otuz yaşımda olduğumu tahmin etmeniz muhtemelen imkânsız (s. 154). Uzattığımın farkındayım, bahsi dağıttım. Bunu da bilhassa yapıyorum (s. 156). Lafın belini gene fazlaca büktüm, uzatmayalım (s. 178). Bakın bu şezlonglar, bu mermerden bahçe masaları, bu tahta sıra benim (…) Bu da benim kaderim, derim. Ne yaparsınız? (s. 201)

Tomris Uyar *Filizkıran Fırtınası* (1981) hikâyesinde anlatıcı, mekân tasvirinde kurmaca dışında bilgi aktarımı yapar:

> Hiç mavi-uç diye bir yer duydunuz mu? Duymamış olabilirsiniz. Zarar yok. Mavi-uç'u çok azımız bilir, o da kulaktan dolma: batıktan ağıp denizin örtüsünü yarmayı göze alan kentin kıyılarına vuru vurmaz bir daha görünmemecesine yitip giden serüvenci, tek tük mavi-uçlulardan öğrendiğimiz kadarıyla (s. 14).

Erhan Bener'in okuru muhatap aldığı *Liebestote* (1992) hikâyesi bir tükeniş hikâyesidir. Beş yıl mutlu bir birlikteliği olan adsız iki sevgilinin evlilik sonrası sevgilerinin tükenişi üzerine, bir itiraf ve savunma yazılır. Okura itirafta bulunan, savunma yapan erkektir. Savunma *"O sevgiyi ben öldürdüm, itiraf ediyorum."* cümlesi ile biter ve başka bir düzleme geçilerek ölüm somutlaştırılır. Sevgilini bir trafik kazasında öldüğü ortaya çıkar ve hikâye kişisi okura seslenir:

> Bana verebileceğiniz ceza ne olabilir? Kendimi yaşam boyu içine kapadığım yalnızlık hücresinde, ölümü bekliyorum. Kim bilir belki onunla, bir başka yerde, bir başka dünyada, kuşkularımızı ve aptallıklarımızı yenecek bir birlikteliği yeniden kurabiliriz (s. 158).

Erhan Bener'in *Falcı* (1995) hikâyesinde de anlatıcı, ölümlülerin padişahının güdümlü adamlarına karşı konuşur: "(…) Siz gizli servis memurları, sizler, casusluk ya da karşı casusluk örgütlerinde çalışanlar!" (s. 125) hikâyede siz olarak seslenilen, baskıcı düzenleri yürütenlerin koruyuculuğunu yapanlar ve düzeni sorgulayamayan kişilerdir. Ancak diğer yandan da okura seslenilerek ona kendine dönük bir sorgulama yaptırmak amaçlanmaktadır. Hikâyede görünmeyen falcı, bunun bilimsel ve batıl nedenlerini sıralar; bunun kavranamayacağını özellikle vurgular. Bu teknikle yazar, okuru ön şartlandırmalardan arınmış, belirsiz bir zemine çeker. Böylelikle falcının geleceği görme niteliği mantıklı kılınırken hikâyenin iç gerçekliği oluşturulur.

Bazen de bitirilmeyen hikâyenin sonu okurdan beklenir. Bu da yazarın okura seslenmesi ile belirtilir. Ferit Edgü'nün *Deniz Kıyısında* (1982) hikâyesinde deniz kıyısına çöp dökmeye giden anlatıcının sahile vuran bir cesedi iterek suyun akışına bırakması söz konusudur. Ancak bu gerçek mi yoksa anlatıcının hikâye için hazırladığı bir hayal mi tam anlaşılmaz. Eşinin anlatıcıyla arasında geçen: "Saçmalıyorsun, dedi. Galiba gene bir öykü yazacaksın. "Hayır, dedim, yazacağım hiçbir şey yok. Böyle bir günde ne yazılabilir? Elime dürbünü aldım…" (s. 29) ifadeleri bunun bir hikâye girişi olduğunu düşündürür. Ancak hikâye birden okura sorulan şu soru ile biter: "Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerek?" (s. 29)

Yazarın oluşturduğu kurmaca dünyaya müdahalesi, hikâyede açıklanması gerekli görülen yerlerin kurmaca yapıya zarar vermeden anlatılması şeklinde görülür. O-anlatıcının ya da ben anlatıcının tamamıyla yazarla özdeşleştiği hikâyelerde hikâye içeriğine dair yapılan her anlatım bu kapsamda değerlendirilebilir. Ancak bu müdahaleler Ahmet Mithat Efendi'nin esere müdahalesi tarzından oldukça farklıdır. Yol göstericilik vasfından uzak bu müdahaleler kurmacayı deneme tarzına yaklaştırır. Anlatımda bir çeşitlilik sağladığı gibi okuru birden gerçek dünyaya çeker. Kurmaca ve gerçeklik yazarın müdahalesi ile görünür hale gelir.

b) ANLATIM TEKNİKLERİ

Kurguyu güçlendirmek ya da zenginleştirmek için bir vasıta olarak kullanılan anlatım teknikleri, hikâye yazarlarının da üslubunun belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Modernist hikâyelerde belirgin bir olay olmaması nedeniyle olay kurgusunda gördüğümüz entrik yapıya da rastlayamayız. Olay hikâyelerinde entrik yapı, hikâyede merak unsurunun da yer aldığı bir tekniktir. Okurun ilgisini çekmek ve hikâyelerin akıcılığını sağlayabilmek için modern kurguda merak, anlatım tekniklerindeki çeşitlilik ile sağlanır. Yazar, eserini kurgularken dilini ve üslûbunu bu tekniklerden yararlanarak düzenler. "Bir yazın yapıtının başarılı olması için, bu haz ve yararlılık 'belirtileri'nin yalnızca bir arada bulunmakla kalmaması, kaynaşmış da olması gerekir" (Wellek ve Warren, 2001: 37). Bu kaynaşmanın oluşabilmesinde anlatım teknikleri önemli bir yer tutar.

1) Anlatma ve Gösterme Teknikleri

Yazar, hikâyesini kaleme alırken anlatma (tahkiye) ya da gösterme (sahneleme, dramatizasyon) tekniklerinden birini ya da her ikisini birden tercih edebîlir. Kısaca hikâyenin bir anlatıcı tarafından ve onun aracılığıyla anlatılması "anlatma" tekniğini, hikâyenin herhangi bir aracıya başvurmadan doğrudan canlandırılması ise "gösterme" tekniğini oluşturur.

Anlatma tekniğinde öne çıkan hikâye etmek (tahkiye), gösterme tekniğinde ise okura göstermektir. "Anlatma ve gösterme arasında Percy Lubbock şöyle ayrım yapar: Anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir, göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir" (Tekin, 2010: 191). Ancak bir eseri sadece anlatma tekniği ya da gösterme tekniği ile sınırlamak mümkün değildir. Özellikle gösterme tekniğinde bir olay ya da durumun belli bir zaman ve yer içinde daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okura sunulacak olması, birtakım zorlukları beraberinde getirir. Değişik zamanlarda, değişik mekânlarda geçen tüm olayların gösterme tekniği ile anlatılması hem okuru sıkabilir hem de yazar açısından da bunu gerçekleştirmek oldukça zordur. Bu nedenle de çoğu zaman gösterme tekniği ile anlatma tekniği iç içe kullanılır. Gösterme tekniğinden, özellikle duyguların yoğun olduğu anlarda okurun kendisini anlatılan olay ya da durumun içinde hissetmesini sağlamak amacıyla yararlanılır.

Klasik hikâyede yaygın olarak anlatma yöntemi tercih edilmesine karşın modern hikâyelerde bu yöntemin terk edilmeye başlandığı hatta klasik hikâyelerde kullanılan yazarın müdahalesinin eser için bir eksiklik olarak görüldüğü bilinmektedir. Ancak Sait Faik'le birlikte başlayan modernist hikâyelerde ise yeniden esere yazarın müdahale ettiğini görürüz. Öyle ki bazı hikâyelerin anlatımı, Ahmet Mithat Efendi'yi hatırlatır.

Anlatma yöntemi ve yazarın esere müdahalesi özellikle postmodern hikâyelerin bir kurgu özelliği olarak görülse de seksen sonrası modern hikâyelerde de çoğu zaman bu özellikten yararlanılır. Bu eserler modern kurgu ile postmodern kurgu arasında bir geçiş özelliği gösteren hikâyelerdir. Seksen sonrasının yeni hikâyecileri, hikâye yazarından çok hikâye anlatıcısıdır. Bu dönem hikâyecileri arasında Murat Gülsoy, tahkiyeye verdiği önem

bakımından öne çıkan bir isimdir. Gülsoy, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999) kitabındaki hikâyelerinin çoğunda anlatma yöntemini kullanır. *Kadınların Gölgesinde* (1999) hikâyesi tamamen anlatma yöntemi ile kurgulanmış bir hikâyedir:

> Posta kutusunun küçük anahtarını kilidin içinde çevirirken, olayların yavaş yavaş denetiminden çıkmaya başladığını anlamıştı. Ne yazık ki anlamak gerçekleri değiştirmek için yeterli bir güç değildi… Zarfları şöyle bir gözden geçirerek evrak çantasına koydu (beklediği mektup yine gelmişti!) ve renk vermediğinden emin olarak seri adımlarla postaneden dışarıya çıktı. İnsanların arasına karıştı Kerem Ç. (s. 23)

İkinci tekil şahıs anlatımının kullanıldığı *Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi* (1999)'nde benzer bir kullanım görülür: "Dördüncü katın balkonunda oturmuş yıldızlara bakıyorsun. İnsanlar bulutsuz yaz gecelerinde yıldızlara bakıp neler düşünürse sen de öyle şeyler düşünüyorsun." (s. 39) Murat Gülsoy, hikâyeleri yazan değil anlatandır. Bunu hikâyelerinde sık sık dile getirir. Örneğin *Körebe* (1999) hikâyesinde "Bugün size, yıllar önce, üniversiteye adımımı attığım yıllarda başımdan geçmiş bir hikâyeyi anlatacağım." (s. 51), *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair* (1999) hikâyesinde "Eski bir hikâye bu. Zaman zaman hatırlatıp zihnimde yeniden canlandırdığım filmlerden biri. Benim yazıyla ilişkimi kuran, bana yazının sınırsız zenginliklerini tanıtan, harflerin, kâğıdın ve kalemin olası bütün büyülü anlamlarını öğreten Usta'nın hikâyesi…" (s. 91), *Kâğıttaki İz* (1999) hikâyesinde "Bu hikâyede, bir üniversite yıllığında basılı olan bir fotoğraf anlatılacaktır." (s. 167) cümleleri, yazılan bir hikâye ile değil anlatılan bir hikâye ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir.

Ayfer Tunç da tahkiyeye önem veren hikâyecilerdendir. *Mağara Arkadaşları* (1996) kitabındaki kimi hikâyeleri üslup olarak Ahmet Mithat Efendi tarzındadır. *Alafranga İhtiyar* (1996)'da uzun cümlelerin kullanılması ve yazarın araya girerek okurla konuşması gibi özellikler göze çarpar. Hikâye girişinde;

> Beni müthiş bir hayrete düşüren ve o vakte kadar doğru addederek, itina ile koruduğum 'hayat felsefemi' ve muharrirlik mantığımı' kökünden sarsan büyük takip; yedi sene evvel bugün başlamıştı. Eski tabirle gayritabii, yalan yanlış kullanılan şimdiki tabirle 'marjinal' telakki edilen bir şahıstan ibaret olduğu için dikkatimi çeken bir manzaranın beni bu noktaya getireceğine; ahbap olmamıza çeşitli içtimaî farklar sebebiyle ihtimal veremeyeceğim cinsten, ihtiyar bir adamla aramızda, bir dostluğun teşekkül edebîleceğine anlatsalar inanmaz 'Azizim, hayata biraz fazla şairane bakmıyor musunuz? Abartmayın rica ederim.' Tarzında, demode bir üslupla mukabele eder, güler geçerdim (s. 153).

cümleleri Ahmet Mithat'ın hikâye ve roman girişlerine benzer. Hikâyede aralarda geçen "Uzattığımın farkındayım", "Gelelim, asıl adının ne olduğunu çok sonra öğrendiğim Ulvi Efendi'yle dost olmamıza sebep olan…", "Bir düşünün, cemiyet insanının yaşına başına karışması herkes hayatını böyle mi yaşar?", "İtiraf etmek lazım gelirse, biraz da gece geç yattığımdan olacak, müthiş uykum geldi.", "Hikâyenin bundan sonrasının ikinci bir hikâye olacağı malumunuzdur." ifadeleri konuşma üslubu ile anlatılan/yazılan bir hikâye olduğunu göstermektedir.

Ferit Edgü *Çığlık* (1982) kitabında bazı hikâyelerde anlatma yöntemini kullanacağını özellikle vurgular. *At* (1982) hikâyesinde "Aşağıda anlatacağım olaydan sonra aşiret reisliğini kardeşine bırakmış. Değişik kişilerin ağzından dinlediğim öykünün ortak noktalarını birleştirmekle yetiniyorum." (s. 21) cümlesi ile dinlediği bir hikâyeyi anlatacağını söyleyerek asıl hikâyeye giriş yapar. Açık uçlu bitirdiği *Deniz Kıyısında* (1982) hikâyesinde son cümlede okurla konuşur: "Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerek?" (s. 29) *Kör ve Oğlu* (1982)'nda ise babasından duyduklarını ikinci bölüm olarak ayrı bir başlık halinde verir: "II/BABAMIN DEDİKLERİ"(s. 34)

Murat Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995) kitabında da anlatılan bir hikâye ile karşılaşırız. "Sözü dinlenmeyen, yarıda kesilip azarlanan çocuklar gibi, yaşadığımı, bunları da kaotik bir tutkuyla yazdığımı biliyorum. Yaşamı(mı)n bütün çekilmezliklerini anlatamam ki." (s. 13) "Bir gün 'tutup', ıskartaya çıkmış' bir hikâye anlatsam; kim, ne der? Dedi Hayati. Anlat, dedim, anlat da adını ben koyayım. 'Kör Nokta' desem yeridir, anlattıklarına." (s. 18) "Anlatabilir miyim şimdi sana, kılımı kıpırdatmadan?" (s. 81) cümleleri hikâyenin anlatılacağını bildirmektedir.

Anlatma yönteminin kullanıldığı tüm hikâyelerde hikâyenin anlatılacağı bilgisini ve yazarın okurla konuşmasını görmek elbette mümkün değildir. Gerek dış tasvirler gerekse bireyin iç dünyasına ait tasvirler, çözümlemeler üçüncü tekil şahıs anlatımı ile hâkim bakış açısı kullanılarak anlatılır. Bu dönemde yazılan modernist hikâyelerin birçoğunda bu yönteme örnek olabilecek kullanımlar gösterilebilir. Biz burada bir, iki örnek vermekle yetineceğiz.

Yaşanan an ve o an çevredeki nesneleri, ortamı en güzel ifadelerle betimleyen Cemil Kavukçu, *Ormanın İçlerine Doğru* (1995) hikâyesinde bir kamyon yolculuğunu anlatır. Okur, çevreyi anlatıcının gözünden görür:

> Bir kamyondayım; çalışabilmesi tansıklara bağlı bir Volvo'da. Bozuk, dik ve keskin dönemeçli bir dağ yolunda ilerliyoruz. Kamyon öyle bir inliyor ki, tamam diyorum, şimdi dağılacak ya da cayır cayır yanacak ve biz canımızı kurtaramayacağız. Eylül güneşiyle yanan ovayı ve renkli bir mendile benzeyen ilçeyi her dönemecin dirseğinde bir an için görüyor, ardından hemen kalın gövdeli ve sık yapraklı ağaçların perdelediği bir engelle yitiriyoruz. Ovadan ve ilçeden metrelerce yüksekteyiz. Pencereye yaslayıp dirseğimi dışarı taşırdığım kolum, arada güneş ışınlarıyla şakalaşsa bile tatlı bir serinlikle ürperiyor (s. 57).

Tablo gibi betimlemelerle hikâyelerini oluşturan Nilüfer Açıkalın da etkili bir anlatma yöntemi kullanır: "Yorucu bir gecenin ardından baş ağrısıyla yataktan kalkan kadın, uykusunu alamadığından feci yorgundu. Banyoda sendeledi, koyu kahvesi elinde titreyince mutfaktan çıkıp salondaki koltuğa ilişerek kendinî dinledi. Akşamdan kalmaydı" (1999: s. 27).

Üçüncü tekil şahıslı anlatımlarda kişilerin iç dünyaların anlatılması genellikle eleştirilen bir durumdur. Bir insanın başka bir insanın iç dünyasını bilmesi mümkün değildir. Ancak modernist hikâyede kişilerin iç dünyası üçüncü tekil şahıslı anlatımın kullanıldığı hikâyelerde de rahatlıkla kullanılır ve bu durum hikâyeciler tarafından da normal karşılanır. Örneğin Nursel Duruel'in *Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni* (1982) hikâyesinde bu kullanımı görürüz:

> Paydos saati gelmişti. Aslı'ya 'İyi akşamlar, hoşça kal' demediler. Olağandı bu. Yarın yine geleceklerdi. Birbirine benzer işgünlerinden oluşan sayısız yarın vardı önlerinde. Aslı dayanamadı yalnız kalmaya. Arkalarından seslenmek istedi, 'gitmeyin, gitmeyin. Gidecekseniz her biriniz ayrı ayrı söyleyin, nereye gidiyorsunuz, ne yapacaksınız? Yerimi bulamadım. Siz olmazsanız, kim olduğumu da bulamayacağım. Bir insan yakasına taktığı kimlik kartlarıyla var olamaz. Onu tanıyan, yaşadığına tanıklık eden başkaları var oldukça vardır. Hepimiz birbirimizin varlık tanığıyız. Gitmeyin…' Ama ses etmedi. Her şey olağandı çünkü. Sıradan bir işgünüydü. Nasıl söylenebilirdi bu anlamsız sözler? Bu ölçüde güçsüz olmaktan daha yakışıksız ne olabilirdi? Yeniden merdivenler indi çıktı, koridorlar geçti. Hiç böyle çaresiz olmamıştı (s. 105).

Bireyin iç dünyasına yönelen modern hikâyede gösterme tekniği de önemini yitirir. İç gerçekliğin ön plana çıkartıldığı hikâyelerde göstermek değil hissettirmek, anlatmak daha önemli hale gelir. Hakan Sazyek gösterme/sahnelemenin iki temel işlevini şöyle açıklar:

> Kurmaca içeriğe dahil olan hareket, kişi, mekân gibi temel materyal ögeleri bütün ayrıntılarıyla resmetmek; böylesi bir pitoresk ortamı izleyiciye/okuyucuya aktarma bağlamında – tiyatroda olduğu gibi- 'figür olmayan anlatıcı'yı devreden çıkartarak bir aracısızlık algısı meydana getirmek. (…) 'sahneleme', kurmaca içerikteki somut ortamı ve dış dünyayı olanca ayrıntısıyla dilsel ifadeye ve böylelikle okura aktarabilme noktasında en elverişli yöntemdir (2013: s. 287).

Gösterme yönteminin en tipik örneği, diyalogların kullanımıdır. Diyaloglarda anlatıcı aradan çekilir, söz karakterlere bırakılır. Ancak anlatıcının aradan çekilmesi de farklı şekillerde olur. "Dedi vb." aktarma ifadesi olmayan diyaloglarda anlatıcının varlığı hissedilmez. Diyalogların aktarıldığı yerlerde ise kimi zaman konuşma çizgisi kullanıldığı gibi kimi zaman kullanılmayabilir. Otobiyografik hikâyelerde ve birinci tekil şahıslı anlatımın kullanıldığı hikâyelerde kişilerin iç dünyalarının anlatımı da gösterme tekniğinden yararlanarak anlatılır.

Seksen sonrası bireylerin iç dünyalarına yönelen hikâyeciler, diyalog tekniğini azaltırlar hatta diyalog tekniğini hiç kullanmayan yazarlar da vardır. Bu dönemde diyalogların hikâye için önemli olduğunu düşünen Cemil Kavukçu, hikâyelerinde diyaloglarla gösterme yöntemini sıklıkla tercih eder. Diyaloglar genellikle geçmiş zaman kipinin kullanıldığı hikâyelerde tırnak işareti içerisinde, şimdiki zaman kipinin kullanıldığı hikâyelerde ise konuşma çizgisi kullanılarak aktarılır. Bazen de hiçbir noktalama işareti kullanılmaz. Geçmiş zaman kipi ile anlatılan *Patika* (1987) hikâyesinde:

> "Oooo Zafer," dedi, "utku kardeşim benim! Gel sen de dinle minareden düşen şaşı müezzinin öyküsünü. Nerelerdesin be kardeşim, hani erken geliyordun…"
> "Olmadı, fazla mesai yaptık bugün. İstersen bu gece programı değiştirelim de benim kahveye gidelim."
> "Yoo, dünyada olmaz. Bu gece canım içmek istiyor."
> "Her gece içiyorsun, bu gece de oturup konuşalım."
> "Burada konuşulmaz mı?"
> "Hayır, çok gürültülü burası."
> "Sen hele bir duble rakıyı lüp diye indiriver gövdeye de bak bakalım gürültü mürültü kalıyor mu? Şükrü Abim bize bir masa ayarlar, hem içkimizi yudumlar hem de konuşuruz (s. 33)

Diyalogun aktarımında anlatıcı tamamen aradan çekilir. Okurla hikâyeyi baş başa bırakır. Şimdiki zaman kipi ile anlatılan hikâyelerde konuşma çizgisi tercih edilir:

> "- Nerede kaldınız ya, diyor eli şarap şişeli biri.
> (…)
> - Çek çek, diyor gömleğinin düğmeleri açık, kara donlu ve mermer gibi beyaz bacaklı biri.
> (…)
> - Rastgele, diyorlar.
> (…)

- Delikanlı çocuk, diyor Sülo kendisine uzatılan şarap şişesini alarak, bizi kırmadı.
- Remzi iyi çocuktur, diyor şişeyi veren de, ne balığa dayanır, ne şaraba." (s. 115)

Bu örnekte ise diyaloglar anlatıcı aracılığı ile dolaylı olarak aktarılır.

Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak (1997) kitabındaki *O Güzel Günler* hikâyesinde ise diyaloglar herhangi bir noktalama işareti olmadan aktarılır:

> Sen mi yürüttün lan?
> Valla ben bir şey almadım, dedi Sıçan.
> Sen almadın da kim aldı? Doğru söyle, canını çıkarana kadar döveriz yoksa.
> Sıçan tepine tepine yemin ediyor.
> Soyunurken çıkarıp saati cebime koydum, dedi Katana, hem çakıyı da kontrol ettim, yerindeydi (s. 19)…

Herhangi bir noktalama işareti kullanılmadan aktarılan diyaloglarda anlatıcı, kişilerin herhangi bir ayırt edici özelliklerinin olmayışı, hemen yerde karşılaşılabilecek insanlar olduğunu anlatmak için metnin görselliğinden yararlanır.

Diyalog tekniği ile gösterme yöntemini kullanan yazarlar arasında Ferit Edgü de önemli bir yer tutar. Özellikle *Çığlık* (1982) kitabındaki hikâyelerin çoğunda diyalog tekniği ile gösterme yöntemini kullanır. *Büyük Ustayı Ziyaret* hikâyesinde 1890'lı yıllarda Paris'te bulunan ressam Cézanne'yi ziyaret edişini anlatır. Yazar-anlatıcı gerçek hayatta Cézanne'yi görmemiş olsa da diyaloglar gerçekçidir:

> "Aşağıdan bir çan sesi duyuldu.
> 'Öğle yemeği, dedi. Vakit geçmiş. Bizimle kalır mısınız?'
> 'Rahatsız etmezsem' dedim.
> Güldü. İlk kez güldü. (Sanırım çocukluğundan beri, gülmeleri sayılı olsa gerekti Ustanın)
> 'Yeterince ettiniz, dedi. Yemeğe gelince… Yemekte kimse rahatsız edemez beni.'
> Birlikte aşağı kata indik. Masif meşe bir masanın üzerine tabaklar konulmuştu. Ortada, bakır bir tencere vardı. Kalın dilinmiş köylü ekmeği ile bir topak keçi peyniri bugünün rızkı olmalıydı. Masada Usta'nın sağına ben, soluna ev işlerine bakan anaç kadın oturdu.
> 'Bana yalnız sebzelerden verin' dedi Usta (s. 58).

Anlatıcı ve yazar arasında geçen bu diyalog sahnelenirken kimi zaman anlatıcının kısa aktarma ifadeleri (dedim, dedi), kimi zaman da ressamın hareketlerini yorumlayan (Güldü. İlk kez güldü. 'Sanırım çocukluğundan beri, gülmeleri sayılı olsa gerekti.') ya da mekânı tasvir eden anlatımları yer alır.

Gösterme yönteminde kişilerin iç dünyası da aktarılabilir. Birinci tekil şahıs anlatımının kullanıldığı hikâyelerde anlatıcı, aynı zamanda hikâye kahramanıdır.

Faik Baysal'ın Ilgaz Teyze Öldü (1998) kitabındaki *Perdeler Üfür Üfürdü* hikâyesinde gösterme yöntemi ile kahramanın iç dünyasını öğreniriz:

> Çılgına döndüm, soluk alamadım bir süre. 'Nedir bu işkence? Bu rezalet de ne oluyor? Uygarlık adına hangi boş ve acımasız kafalar boynuma ölesiye bu kemendi attı böyle?' diye avaz avaz bağıracaktım az daha.(…) Adını sanını bilmediğimiz bir sürü avanak, ağlama duvarına dönüştürmüştü güzelim dünyamızı! Neden koşamıyordum sokaklarda çıplak ayak? Bir ağacın altına neden uzanamıyordum anadan doğma (s. 49).

Dış dünyaya bakan kahramanların iç dünyaya ait cümleleri, hem dış dünyada olanları yorumlama hem de dış dünyaya bakan kişinin içinde olanları göstermesi bakımından önemlidir. Şiir Erkök Yılmaz'ın *Kavşaktaki Adam* (1980) hikâyesinden alıntıladığımız parçada iç ve dış dünyanın birlikte gösterildiği bir sahneyi görmek mümkündür:

> Kolumun altında çöp sepeti olmasaydı, dirseğimi dayayamazdım. Ne de böyle insanlar gelir geçerdi uzaktan, saygı dolu ürkek bakışlarla. Bu çiğ ışık gözlerimi alıyor. Yüzler de birbirinin aynı: hepsinde burun var. Yerlere tükürmeseler ya, toz kaldırıyorlar. Püf… ne çok toz… Kim süpürür bu sokakları sabah sabah anlamam. Pasaklı karılar. Erkenden sokağa dökülmüşler, insan süpürgesini ıslatır da geçerken toz kaldırmadan geçer. Bu sabah yollar sanki daha bir kalabalık. O beyaz kollu yok ya, artık rahatça dayanabilirim çöp sepetine. Bu yollar o olmayınca da durup duruyor işte, o olmayınca da gelip geçiyor arabalar hızla. Sanki ne diye dikiliyor meydanın ortasında? Durdurabiliyor mu kaçanları? Bir de bana… Ahmak her! Pek bi sevinçliyim bu sabah (s. 45)…

Bazı hikâyelerde anlatıcı, diğer kahramanlarla arasında yaşananları özetleyerek anlatır. Bu özetlemeler arasında, yaşanan konuşmalar da verilir. Zaman ve mekân öğelerinin silik olduğu anlatımlarda "dediğinde" ve "deyip" gibi ifadeler gösterme yönteminin özetleme ile birlikte diyalogları da canlandırdığı yerlerdir. Anlatıcı yaşanan bir sahneden bahsetmekle bu sahneyi özet olarak anlatmaktadır. Okur bu sahneyi gözünde canlandırmak durumundadır:

Tezer Özlü'nün *Hayalet Oğuz* (1987) hikâyesinde geçmişe ait bir sahne, özetleme tekniği ve kahramana ait konuşmanın okur gözünde canlandırılmasına örnek olarak alacağız:

> Kurbağa bacağı, mantar turşusu gibi garip yiyecekler severdi. Beyoğlu'na gelen ilginç filmleri de ilk gören o olurdu. Çok ender inanda rastlanan bir zekâsı vardı. Ölmeden beş gün önce

> Bulvar kahvesinde oturuyorduk. Oğuz: E.'ye uğradım. Sen benden daha önce gebereceksin, çok seviniyorum dedi, diye gülerek anlattı. Hepimiz gülüştük. İnsanın, kendi ölümü üzerine, ölmeden dört gün önce şaka yapabilmesi üstün bir zekânın bile işi değil. Ölmeden dört gün önce, insanın hastaneye tıraşlı bir yüzle gitmesi için, Cağaloğlu'nda para araştırması inanılır gerçek değil (s. 59).

Hikâyelerde karşılaştığımız bir diğer yöntem ise anlatma ve gösterme tekniğinin birlikte kullanılmasıdır. Gösterme tekniğinin sayfalarca devam etmesi okur için sıkıcı olacağı ortadadır. Anlatma yönteminde ise anlatılanın gerçekliği, yanlı tutumu eleştirilebilir. Bu nedenle her iki yöntemin bir arada kullanılması anlatımı zenginleştirir. Selim İleri'nin *Son Yaz Akşamı* (1992) hikâyesinde anlatma ve gösterme teknikleri birlikte kullanılır:

> Niye hep bitmek? diye kendi kendine sormuştu. Başlamak, yeniden var olmak hiç kalmadı mı, silkinmek, ilerlemek… Bunları yinelediğini ayrımsayarak, büsbütün büzülmüştü. Derken, kırmızı ışık yanmış, bir çocuk parkının yamacında durmuşlardı. Anlam hemencecik yiter. Boşunalık duygusu hep bastırır. Yağmurun dövdüğü camlardan parka, salıncaklara, kum bahçesine, kum havuzuna, yeni yeni açmaya koyulmuş, ama çabucak solup ölecek kasımpatılara, ateşçiçeklerine gözleri takılmıştı. Hep böyle olurdu; bir suç işledim bir günah işledim, cezamı çekmek zorundayım; ne sevgi kalırdı geriye, ne ummak. Çünkü garip bir ışık, resim yaparken de ikide birde yerinde sıçratan, fırçayı bıraktırıveren o ışık, nereden aktığı, yayıldığı, üşüştüğü bellisiz bir aydınlık, külrengi havada pencereye yapışıp kalır ve insan, eli kolu bağlı, boğuncun geçmesini bekler. İşte külrengi havada, o ışıkta, ayna gibi bir yansı yorgun, bezgin, en önemlisi bir suçlunun yüzünü ortaya çıkarmıştı (s. 195).

Ferit Edgü'nün *Kedi ile Fare* (1982) hikâyesinde de benzer bir kullanım görülür:

> Ah, hayır, dedi kedi. Bu kadarı da fazla. Evcilliğin bir sınırı olmak gerek. Bir külkedisi değilim ben.
>
> Ya nesin? Diye soru fare. Bizim ana düşmanımızsın; bununla mı tanımlayacaksın kişiliğini? (…)
>
> Saçmalama, dedi kedi. İşte burda durmuş karşılıklı konuşuyoruz. (…)
>
> Yalnız kendinde mi? Diye sordu fare.
>
> Yalnız kendinden, dedi kedi. Yalnız dişi kedilerin başka sorumlulukları vardır. (…)
>
> Sorumluluk değil o, dedi fare. Tüm yaratıklarda olan türünü koruma içgüdüsü (s. 17).

Anlatma ve gösterme yöntemleri, hikâyelerin ana akışını belirlediği için hikâye incelemelerinde öncelikle hangi yöntemin kullanıldığının tespit edilmesi gerekir. Hikâyede kullanılan diğer teknikler burada seçilen anlatma yöntemine göre şekillenir. Biz de modernist hikâyelerde bu yöntemlerin kullanım şekillerini örneklendirmeye çalıştık.

2) Otobiyografik Anlatım

Ben-anlatıcının otobiyografik bir görünüm göstermesi yazar ile anlatıcının karıştırılmasına neden olur. Ancak ben-anlatıcılı her metin otobiyografik bir hikâye

olmayabilir. Ben-anlatının kullanılması, olayların ya da durumların anlatıcı tarafından aktarılması okurla anlatıcıyı özdeşleştirmekle beraber yazarla anlatıcının da özdeşleşmesine neden olur. Hikâye incelemelerinde ben-anlatıcılı metinlerle otobiyografik metinlerin ayrımının doğru yapılması gerekir. Yavuz Demir'e göre otobiyografik anlatım, anlatıcı sorunuyla ilişkilidir, bu nedenle de edebî metindeki 'anlatım konumu' ile 'yazma konumu'nun ayrılması gerekir. (2002: s. 76) Anlatıcı, yazara ait biyografik birçok özelliği taşısa bile, edebî metin kendi içinde anlamlandırılmalıdır.

Ben-anlatıcılı hikâyeler ile otobiyografik hikâyelerin sübjektif aktarılması iki hikâye biçimini birbirine yaklaştırsa da otobiyografik hikâyelerin doğrudan yazarın gerçek yaşamı ile ilgili olması bakımından farklılık gösterir. Otobiyografik hikâyelerde bizzat yazarın yaşantısı ve kendisine dair aktarımlar söz konusudur. Hikâyenin asıl konusu anlatıcının kendisidir. İki düzlemde anlatılan otobiyografik hikâyelerde olaylar, eşzamanlı bir yaklaşımla hikâye zamanı içerisinde aktarılabileceği gibi, yazma zamanına bağlı kalınarak da yer alabilir. Yazma ve anlatma zamanları olmak üzere iki farklı düzlemde aktarılan otobiyografik hikâyelerde gerçeklik ön plandadır.

Necip Tosun'un ifadesi ile bir yüzleşme, hesaplaşma ve arayış hikâyeciliğinin ön planda olduğu bu dönemde otobiyografik hikâyeler oldukça fazla yer tutar. (2011: s. 56) Gerek yeni siyasî ve toplumsal yapı ile uyum sağlayamayan birey, anılarına döner ve geçmişi ile yüzleşir gerekse ihtilal dönemi ve sonrası yaşananlarla hesaplaşır. Tematik olarak ikiye ayırdığımız hikâyelere birkaç örnek vermekle yetineceğiz.

Yazar-anlatıcının geçmişe dönerek yitip gidenleri, kaybettiklerini araması, kaçırdıklarını elde etme düşüncesi, geçmişle yüzleşmesinde yazarın biyografisi ile doğrudan bir ilgisi vardır. Pişmanlık ve arayış içinde olan yazar-anlatıcı yeniden var olabilmek için geçmişine gider ve çaresizlik onları yazmaya iten bir güç olur. Seksen öncesi de eser veren yazarlar özellikle 50 kuşağı yazarlarının bu dönemde yazdığı eserleri otobiyografik anlatım çerçevesinde ele almak mümkündür. Hikâyelerde gerçek yazarın sesini duyarız.

1950 Kuşağı yazarlarından Vüs'at Bener, eserlerindeki otobiyografik unsurlar için şunları söyler:

> Ciddi biçimde vakanüvislik için gerekli notlarım yok, ama belleğime oldukça güveniyorum. (…) pek vurucu noktalar vardır, onları notlarımda olduğu için kullanmışımdır, ama geri kalanı büyük ölçüde yaşanmışlığa dayalıdır. Yaşayamadığım, bir bakıma yasamayı tasarlayamadığım şeyleri kolayca yazıya dökemedim. Yaşamadığım şeyleri peki iyi yazamıyorum. (aktaran Gültekin, 2004: 147)

Vüs'at Bener'in *Siyah-Beyaz* (1993), *Kara Tren* (1998) *ve Mızıkalı Yürüyüş* (1997) kitaplarında otobiyografik hikâyeler yer alır. Bu kitaplardaki otobiyografik anlatım tarzı anılardan çok çağrışımlara yaslanan bir tarzla konu edilir. *Bisiklet* hikâyesinde anlatıcı, kız kardeşinin bisiklet üzerinde çekilmiş resmini görünce kendi çocukluğundaki bisiklet tutkusunu hatırlar. Geriye dönüş tekniği ile anlatılan bölümde geçmiş zaman şimdiki zamanla birleştirilir. Zaman kipi olarak da şimdi zaman ve geçmiş zaman birlikte kullanılır:

> Alışverişi ara sıra ben yapıyorum, elime para verildiğinde birkaç kuruş tırtıkladığımı biliyor annem, yüzlemiyor. (…) Bir gün birlikte kararlaştırdık annemle, para biriktireceğim, kendi bisikletim olacak.
>
> Bir teneke kutusunu kumbara yaptık. Salt bir kuruşluklar atıyorum içine nedense! Sallıyorum, ağırlaştıkça büyüyor umudum. (…)
>
> Ola ki, üç dört ay geçti aradan. Okul çıkışı et almaya gönderdi annem (s. 53).

Yazar-anlatıcı anılarından yola çıkarak kurmaca öğelerden de yararlanarak hikâyelerini oluşturur. Anlatıcı, orta yaş sınırlarını çoktan geride bırakmış, neleri yitirdiğinin farkında olan bir karakterdir. Bener'in geçmişi ile yüzleştiği hikâyeler onun kaybettiklerine ağıtları gibidir. Hikâyeleri kendisiyle dertleşir gibi anlatan yazar, neden yazdığını ise şöyle açıklar:

> Neden yazıyorum? Başka hiçbir uğraşım olmadığı için mi? 'Yaşama sevinci' dedikleri kof, anlamsız tutamak. Kör sevinç, paylaşılamayan. Yazgı mı boyun eğmek, değiştirememek koşulları? İrdeleye irdeleye bireysel yaşamaya hükümlülüğün bitiren, çürüten yalnızlığını sürükledim hep. Çevrem, damgalanan alnıma baktı, biraz kafa kaldırsam! (s. 36)

Anlatıcı hikâyelerde geçmişle şimdiyi tek bir an olarak birleştirir. Yazma ve anlatma zamanı eşleştirilir. Eski ile yeni arasındaki uzaklık, yaşamak için kalan zamanın giderek kısalması her hikâyenin ortak noktalarıdır. *Reji Yangını*, *Bisiklet, Sünnet* ve *Nine* hikâyelerinde çocukluk yıllarında geçen anılarını; *Ergenekon, Bitli Şair, İlki* ve *Biraz da Ağla Descartes* hikâyelerinde lise yıllarını; *Mızıkalı Yürüyüş* kitabındaki hikâyeleri askeri lise ve subaylık yıllarını; *Cezaevi Günleri* hikâyesinde tutukluluk günlerini geriye dönüş tekniği ile anlatır. Yazarın biyografik hayatı ile hikâyelerde anlatılanlar paralellik gösterir.

Yazar-anlatıcı yaşadıklarını bilincine yansıdığı gibi anlatır. Ancak hikâyeler, şimdiki zamanın gerçekliği ile başladığı yere, hayatın gerçekliğine dönmesi ile son bulur.

Otobiyografik hikâyelerde kurmaca yapı geçmiş zamanda gerçekleşirken, hikâyelerde anlatıcı, anlatma zamanına ilişkin ifadeler de kullanabilir. Yazma ve anlatma düzeyleri arasında gerçekleşen bu gelgitler, anlatının anlatıcının bilincinden yansıyan olay ya da durumlar olduğunu gösterir. Vüs'at Bener'in *Kara Tren* (1998) kitabından aldığımız şu alıntılar bu uygulamayı gösterir niteliktedir:

> İlk karımı, doğramadığı ceniniyle birlikte Adranos toprağına vermiştim, ama acısı soğumadan yöneldiğim aklımı hırpalayan deli sevdamı da orada bırakıp gelmiştim atandığım Ankara'ya. Ören açık denizinde boğulmaya kıl kala kurtuluşumu da unutmayayım (s. 122).

Uçak Korkusu hikâyesinde de "Annem Erenköy Postanesi'nden işyerime telefon etti. Unutmuyorum" (s.130), *Doğum Yılı* hikâyesinde de "Birinci Şubeye bir jeeple götürüldüğüm günü anımsıyorum (s. 141). Örneklerde geçen "unutmayayım", "anımsıyorum" ifadeleri yazma zamanına ait ifadelerdir.

Demirtaş Ceyhun'un *Babam ve Oğlum* (1985)'daki hikâyeleri, Vüs'at Bener'in hikâyeleri ile benzerlik gösterir. *Babam ve Oğlum* hikâyesinde bir sabah oğluna kızan anlatıcı, kendi babasını hatırlar. Kaybettiği babasının değerini ancak öldükten sonra anlayan anlatıcı, pişmanlığını hikâyeleştirir. Geçmiş ve şimdinîn iç içe geçtiği hikâyede, geçmişin pişmanlıkları anlatıcıya gelecek için ders verir. Oğluna kızması ile başlayan geçmişe dönüş, anlatıcı için bir aydınlanma meydana getirir. Yaşanan anın değerinin bilinmesi yoksa pişmanlıkların fayda etmeyeceği gibi bir mesaj da iletilir. *Babam ve Oğlum*'da öyküleme iki zaman düzleminde yapılır, olaylara ikili bir bakış açısı egemendir. "Otobiyografik yöntemle yaratılan ikili bakış açısının romancıya sağladığı önemli yararlardan biri de kahramanını hem yakından ve içten, hem de uzaktan ve dıştan gösterebilmesidir" (Aytür, 1977: 95).

Anlatıcıya ait otobiyografik ögeler anlatma zamanı içerisinde verilirken yazarınki yazma zamanına bağlı olarak verilir. Demirtaş Ceyhun'un *Babam ve Oğlum* (1985) hikâyesinde yazma zamanında yazara ait şu cümleleri görürüz:

> Ne garip… aradan bunca yıl geçmiş olmasına karşın, oğlumun şımarıklıklarına sinirleniverince sabahleyin, gene birden onu anımsadım. Gözümün önünde beliriverdi çocukluğumdaki bütün iri yarılığıyla. İçim bir hoş oldu, hüzünlendim, daldım gittim. Kendime geldiğimde, bir de baktım, çalışma odasındayım. Dolaptan albümleri çıkarmış, dört bir yana saçmışım içindekileri, sararmış solmuş o eski fotoğrafları karıştırıp duruyorum anlatılmaz bir özlemle (s.7).

Şu cümleler ise anlatma zamanına aittir:

> Beni kucağına oturtmuş, öpe koklaya, sevecen sevecen sevip okşarken, şöyle birazcık şımarıp, yılışıverecek olmayayım ama… Hemen kaşlarını çatardı. O sevimli doğulu ağzıyla "Ula ula ula!" derdi (s. 8).

Yazarın sesinin duyulduğu hikâyede kurmaca dünya, yazarın bakış açısı ile değerlendirilir. Anlatıcının babası ile ilgili hatırladıklarını yorumlayan da yine anlatıcının yazar benliği olmaktadır.

Ferit Edgü'nün *Doğu Öyküleri* (1995) kitabındaki hikâyeleri de yazarın yedek subay öğretmen olarak gittiği Hakkâri'de geçen zamanı ile örtüşür. Edgü, bu durumu şöyle özetler:

> Doğu, benim ikinci doğuşumu yaşadığım yer. Yıllar yılı, Batı`da, özellikle Paris'te yaşadım. Ama hiçbir zaman Paris'i bir ikinci yurt olarak görmedim, benimsemedim. Oysa bir yazar, bir entelektüel olarak bu kente, Fransa'nın, o ülkenin kültür ve sanatına çok şey borçluyum. Ama Doğu başka bir şey. Diyebilirim ki, orda insanoğlunun gerçeğini duyar gibi oldum. Daha da önemlisi, kendimi, o dağ başında buldum, çırılçıplak. Tüm bir kış boyunca onunla konuştum, dertleştim, sorguladım. Doğuda, yaşam tekdüze ve yalındı. Ama algılamasını bilenler için derinlikten yoksun bir yaşam değildi. Bu gerçeği dile getirmek için, büyük imgelere, aşırı 'edebiyata' gerek olmadığı kanısındayım. Hiç değilse ben böyle bir yol izledim. Dağların yamaçları, kayaları, buzulları denli yalın bir dil. Diyebilirim ki Hakkâri`de yaşadığım bir mevsim beni değiştirirken dilimi de değiştirdi (aktaran Parıltı, 2007: 7).

Doğu Öyküleri (1995)'ndeki otobiyografik hikâyelerin biçim ve içerikleri birbirini destekler niteliktedir. Özellikle diyaloglarla gösterme yönteminin kullanıldığı hikâyeler, anlatılanların gerçekliğini okura hissettirir. *İbramın Oğlu İbramın Öyküsü'*nde yazar, yazma düzleminde anlatacağı hikâyeyi başkasından dinlediğini söyler. Diyalogların kullanıldığı şu bölümler anlatıya gerçeklik katar:

> Hangi İbramın? dedim. Bu İbram da kim?
> Mapus damındaki arkadaşım İbram, anlatmadım mı? dedi.
> Ne var bunda? dedim. Gidip, anasına, babasına, karısına, çocuklarına bir 'Merhaba' dersin.
> Diyemem ki dedi Halit. Onun anası, babası, karısı ve çocukları yoktur (s. 26).

Biyografik bilgilerin hikâyelerde yer alması, eseri yazarın yaşam gerçekliği ile anlamlandırmaya zorlar. Yazar, geçmişi ile ilgili malzemeleri az ya da çok eserine yansıtır. Hikâye incelemelerinde de biyografik özellikleri dikkate almak gerekir. Şerif Aktaş'ın "Otobiyografik karakterli bu bakış açısından (kahraman anlatıcının bakış açısı) yazılmış metinlerde kahraman-anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, hem ferdî geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebîlir." (2005: s. 94) dediği bu durumda yazar ile anlatıcı arasındaki sınırlar belirsizleşir. Anlatıcı ve yazarın özdeşleşmesi, yazarın sesinin oluşu hikâyeyi otobiyografik bir anlatıya dönüştürür. Bu durumda ise anlatıcı ve yazarı ayırt etmek güçleşir. Anlatımda kurmaca dünyanın aşılarak gerçek dünyaya ait kişi ve mekânların kullanılması ile birlikte kurmaca yapı da bozulur. Bu tür hikâyelerde ise hikâyenin yazarın biyografik gerçekliği ile yorumlanması zorunluluğu ortaya çıkar.

Ferit Edgü'nün *Sahaf* (1999) hikâyesinin kahramanları Demir Özlü ve Ferit Edgü'dür. Yazar hikâyede hem anlatıcı hem de yazar olarak yer alır. "Demir Özlü, bir akşam, evine dönmeden önce, Stockholm'ün ortasındaki Eski Kent'teki Sjaelagaersgatan adasında dolaşmak ister." (s. 43) cümleleri anlatıcıya aittir. İlerleyen sayfalarda ise "(Tabii, O kitapçı siz misiniz? diye sormadım diyor Demir mektubunda.)*"*(s. 46) ifadeleri ise yazara aittir. Anlatıcı ile yazar iç içe kullanılarak kurmaca bir dünya oluşturulur.

Demir Özlü'nün *Aşk ve Poster* (1980) , *Berlin'de Sanrı* (1987) ve *Stockholm Öyküleri* (1988) yazarın biyografik hayatının izlerini taşır. Siyasî sığınmacı olarak bir süre yurtdışında bulunan yazar, bunalmış, sıkılmış ve çıkışı olmayan bireyin gözlemlerini ve iç dünyasını aktarır. Hikâyelerini ben-anlatıcı ile oluşturan Özlü, yurtdışında gördüğü şehirleri gerçekçi bir anlatımla ele alır. *Stockholm Öyküleri* (1988) bir şehir güzellemesi gibidir. Yazar-anlatıcının hikâyelerde kullandığı mekânlar Özlü'nün yaşamında bizzat gidip kaldığı, yaşadığı mekânlardır. Mekân tasvirlerinin yapıldığı bölümlerde gösterme yöntemi tercih edilirken, ağırlıklı olarak zamanın, mekânın ve yaşananların ağırlığını iç dünyasında hisseden anlatıcının iç monologları daha fazla yer kaplar. Anlatıcı, şehri gezip geldikten sonra kahvede edebiyat ve sanat üzerine konuşur. Bu görüşler de Özlü'nün sanat ve edebiyat görüşleri ile paralellik gösterir.

Yazarın biyografik hayatından edindiğimiz bilgiler, bazen yazar-anlatıcı tarafından deneme üslubu ile hikâyeye eklenir. Demir Özlü'nün Stockholm'de kaldığı günlere ait yaşamının ve izlenimlerinin anlatıldığı *Stockholm Öyküleri* (1988)'nde yazar ve anlatıcının ayrı ayrı ya da birlikte görüldüğü ifadeler yer alır:

> Ön yüzleri Rokoko Tarzı'ndan bozma yapılarıyla düzgün bir cadde. Kurşun rengi, koyu sarı, mat açık mavi yapılar. Ekim ayının yağmurlu bir günü. Sokaklar ıslak, biraz önce dinmiş yağmur. Bir süre sonra yeniden çiseleyebilir. Kentin, daracık, körfeze yakın, hafif bir yokuşla çıkılan eski, kibar mahallesi. Östermalm. Taş döşeli, dört köşe alandan doğru aşağıya inen, dar bir sokak var."(18) cümleleri yazarın gözlemlerine dayanır. Bir denemeyi anımsatır. Lokantadaki ortam ve konuşulanlar ise anlatıcı tarafından aktarılır: "Masaya, genç bir adam daha geldi, senin karşına oyurdu. Dört kişi oldunuz masada. Birkaç dakika sonra, mutfaktaki işini bitiren aşçı da beyaz önlüğüyle gelip kıyıya, sessizce masanın kıyısına, sizi dinlemek için, konuştuklarınıza önem veren bir tavırla oturacaktı.
>
> Burada kalmayı düşünemiyorum, dedi lokantanın sahibi.
>
> Nasıl düşünebilirsin? dedi, yeni gelen genç adam. Çılgın olman gerek (s. 23).

cümleleri ise kurmacayı nakleden anlatıcıya aittir. Yazar deneme üslubu ile gözlemlere dayanan gerçekçi tasvirler yaparken, kapalı mekânda yaşanan olayı anlatıcı nakleder. Burada kurmaca bir gerçeklik söz konusudur.

Seksen sonrası otobiyografik tarzın kullanıldığı hikâyelerde en fazla karşımıza çıkan örnekler ise askeri darbenin yazar-anlatıcı üzerindeki baskısı, işkenceler ve yaşanan hapis hayatıdır. Yaşananların daha fazla okur tarafından öğrenilmesi, bilinmesi düşüncesi ile bu dönemde hikâye yazan birçok yazar, otobiyografik hikâyeler kaleme alır.[69] Bu hikâyelerde genel olarak ben-anlatıcı kullanılır. Ben-anlatıcı bazen kendi yaşadıklarını bazen de şahit olduğu olayları durumları hikâyeleştirir. Siyasî baskı ortamında eve kapanmak zorunda kalan anlatıcı, dışarısını ancak pencereden seyreder. Korku ve panik atmosferinin egemen olduğu hikâyelerde cinsellik, erotizm boyutunda bir kaçış imkânı olarak kullanılır.

Anlatıcının ya da hapishanedeki diğer kişilerin hem ruhsal hem de fiziksel çeşitli işkencelere, aşağılanmalara maruz kalışları, o küçük, dar mekândaki yalnızlıkları, var olma

[69] 12 Eylül darbesini ve darbe sonrası yaşanan işkenceleri, baskıları konu edinen yazarlar şunlardır: Barış Bıçakçı, Berrin Kırımlıoğlu, İnci Aral, Feyza Hepçilingirler, Demirtaş Ceyhun, Nedim Gürsel, Nemika Tuğcu, Cemil Kavukçu, Ali Balkız, Osman Şahin, Hakan Şenocak, Ahmet Ümit, Nalan Barbarosoğlu, Feride Çiçekoğlu, Talip Apaydın, İzzet Kılıçlı, Ahmet Yıldız, Semra Özdamar, Mehmet Başaran, Ülkü Ayvaz, Hürriyet Yaşar, Eray Karınca, Alper akçam, Mustafa Balel, Turgut Acar, Ayşe Sarısayın, Zafer Doruk, Behçet Çelik, Süheyla Acar Kalyoncu, Oya Baydar, Özcan Karabulut, Gülderen Bilgili, Sezer Ateş Ayvaz,

istekleri ve dışarıdaki hayata olan meraklarının anlatıldığı hikâyeler de otobiyografik özellikler taşır. Hikâyelerde hakaret içeren diyaloglar haricinde neredeyse hiç konuşma yoktur. Susturulmuş bireyin anlatıldığı hikâyelerde biçim de konu ile bütünlük içindedir. Genelleme yapacak olursak hapishane hayatının anlatıcı bakış açıcı ile anlatıldığı otobiyografik tarzdaki hikâyelerde iç konuşmalar, yaşanan işkenceler, az da olsa hakaret içeren diyaloglar, bir çıkış olarak cinsel hayaller ve tüm hikâyelerde olmasa da geleceğe dair umutlar bu hikâyelerin tematik yapısını oluşturur. Hapishanenin mekân olarak tasvirleri ise çıkışsızlığı ifade eden labirenti andırır.

Erdal Öz'ün *Kardır Yağan Üstümüze* (1997) hikâyesi ben-anlatıcı ile hapis hayatının anlatıldığı otobiyografik bir hikâyedir. Hikâyede gözleme dayalı tasvirler, yazar ile anlatıcının birlikte görüldüğü bölümlerdir.

> Yan yana bir dizi hücreydi. Hücrelerin önünde ince bir koridor uzanıyordu. İçeri girdiğimizde nöbetçi er, elindeki copuyla bir aşağı bir yukarı dolaşıyordu koridorda. Bütün hücrelerin koridora bakan yüzleri, tavana kadar uzanan demir parmaklıklardan oluşuyordu. İlerideki hücrelerden birinin önünde durduk. Demir kapının kilidi açıldı, içeri sokuldum.
>
> Burası benim hücrem. Hücremde iki katlı demir bir ranza var. Alttaki yatakta yatacakmışım. Gündüzleri, akşam yoklamasına kadar yatağın üzerine oturmak yasakmış. Bütün gün ayakta bekleyecekmişim. Efendi bir adama benziyormuşum. Daha sonra gelip benimle uzun uzun konuşacakmış. Beni bu hücreye getirip kapanan çavuş söyledi bunları; sonra üstüme kilidi vurup koridor boyunca hızla uzaklaştı (s. 45)

Yaş Günü (1997) hikâyesinde ise anlatıcı hapishanede gördüğü, şahit olduğu durumları anlatır. "Bir akşamüstü koğuşa getirildiğinde on beş yaşındaydı. Korku içindeydi. Üst dudağının kenarında kurumuş uzunca bir kan lekesi, bir gözünün üstünde büyükçe bir koyuluk vardı. Yanakları al aldı. Tanımadığı bir kalabalığın içine atılmıştı." (s. 79) Hikâyede diyaloglar oldukça sık kullanılarak sahneleme tekniği ön plana çıkartılır. Bu da hikâyenin gerçeklik algısını artırır. Doğrudan aktarılan diyaloglarda anlatıcı tamamen aradan çekilir:

> Nerede okuyorsun?
> Konservatuarda. Keman bölümünde.
> Hem de keman bölümünde ha? Yazık!
> Niye efendim?
> Yanıt vermedi Cevahir; dudaklarını ısırdı.

Erendiz Atasü, Işıl Özgentürk, Güldal Okuducu, Ayşe Kilimci, Hasan Özkılıç, Necati Güngör, Ahmet Yurdakul, Muzaffer İzgü.

> Gülten Hanım ablan mı olur senin?
> Evet efendim, ablam olur.
> Nerede o şimdi?
> Bilmiyorum efendim.
> Bilsen de sakın kimseye söyleme (s. 84).

Gerçek hapishane koşulları altında sınırlandırılmış yazarların otobiyografik tarzı kullandığı hikâyelerinde asıl amaç, yaşamdan yana bir tavır koymaktır. Feride Çiçekoğlu, mektup tekniği ile yazdığı *Yüz'lük Ülkeden Mektuplar* (1996)'da gerçek hapishane koşullarını, gözaltı ve işkenceleri okurun gözü önünde canlandırır. Dolaysız bir anlatımla yazılan mektuplarda ben-anlatıcı kullanılır. Ancak dönemde sıkça görülen intihara da karşı çıkar. Mektuplarda "Lütfen intihar etmeyiniz. Ya son İstanbul sizseniz?" der.

3) Metaforik Anlatım

Eski Yunan dilinde "öte" anlamındaki meta sözcüğü ile bir yerden başka bir yere taşıma, bir alandan başka bir alana götürme, bir şeyi başka bir şeye aktarma gibi anlamlara gelen phoros sözcüğünün türetilmesi (Uzun ve Yolsal, 2003: 458) ile oluşan metafor Türkçede mecaz, istiare, kinaye ve teşbih sözcükleri ile karşılanır. Türkçe sözlükte "Başkasından kullanmak üzere alma, ödünç alma; yalnız benzeyenin veya kendisine benzetilenin söylendiği teşbih, eğretileme" (Doğan, 2005: 810) olarak tanımlanır. Ziss, *Estetik* adlı eserinde metaforun kullanım amacını:

> Metafor: sanatçının düşüncesinin nesnesini, duyularla algılanabilen dünyanın nesnelerine ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü, ötekinin yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal olarak karşılaştırılması (1984: s. 292)

şeklinde açıklar.

Sıradanlaştığı ve kanıksandığı için anlamını yitiren yaşam modelleri, metaforik dönüştürme yöntemi ve yeni bir görme biçimi ile anlatılır. Düz üslupta anlatım yerli yerinde, mantıksal ve tutarlı ilerlerken metaforik üslupta anlatım, yerine başka bir ifade tarzı konularak elde edilir. Mecaza dayalı bir anlatım olması dolayısıyla metaforik anlatımda soyut bir ifade biçimi vardır. Johnson bunu şöyle ifade eder: "Aslında metaforlar, deneyimlerimize ilişkin düşüncelerimizin açıklanmasına yönelik teorileri mümkün kılar. Tüm teoriler, metaforlar üzerine kurulur, çünkü soyut kavramlarımız metaforik olarak tanımlanabilir." (2008: s. 51)

Hikâye ve roman anlatılarında da metafor önemli bir yer tutar. Kullanılan metaforların anlaşılması, yazarın içinde bulunduğu toplumsal ve siyasî düşünceler, gelenek ve dönemde hâkim olan edebiyat ve sanat anlayışının iyi tahlil edilmesine bağlıdır. Hikâyeler tamamen metaforik bir anlatıma sahip olabildiği gibi hikâye içerisinde sözcük düzeyinde metaforlar da kullanılabilir.

Hikâyelerde metaforik anlatım, anlatılmak istenenle anlatılanın arasında kurulan bağla tahlil edilir. Yazar-anlatıcı, gerçek ile metafor arasında güçlü bir benzerlik ilişkisi kurar ve iki olay ya da durum arasında kurulan bağın açıklanmaya ihtiyacı vardır. Özellikle belli bir düşüncenin aktarılmasında, açıkça söylenmek istenmeyen söylemlerin yerine metafor kullanılarak anlatım gerçekleştirilir. Batı edebiyatında da metaforik anlatıma dayalı eserler de bilinmektedir. Bunlardan George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* (1995) romanında bir domuz çiftliği üzerinden bir yozlaşan sosyalizm eleştirilir. Hayvanlar arasında çiftlik yönetimini ele geçiren domuzlar ayrıcalıklı sınıf olmaya başlarlar ve mahsulden daha fazla ürün alırlar. Sınıf farklılıklarına değinen romanda kapitalizm, burjuvazi, sosyalizm, proleterya diktatörlüğü gibi kavramlara göndermeler yapılır. Samuel Beckett'in *Godot'u Beklerken* (1952) oyunu da metaforik anlatıma örnek olarak alabiliriz. Oyun karakterlerinden Gogo ve Didi (sahne adlarıyla) id ve süper egoyu temsil etmektedir. Dünya edebiyatında görülen bu metaforik anlatım 80 sonrası hikayemizde de kullanılır. Ferit Edgü'nün Çığlık (1982) kitabındaki *Kedi ile Fare* hikâyesi kurgu itibariyle Orwell'in *Hayvan Çiftliği* romanını hatırlatan tamamen metaforik bir kurguya sahiptir. Kedi ile fare arasındaki diyaloglar ile kurulan ilişki yazınsal düzlemde kedi ile farenin yaşam tarzlarını ele alır. Hikâyenin anlam düzeyi ise insanları ve toplumsal yaşamdaki güçlü – güçsüz ve çıkar ilişkilerinin eleştirildiği bir yapıyı ifade etmektedir. Kedi ile fare arsındaki konuşmaları ise anlatıcı aracılığıyla öğreniriz. Anlatıcı bazen dolaylı bazen dolaysız aktarım yapar. Diyaloglardan oluşan hikâyede konuşmaların aktarılmasında konuşma çizgisi ya da tırnak işareti gibi noktalama işaretleri kullanılmaz. Bunda elbette ki konuşmaların mecazi düzeyde gerçekleşmesi insanlara ait olmamasının da hikâyede belirtilmek istenmesinin etkisi vardır.

Hikâye kedinîn durumundan şikâyetçi olması ile başlar: "Ah, hayır, dedi kedi. Bu kadarı da fazla. Evcilliğin de bir sınırı olmak gerek. Bir külkedisi değilim ben." (s. 17) Fare

ise kediyi düşmanı olarak görmekte ve kedinîn tanımının sadece fare düşmanlığı olup olmadığını sorgulamaktadır. Kedi bu durumu kabul etmez, her kedinîn kendinden sorumlu olduğunu belirtir. Kedi, hayatta fazla bir görevi, işlevi olmadığını düşünür. Fare, kedinîn insanların yanında bir yanaşma olmasını eleştirir. Kediye göre bu doğal bir süreçtir. Herkes bir kapıya yanaşmak zorundadır. Hayat mücadelesinde güçlü olanın yanında yer almak gerektiğini düşünen kedi yeteneklerin bunun için var olduğunu söyler. İnsanlarla kedi arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Her iki taraf da halinden memnundur. İnsanlar kedilerle yalnızlıklarını paylaşmaktadır. Evcil olmasına rağmen insancıl olmadığını söyleyen kedi, gerektiğinde başkaldırarak insanlara bağımlı yaşamadıklarını ifade eder. İnsanın karşısında zayıf olan kedi, fareye göre güçlü durumdadır.

Hikâyede kedi, fare ve insan arasında kurulan ilişki anlam olarak toplumdaki yapı ve bu yapıya tâbi olan insanı ele alır. İnsan: sistem, makam, mevki ve nüfuzu; kedi: çıkarı için güçlünün yanında olan insanları; fare ise ekonomik olarak güçsüz ancak karakterli insanları temsil eder. Kedi, kendinden üstte olan insanların yanında yer alarak kendi çıkarlarını korumakla birlikte onların istediklerini de yapmak zorundadır. Fare ise ezilen, yoksul insanları temsil eder. Çıkarları dolayısıyla gücün yanında yer alan insanlar, çıkar çatışmasında yoksul insanların karşısında yer alır. Ezilen, yoksul insanlar ise hem gücü elinde bulunduran bir anlamda sistemin ve sistemin yanında yer alan insanların hedefindedir. Metaforik anlatım yapısına sahip kurguda, arka planda toplumsal yapının ekonomik bölünmüşlüğüne yapılan eleştiri görülmektedir.

Benzetmelerden yararlanarak oluşturulan metaforik anlatım, Ferit Edgü'nün bu hikâyesinde olduğu gibi bütün anlatımda egemen olabilir. Ancak bu uygulama çok sık kullanılan bir yöntem değildir. Hikâyenin tamamında kullanılan bu yöntem açık bir kullanımdır. Okura kalan sadece metaforları çözümlemek ve hikâyenin arka planını görebilmektir. Hikâyelerde daha çok cümle ya da kelime düzeyinde metaforlara rastlarız. Hikâyenin anlaşılabilmesinde bu metaforların tespit edilmesi ve hikâyenin diğer unsurları arasındaki bağın kurulabilmesi gerekir. Hikâyenin dar bir hacme sahip olması dolayısıyla daha geniş bir anlatıma ihtiyaç duyan anlamlar, olaylar ya da durumlar bir cümle ya da kelime ile anlatılabilir. Metaforların anlaşılmasında hikâyede yer alan diğer öğelerle ilişkisinin de açıklanabilmesi gerekir. Aynı kelime ile yapılan metaforik kullanım farklı

hikâyelerde farklı anlamları ifade edebîlir. Hikâye içerisinde bu metaforlar zaman zaman tekrar edebîldiği gibi bir iki kez de kullanılabilir.

Yusuf Atılgan'ın *Eylemci* (1992) kitabındaki *Yük* hikâyesi de metaforik bir anlatıma sahiptir. Toplumdaki ezen-ezilen sınıflar arasındaki çatışma, göç zamanlarında yola çıkan biri dişi biri erkek kırlangıçların yaşadığı olumsuzluklarla metaforik olarak anlatılır. Erkek kırlangıç yolculuktan hemen önce eşini kaybeder ve ondan sonra başka bir dişi kırlangıç bularak onunla yola devam eder. Kırlangıçlar yola koyuldukları sırada, kendilerinden daha büyük bir kırlangıç, erkeğin sırtına biner ve erkek kırlangıçtan kendisini yolculuk boyunca taşımasını ister. Erkek kırlangıç zorlansa da istenileni yapar, hikâye düşmenin başlaması ile sona erer.

Bu dönemde sık rastladığımız metaforlar pencere, balkon, ev ya da köşk, meyhane, kahvehane, otel, radyo, yol, yolculuk, tren, gemi gibi kelimelerle yapılır. Metaforların anlaşılabilmesinde, yazar-anlatıcının sosyo-psikolojik tutumu da etkilidir. Ev, oda ya da köşk, dönem hikâyelerinde sıkça kullanılan metaforlardır. Siyasî ve toplumsal etkilerden sıkılmış, bunalmış bireylerin evden başka gidecekleri hiçbir yer yoktur. Hayatı evden, evin içinden seyrederler. Hızla akıp giden hayatta ev, kişilerin barınağıdır. Dışarıya karşı kendilerini güvende hissedebîldikleri tek yerdir. Yalnızlık ve bunalım kişileri toplumdan koparır ve eve hapseder. Kişiler evden çıktıklarında bile hemen eve dönmek isterler. Eve gelen kahraman kendinî koltuğun üzerine atar. Huzur ve güveni bulan kişiler burada iç dünyalarına yönelirler. Dost Körpe, Murat Gülsoy, Mahir Öztaş ve Kâmuran Şipal'in kahramanlarının vakit geçirdiği tek yer evdir.

Evden çıkan kahramanların da genellikle gittikleri yer kahvehane ya da meyhanelerdir. Buralarda kapalı mekân olarak kişilerin kendilerini güvende hissettikleri yerlerdir. Ev, kahvehane ve meyhanede kendinî güvende hisseden kişiler ise alkolle kendilerini teselli ederler. İçki, kapalı mekânların vazgeçilmez içeceğidir. Alkolle birlikte yaşananları unutmak isteyen kişilerin diğer bir sığınak yeri ise cinselliktir. Yalnızlığın ve bunalımın egemen olduğu hikâyelerde kişilerin kendilerini en iyi ifade edebîldikleri alan cinselliktir. Zaman zaman erotizme kaçan anlatımların da görüldüğü hikâyelerde erkek ya da kadında cinselliğe olan istek arasında bir fark yoktur. Kadınlar da erkekler kadar

cinselliği arzular. Demir Özlü'nün kahramanları şehri gezip meyhaneye giderler, burada içerler ve her hikâyede karşılarına çıkan bir kadınla cinsellik yaşarlar. Cemil Kavukçu'da ise içki öznedir. 1980 – 2000 yılları arasında yayımlanan 7 kitabında toplam 82 hikâyesinden 66'sında içki ya da sarhoşluk yer alır. 8 hikâye ise "meyhanede oturmuş bira içiyoruz" ifadesi ile başlar. İç dinginliğini içki ile sağlamaya çalışan kahramanlar bunda başarılı olamazlar. Bu nedenle de kendilerini içkiye yönelten sebepleri bulmak için harekete geçerler. Hikâyelerde kahramanları aksiyona yönelten içkidir. Kahramanlar yalnızlıklarını unuttukları sığınağa, kahvehane ve meyhanelere giderler ve sürekli içerler. Buralar kahramanların başkaları ile iletişime geçtikleri, konuşup dertleştikleri yerlerdir. Hikâyelerde diyalogların en fazla görüldüğü yerler de buralardır.

Evde kendinî güvende hisseden kişiler sokağı pencereden seyrederler. Özellikle siyasî atmosferin baskın olduğu dönemde gerek siyasî baskılar sebebiyle gerekse güvenli olmaması sebebiyle dışarıya çıkamayan kişiler sokağı/hayatı ancak pencereden seyretmekle yetinirler. Kişiler pencerenin kenarında otururlar ya da pencereden dışarıyı seyrederler. Gördükleri, bildikleri, o pencereden görebildikleri ile sınırlıdır. Bomboş sokağı seyrederler. Aslında bomboş sokak, pencereden bakan kişilere dolu olduğu zamanları hatırlatır. Cemil Kavukçu'nun *Avludaki Tren* (1999) hikâyesinde penceren dışarıyı seyreden anlatıcı, kardeşi ve annesi dışarı çıkmazlar, sadece dışarıyı seyrederler:

> Annem, kardeşim ve ben avluya açılan pencerenin ardından bakıyorduk. Duvarı delmiş gibi dışarı fırlayan soba borusundan savrularak uçuyordu dumanlar. Kardeşim daha iyi görebilmek için alnını cama dayamıştı. Ezik, düz düzdü alnının o bölümü. Soluğundan cam buğulanmıştı. (…)
>
> Annem bir süre daha ayrılmadı pencerenin başından; bomboş sokağa, kaldırım taşlarındaki erimemiş karlara baktı. Sonra da parmak uçlarını ısırarak sessizce ağladı (s. 14).

Bazen de buğulu cam, metaforu kullanılır. Buğulu cam arkasında kişiler silik, hayal meyal vardır. Hiçbir şey net değildir. Faruk Duman'ın *Camlarının Buğusunun İçinde* (1999) hikâyesi bu metaforun kullanıldığı güzel bir hikâyedir. Buğulu bir camdan kahveye bakan anlatıcı, ocakçı, garson, kadın müşteri (Belma) ve şef başlıkları altında insanlık durumlarını dile getirir. Ayrı ayrı silik bir görüntü aktaran anlatıcı, fotoğrafı birleştirip görünür kılma işini okura bırakır. Adnan Özyalçıner'in *Taş* (1983) hikâyesinde de benzer bir kullanım söz konusudur. Bahçe, camın buğusundan gözükmez. Dışarısı, silik, hayal meyal vardır. Gerçekliğini yitiren dış dünya, cam buğusundan seyredilir.

Hikâye kişilerinin nefes alabildikleri diğer bir alan ise balkondur. Balkon, kadın-erkek ilişkilerinin, evliliklerin sorgulanabildiği, kahramanların başka balkonlarla/insanlarla iletişim kurabildiği, bomboş sokağa baktıkları bir yerdir. Evin dışarıya açılan tek alanıdır. Balkon ne içeridedir ne de dışarıda. Kişilerin durduğu yeri anlatması bakımından da metaforik olarak kullanışlı bir kelimedir. Balkon içerisi ile dışarısı arasında âdeta bir eşiktir. Ayhan Bozfırat'ın *Balkon* (1999) hikâyesinde annesi evde sıkılan genç kıza, balkona çıkması için izin vermez. Hatta balkon kapısını ördürür. Çünkü kendisi dışarıda yenilmiştir. Kızının da aynı kaderi yaşamasını istemez. Genç kızın tek isteği evden çıkabilmektir: "Hep dışarı çıkmak, evden, çevremden uzaklaşmak isterdim. Her istediğim, evin, mahallenin dışındaymış gibi… neydi istediklerim? Onu da bilmezdim ya!... Gene bir şeyler isterdim işte." (s. 23)

Köşk de kullanılan bir metafordur. Eskiyi, geçmişi, çocukluğu, kaybedilenleri ifade etmesi bakımından köşk kullanışlı bir yapıya sahiptir. Selim İleri ve Peride Celal köşkü bu anlamda kullanan yazarlardır. Köşk aynı zamanda ideolojik karşılaştırmalar için de elverişli bir metafordur. Selim İleri'nin *Erişmez Nevbahar* (1991) hikâyesinde burjuva Kemal, şimdiki ben'inden sıyrılıp zaman zaman Asım Paşaların konağı ile geçmişe zaman zaman da şimdiye gidip gelir. Köşkün yıkılacağını duyan Kemal, köşkle birlikte mazinin de yok olacağını düşünür. Ancak şimdiki ben'i köşkün yıkılmasına üzülmez. Köşk, bir yapı olmaktan çok anıları, geçmişi ifade eder. Ancak şimdiki zaman ona hak ettiği değeri vermez. Peride Celal'in *Bir Hanımefendinîn Ölümü* (1995) hikâyesinde de değişen zamanla birlikte ekonomik zorluklara düşen bir köşk hanımefendisinin köşkünü/geçmişini terk etmesi anlatılır. Köşke ait eşyaların hikâyede ayrıntılı anlatılması ise geçmişe ait hatıraların dile getirilmesini sağlar. Her bir eşya ayrı bir hatırayı akla getirir. Köşkten apartmana geçen hanımefendi, geçmişin yıkılışı ile birlikte modern zamana geçişi simgeler.

Mekân olarak kullanılan oteller de yersiz yurtsuz kalan kişilerin sığındıkları, geçici olduklarını hissettirdiği için tercih ettikleri bir metafordur. Otel, genellikle yabancı bir şehre giden insanların konakladığı bir alandır. Bu yönüyle de otelin tercih edilmesinde kişinin yaşadığı yere, insanlara yabancı oluşunun da rolü vardır. Demir Özlü'nün *Aşk ve Poster* (1980) kitabındaki hikâyelerde mekân, oteldir. Yurtdışındaki şehirlerde ya da İstanbul'da

kahraman otelde kalır. Çünkü kahraman yaşadığı yere yabancıdır ya da ülkesinde kaçak yaşamak zorundadır. Topluma, şehre olan yabancılık ise otel ve otel tasvirleri ile anlatılır.

Yol, yolculuk kavramları da kaçışı anlatan metaforlardır. Kişiler sürekli yolculuk halindedir. Ne yol ne de yolculuklar biter. Yolun nereye gittiğinin de bir önemi yoktur. Ne yaşadığı yerde kalmak isteyen ne de başka yere gitmek isteyen kişilerin olduğu yer yoldur. Yollar, bulundukları yerden ayrılmış, varmak istedikleri yere ise ulaşamamış arada kalmış bireylerin mekânlarıdır. Demir Özlü, Mahir Öztaş ve Murat Yalçın'ın kahramanları kendilerini sürekli yolda yolculuk yaparken bulurlar. Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995)'sında kahramanlar evden çıkarlar ve otobüse binip giderler. Özlü'nün *Aşk ve Poster* (1980)'deki hikâyelerinde de yol ve yolculuk hiç bitmez. Kahramanlar, sürekli trene binip giderler. Kaçış ifade eden yolculuklar, hikâyelerin sonudur. Nereye gittikleri belli olmayan kahramanlar, hikâyenin sonuna kadar bir yere ulaşamazlar. Önemli olan sadece kaçmak, gitmektir. Yol ve yolculuk kavramları ile birlikte tren ve gemi de kullanılan metaforik mekânlardır. Tren ve gemi bazen de sistemin, siyasî baskının anlatılmasında kullanılan metaforlardır. Ayhan Bozfırat ve Kamuran Şipal'in hikâyelerinde tren ve istasyon metaforik olarak kullanılır. Kamuran Şipal'in *Köpek İstasyonu* (1998)'nda istasyon siyasî iradeyi, sistemi ifade eder. İstasyonlar, boğucu, baskıcı yapıları ile öne çıkarlar. Tren kazasında ölenleri yolda saklarlar. Çünkü bu durumu, istasyondakilerin (tren idaresinin) duyması istenmez.

Hikâyelerde sıkça karşılaştığımız metaforlardan biri de radyodur. Yalnızlığın anlatımında radyo özellikle tercih edilir. Yalnızlıktan ve ortamdaki sessizlikten sıkılan bireyin başvurduğu bir arkadaş gibidir. Derin yalnızlığın hissedildiği hikâyelerde kişiler hemen radyo açarlar. Aynı zamanda radyo, kişilerin haber alma aracıdır. Toplum ve ülke ile ilgili meseleleri merak ettiği halde evinden dışarı çıkamayan bireyin dışarıdan haber alabildiği tek araç radyodur. Yusuf Atılgan, Kamuran Şipal ve özellikle Erdal Öz radyo metaforundan yararlanırlar. Erdal Öz'ün kahramanları sürekli radyo dinlerler. Radyo, yalnızlığın somut bir göstergesidir. Erdal Öz'ün *Havada Kar Sesi Var* (1987) hikâyesinde evinde sürekli yün çorap ören kadın oğlundan ayrı, yalnız kalışını radyo ile unutmak ister. Hikâyenin sonunda radyodan, "o pek sevdiği erkek sesi" (s. 27)nden oğlunun vurularak

öldüğünü öğrenir. Kâmuran Şipal'in *Sizin Ev* (1998) hikâyesinde de evdeki herkes denize gider. Güzin Abla ise yalnızlığını radyonun sesini sonuna kadar açarak gidermek ister.

Kış ve kar da sık kullanılan bir metafordur. Özellikle siyasî ve toplumsal atmosferin boğuculuğunu ifade etmek için kullanılır. Kış mevsimi ile birlikte kar yağması, birçok imkânsızlığı da beraberinde getirir. Kış mevsiminde yolların kapanması, insana mutluluk veren ağaçların yeşilliği ve kuş seslerinin olmaması, havanın karanlık olması gibi gerçek hayata ait unsurlar, metaforik anlamda da çıkışsızlığı ifade eder. Hapishane hatıraları, siyasî olaylar, ihtilal günlerinin konu edildiği hikâyelerde mevsim hep kıştır ve sürekli kar yağar. Bachelard kış mevsimini şu şekilde ifade etmektedir: "Mevsimler arasında en yaşlı olanı kış mevsimidir. Anıları yaşlandırır. Bizi uzak geçmişe götürür." (2008: s. 84) İnci Aral'ın *Sevginin Eşsiz Kışı* (1986) kitabında sürekli kar yağar. Kadın-erkek ilişkileri üzerinden sevgi ve bağlılık kavramlarının eleştirildiği hikâyelerde kar, iletişimsizliğin ve çıkışsızlığın ifadesidir. Erdal Öz'ün *Havada Kar Sesi Var* (1987) kitabındaki hikâyelerin tamamında mevsim kıştır ve kar yağar. Siyasî ve toplumsal hayatın boğuculuğunu ifade eden kar, sürekli vurgulanır. Kitaba ismini veren hikâyede baştan sona kar yağar. Anne oğlunu kaybettikten sonra da arka fonda kar yağışı devam eder. Hikâye "Kar aralıksız yağıyor." (s. 28) cümlesi ile bitirilir.

Ayna metaforu da gerçeklerle yüzleşmeyi sağlayan bir kullanım olarak görülür. Bu dönem hikâyelerinin ortak temalarından biri olan yüzleşmenin yapılabildiği en uygun metafor aynadır. Özellikle kişilerin iç dünyalarının dışa vurumu ve hayallerin bitip gerçekliğin görüldüğü zamanda aydınlanmayı sağlayan nesne aynadır. İç benlik, dış benlikle yüzleşir ve gerçeklik tüm çıplaklığı ile olduğu gibi aynalarda ortaya çıkar. İnci Aral, hikâyelerinde kahramanlarını ayna kullanarak geçmişleri ile yüzleştirir. Sezer Ateş Ayvaz, *Aynalarda Yaz* (1988) kitabında ayna metaforundan yararlanır. Aynaya bakan kahramanlar yüzlerini göremezler. Zamanla kimliklerin kayboluşu ile yüzleşmeyi sağlayan aynalardır.

> Bu akşam, bu akşam, yarın, öbür gün değil değil, bu değil, bu akşam, bekliyorum Sevgi. Sevinç de yok değildi hani, ama en çok korku. Aynaya yansıyacak denli açıktı korkusu; gözleri, bakışı, yüzünün rengi (s. 18).

Ayna ile karşı karşıya gelen kadın kahraman kendisiyle yüzleşmekten korkar ve aynanın önünden uzaklaşır.

> İçindeki korku, nedeni belirsiz bir suçluluk duygusuna bırakmıştı yerini. Koltuğuna kavuştuğunda dağılacağını umdu iç sıkıntısının. Yıllar, yıllar sürmüş bir devinimsizlikten yorgun, usulca uzaklaştı oradan (s. 19).

Metaforlardan yararlanarak oluşturulan hikâyelerde kurmaca yapı, okuru düşünmeye ve kullanılan metaforları çözmeye zorlar. Bu da metin karşısında okurun daha aktif olmasını sağlayarak hikâyenin merak unsurunu canlı tutar. Klasik hikâyelerdeki düğüm bölümünün modern kurguda olmaması yazar-anlatıcıyı metafor kullanmaya iter. Metaforlarla birlikte iki katmanlı bir okuma zorunlu hale gelir.

4) Deneme Tarzı Anlatım

Deneme, yazarın duygu ve düşüncelerinin herhangi bir ispat kaygısı olmadan anlatıldığı bir türdür. Hikâye ise her ne kadar olaysız hikâyeden bahsetsek de temelde öyküleme tekniğine sahip bir türdür. Olaysız hikâyelerde bile durağan yapının ardında silik bir olay örgüsünden bahsetmek mümkündür. Zaman ve mekân gibi unsurlar da bu yapıyı destekler. Bu ayrım nedeni ile hikâyede öyküleme sırasında deneme üslubunun kullanıldığı parçaların ayırt edilmesi mümkündür. Hikâyelerde genellikle yazar/anlatıcının dış dünyada gördüğü, duyduğu bir olay ya da durumla ilgili düşüncelerini, duygularını açıklaması ile ortaya çıkan deneme tekniği temelde dış gerçekliğin hikâye kişisinin iç dünyasındaki yansımasının görünümüdür. Bu nedenle de deneme üslubunun tercih edildiği yerler yazar/anlatıcının yorumlarına dayalı olarak gelişir.

Deneme tekniğinden yararlanılan hikâyeler, iki kesitten oluşur. Öykülemede deneme tekniğinden yararlanılarak, anlatılacak hikâyeye zemin hazırlanabildiği gibi yazar, aralarda müdahale ederek kendi duygu ve düşüncelerini dile getirebilir. Ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde öykülemenin girişinde yer alan bu bölüm asıl hikâye ile dolaylı olarak ilgilidir. Deneme tekniğinin kullanıldığı hikâyelerde genelden özele ya da özelden genele bir gidiş söz konusudur. Hayat, ölüm, sevgi, aşk gibi konularda yazarın düşüncelerini öğrendiğimiz bölüm daha genel ifadeler içerir. Bu genellemeden sonra asıl hikâyede bu genele örnekler ararız. Ya da kahramanlar arasında geçen bir olay ya da durumdan sonra yazarın araya girerek konu ile ilgili daha genel değerlendirmelerin

yapıldığı görülür. Kurguda deneme tekniğinin kullanıldığı parçalar ile asıl hikâyenin anlatıcı tarafından aktarıldığı bölüm iki farklı kesiti oluşturur. Bazen öykülemeye giriş paragrafında görülen deneme tarzı birinci kesiti, daha sonra asıl hikâyenin anlatıldığı bölüm ikinci kesiti oluştururken bazen de deneme üslubu ve yazar müdahaleleri hikâye boyunca devam eder. Hikâyenin kurgusu ise deneme ile hikâye arasında gider gelir.

Modern hikâyede olayın öneminin azalması, bireyin iç dünyasının ön plana çıkması ile birlikte hikâyeler deneme türüne yaklaşır. Anlatıcı; hayat, ölüm, insan, edebiyat ve sanat gibi konularda deneme üslubu ile öykülemeye duygu ve düşüncelerini katar. Hikâyelerde deneme üslubunun kullanılması aynı zamanda yazarı da hikâyede daha belirgin hale getirir. Hikâyelerde deneme üslubu ile duygu ve düşüncelerin aktarıldığı yerler, yazarın sesidir. Bu da yazarın esere bir müdahalesi olarak görülebilir.

Kurmaca anlatılarda yazarın/anlatıcının kurguyu oluştururken düşüncelerini olay örgüsü içerisine yerleştirilmesi sıkça görülür. Yazarın/anlatıcının kullandığı bu yöntem bir üslup meselesi olarak değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda anlatının nasıl düzenlendiği ile ilgili teknik bir sorun olarak da görülebilir. Ali İhsan Kolcu, hikâyede görülen yazara/anlatıcıya ait olay ya da durumla ilgili açıklamaları, yorumlamaları "açıklama/yorumlama tekniği" (2011: s. 65) olarak tanımlarken İsmail Çetişli teknik kelimesini kullanmaz, ona göre bu sadece bir "açıklama/yorumlama"dır. (2004, s. 46-47) Tomris Uyar ise deneme üslubunun kullanıldığı hikâyeleri deneme hikâyeciliği ürünü olarak görmektedir. (bkz. 1999: s. 257) Farklı değerlendirmeler olsa da kurguda yazarın sesinin açıkça duyulduğu bu tarz, hikâyeyi tematik olarak tamamlayan bir unsurdur. Hikâyede öykülemenin baştan sona deneme üslubu ile yapıldığı hikâyelerin "deneme hikâye", öyküleme içerisinde zaman zaman deneme üslubundan yararlanılan hikâyelerde ise deneme tekniğinden yararlanıldığını söylemek mümkündür.

Oktay Akbal'ın *Yaz Biterken* (1988) hadlı hikâyesi, anlatıcının eylül ayı ile ilgili duygularını ve eylül ayının anımsattıklarını anlattığı "deneme hikâye"dir. Anlatıcı, eylül ayının gelmesi ile birlikte çocukluğundan beri eylül ayının hatırlattığı olumsuzlukları düşünür. Sabahattin Kudret'ten ve Ziya Osman Saba'dan şiirler alıntılayan anlatıcı, hikâyeyi konuşma havasında sürdürür:

> Yaz bitti mi? Eylülün ilk günündeyiz. Güz eşikte belirmiş. Geçip gitti mayıslar, haziranlar, temmuzlar, ağustoslar… Sizden de bir şeyler geçip gitti. Farkına varmadan geçer zaman. Bizlerden bir şeyler götürerek… Sabahattin Kudret'in yazdığı gibi: 'Der ki size bir gün ölüm – Boşuna kardeşim çalım – Düşünürsünüz nereye – Savrulacak bunca külüm – Ya yüzüm ya gözüm kaşım – Ağzım burnum elim kolum – Hangi Köşede izbede – Kaskatıyım süklüm püklüm – Uyuyacağım, açacak – Orada bir yerde gülüm' diye düşünürsünüz bir akşam, bir sabah, yaşamın bir vaktinde…
>
> Eylül, hüzünlü şeyler anımsatır. Ta çocukluğumdan kalmış bir korkumdur eylül ayı… Okul açıldı açılacak, dersler, sınıflar, öğrenciler derken sınavlar.
> (…)
> Eylülün ilk günündeyiz. Bu eylül sıcak geçecek. İklim olarak da, siyasal olarak da… Gizde bizi neler bekliyor? Kim bilebilir geleceği, geleceğin getireceğini? (s. 79 – 81)

Oktay Akbal'ın aynı kitabında yer alan *İnsan Olmanın Onuru* (1991) adlı hikâyesi de "deneme hikâye" tarzına örnek olacak bir kurguya sahiptir. Bir dinlenme köyünde deniz kıyısında duran anlatıcı, o an etrafında gördüğü koşuşturma, heyecan ve telaştan yola çıkarak duygularını anlatır. Hikâyenin son kısmı ise okura mesaj verilen bir bölümden oluşur:

> Evet, yürek de gerek. Bilimle birlikte, yürek de… İnsan olmanın verdiği gururu duymak için, yürekle, bilim kafasıyla bütünleşmiş olanca gücümüzle savaşım vermek, kendimizi işe yaramaz, boş şaşkınlıklardan kurtarıp yaratıcı, yapıcı, yararlı bir uyanıklığa geçmek gerek… bayramlar, bizleri güncel uğraşlardan, koşuşturmalardan bir iki günlüğüne sıyıran, kendi kendimizle baş başa kalmamızı sağlayan zaman parçalarıdır. Bunun değerini bilmeliyiz, gerçekleri akla uygun hale getirmenin, aklımızı kullanabilmenin, bu hem çok zor, hem de çok kolay görevin üstesinden gelebilmenin olanaklarını yaratmalıyız. İnsan olmanın onurunu taşıyor isek (s. 88)…

Bu hikâyelerde yazarın sesi açıkça duyulur.

Müge İplikçi'nin *Her Şey Atsineğiyle Başladı* hikâyesi de "deneme hikâye" olarak değerlendirebileceğimiz bir hikâyedir. İstanbul'un kuruluş efsanesinin anlatımı ile başlayan öyküleme, efsanede geçen atsineği ile hikâye türüne yaklaşır. Geçen zamanla birlikte kentin sahip olduğu değerlerin de yitirilişinden duyulan yakınma dile getirilir. Yazarın sesi ise parantez içinde hissettirilir.

> (…) yok, gene de anlatmak istediğim bunlar değil meraklanmayın. Yani minareler, yunus balıklı sikkeler, buhurdanlıklar değil… mutlaka her birinin kendine özgü bir sesi vardır. Ama asıl sorun benim kendi sesimde. Tarihten önceki ve sonraki bunca zamanda ileri, geri ve belki de dairesel olan böylesi bir boyutta, kendi farklılığımı yaratacak dili ararken tamamen dilsiz kaldım. (Yine de aramızda kalsın.) (…)
> Belki benim dilim de budur.
> Söz mü, uğultu mu, inanın bilmiyorum. Tekrar söze mi dönüyoruz, uğultuya mı?
> (…)
> Neyse.
> Ancak şunu da söylemeden edemeyeceğim: Bildiğim bir şey var, bu kadar eskiliğime karşın sapıma kadar dürüst bir atsineğiydim, hep de öyle kaldım. (s. 14 – 15)

Ayfer Tunç'un Mağara Arkadaşları kitabındaki *Alafranga İhtiyar* (1996) hikâyesi deneme tarzı ile asıl hikâyenin iç içe kullanıldığı bir hikâyedir. Ahmet Midhat üslubunu andıran bir üslupla yazılan hikâyede ihtiyar adamın anlatıcı olarak yer aldığı bölümlerde geçmişin yaşanmışlıklarının aynı zamanda iç dünyada bir muhasebesi yapılır. Bu bölümlerde deneme tarzı anlatım kullanılır:

> (…) Zannederim gençlik aşklarını tamamen arkamda bırakacağım bir yaşa geldiğimde, iki senedir Handan'la evli olmama rağmen henüz o yaşa gelmemiş olduğumu düşünerek kendimi teselli ediyorum, ara sıra akşamları biraz da içlenerek, o tatlı kavgaları hatırlayacağım ve yâd edeceğim. Bunu yaparken de gençlik aşklarımı değil, gençlik yaşımı yâd etmiş olacağım. (…) Bir düşünün, cemiyet insanın yaşına başına karışmasa, herkes hayatını böyle mi yaşar? Yahut aynalar, eş dost, basküller bize değiştiğimizi hatırlatmasa, ne diye giden gençliğimizin arkasından ağlayalım? (s. 160)

İlerleyen sayfalarda hatıralarla birlikte düşünceler de bir akış içinde sunulur. Anlatıcı bu biçim tercihinin okur tarafından da fark edilmesini ister:

> Burada yine eski muharrirlerin bir kısmı gibi bir çift lâf etmeden geçemeyeceğim. Hakikat ile oyun arasındaki hat pek dardır ve herkes biraz aktördür. Hayatın bir hakikat olduğunu addedersiniz ve bu oyuna bir aktör olarak katılmağa gayret edersiniz, hayatın hakikatindeki derinliğini daha çok hissedersiniz. (…) bunu illa da yapın diyerek haddimi aşacak değilim ama içinizdeki nehirlere barikat kurmayın, bırakın aksın, lâzım geliyorsa taşsın (s. 168).

Hikâyelerde deneme tekniğinin kullanıldığı bir diğer yöntem ise hikâyenin giriş kısmında deneme tekniğinden yararlanarak hikâyeye zemin hazırlamaktır. Bu hikâyelerde giriş kısmında deneme tarzında yazılan bölümle asıl hikâye genellikle örtüşür. Faik Baysal'ın *Ketûme Karpitçiler* (1998) hikâyesinde deneme üslubu başlayan hikâye öyküleme ile devam eder: "Bazı insanlara şaşıyorum. Çok içerliyorum sersemliklerine. Şu okumuş geçinenlere hele, ne saygım kaldı ne de inancım. Dolarkolik, markkolik, bozuk düzen hastası çoğu. Yaşıyorlar mı? hiç sanmam.*"* (s. 197) cümleleri hikâyenin giriş kısmını oluşturur.

Kâmuran Şipal'in *Sizin Ev* (1998) hikâyesinde de giriş bölümündeki deneme tarzı ile yazılan paragraf hikâyenin anlamsal düzeydeki yapısını oluşturur:

> Bazı kimseler vardır, evet demek için yaratılmış gibidir. Bir ricayı geri çevirecek gücü kendisinde gösteremez, kendilerine yöneltilen bir isteğe hayır diyemez, doğalarına ne denli aykırı düşse de adreslerine postalanan bir çağrıya uymazlık yapmazlar (s. 76).

Yazar-anlatıcı, anılarını hatırladığında da zaman zaman geçen zamanla ilgili değerlendirmeler yapar. Yazarın hayat felsefesi olarak okuyabileceğimiz bu anlatılar, aynı zamanda geçmişe bir ağıt ya da geçmişle yüzleşmenin de görüldüğü iç konuşmalardır. Anlatıcı kendisi ile konuşur gibi anlatır. Sait Faik'te görülen bu tarz, bu dönemde Oktay Akbal'ın hikâyelerinde sıklıkla kullanılır. *Şubatta Bir Gün* (1988) hikâyesinde güneşli bir şubat gününde İstanbul'da deniz kıyısında gezen anlatıcı geçmiş günleri hatırlar. Gençlik günlerindeki İstanbul manzaraları ile şimdiyi kıyaslar. Gençlikle ilgili düşüncelerini deneme üslubunda aktarır:

> Gençlik midir, aradığımız? Hep arayacağımız! Elbette öyledir. Ama sürgit kalmaz ki! Bir konuktur gençlik. Gelip bir süre sonra apansız kalkıp bir yabancı gibi gelir bize! Kimdi? Nasıldı? Neler anlattı, neler yaşattı? Bir masala döner gençlik denilen dönem. Sanırım çocukluk da, gençlik de geçicidir, ama yaşlılık sürgit yaşanan bir dönemdir. Ölüm bile bitirmez yaşlılığı. Yaşlı bir adamdı o derler ardımdan (s. 64)…

Benzer bir kullanım Akbal'ın *Ağustos İkindisinde* (1983) adlı hikâyesinde de görülür. Yazar-anlatıcı, şahit olduğu bir olaydan, konuşmadan yola çıkarak hayatla ilgili görüşlerine yer verir. Kendi kendine sorular sorar, bu sorulara cevaplar arar:

> Nedir konuları insanlarımızın? 'Zaman ne çabuk geçiyor?' ne çok duyduk bu sözü. Hepimiz yakınlarımızdan hatırlarız. Dün yirmisinde otuzunda idiler, bir de bakmışlar yaş altmışı, yetmişi bulmuş. Kişi, yaşarken, yaşamın dağdağasını çekerken fark etmez zaman denen o elle tutulmaz şeyi.(…) (s. 58)

Anlatıcının öyküleme içerisinde asıl hikâyeyi anlam bakımından kapsayan bu bölümlerden yararlanması, hikâyede ölçülü kullanıldığında bir zenginlik olarak durmaktadır. Ancak bu bölümlerin Ahmet Mithat'ta olduğu gibi sayfalarca sürmesinin okuru sıkabileceği tehlikesi de aşikârdır. Bu dönemde bu üsluptan yararlan yazarların ölçülü ve yerli yerinde bu teknikten yararlandığını söylemek mümkündür.

5) Gözleme Dayalı Anlatım

Modern hikâyelerde en önemli kurgulama ve öyküleme tekniklerinden biri de gözlemdir. Hikâyelerde öyküleme, yazar-anlatıcının gözlemlerine dayanır. Genel olarak bakıldığında bu dönemde yazılan hikâyelerin birçoğunun gerçek hayattan alınan izlenimlerden ve gözlemlerden oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu hikâyelerde gerçekliğe dayalı gözlem, toplumcu/eleştirel gerçekçilik anlayışlarından farklı olarak insanî

gerçekliği kuşatır ve deneyimlenmiş bir gerçeklikten beslenir. İnsanlık durumlarının ortaya konması, bireyin içinde bulunduğu durumun ortaya çıkartılabilmesi için hikâyelerde gerçeklik üzerinde durulur.

Oktay Akbal'ın *Hücrede Karmen* (1991) kitabındaki *Derken Gazeteler Geldi* adlı hikâyesinde öyküleme, ben-anlatıcının gözlemlerine bağlı kalınarak yapılır. Hikâyenin giriş bölümündeki tasvir, yazarın sesini güçlü bir şekilde duyurur:

> Bir balıkçı motoru geçiyor. Ardında dümdüz bir çizgi bırakarak… Tek bir dalga yok. Tek bir esinti… Sanki dünyanın ilk sabahı. Her yer sessiz. Kumsalda bir adam yürüyor. Elindeki bastonu sallayarak… Az önceki motor yitip gitti. Balkona bir koltuk çektim. Edremit Körfezi'ni seyrediyorum (s. 31).

Hikâye, evin balkonundan dışarıyı seyreden yazar-anlatıcının günlük hayattan gözlemlerini hikâyeleştirilmesi ile oluşur. Akbal'ın aynı kitaptaki *Kediler Üstüne* hikâyesinde kapı önündeki bir kedi, *Boynu Süslü Serçeler'*de saçağa konan serçeler, *Bir Büyük Adam* hikâyesinde de yaşlı bir adam hikâyenin konusunu oluşturur. Anlatıcı, sadece seyreder ve izlenimlerini hikâyesine taşır. *İnsanlar Arasında* hikâyesinde ise Atatürk Havalimanı'ndaki insanları hikâye konusu yapar. Anlatıcı, etrafındaki kişilerin ilgisini çektiğini söyler.

Gözleme dayalı tasvirin sıkça kullanıldığı dönem hikâyelerinde anlatıcı özellikle fotoğrafik gözlemle eşya ya da kişilerin fizikî ayrıntıları üzerinde durur. Demir Özlü'nün Beyoğlu'nda bir sokağı tasvirle başlayan *Beyoğlu'nda Bir Öğle Vakti* (1993) hikâyesi fotoğrafik gözlemin güzel bir örneğidir:

> Beyoğlu'nda, İstiklal Caddesi'nde, yeni yapılmış yüksek bir yapının ikinci katında, geniş bir iş yerinde çalışıyor o. Yapının çevresinde açıklık var. Yapı, bütün arsa üzerinde kurulmamış, arsanın bir bölümüne oturtulmuş. Bu yüzden, gündüzleri, üç yanından güneş ışığı alabiliyor. Karşıdaki apartmanlar, onun yüksekliğine erişemiyorlar. Beyoğlu'nun eski apartmanları… Gri renkli Rum, İtalyan tarzı yüzyıllık yapılar. O yapıları tanıyor. Birçoğunun, geriye doğru uzayan şaşılası bir derinliği var. Arka yanları yokuşa doğru arkmış. Eski bahçeler var orada. Yapılar, bahçelerin üzerine uzanıyor. Aralarında dar sokaklar – Beyoğlu'nun daracık yokuşları – aşağılara doğru iniyorlar. Eski Ceneviz sokakları onlar. Yapıların arka pencerelerinden, küçük, işlemeli demir parmaklıklı balkonlardan deniz; bahçelerin üzerinden Boğaz'ın bir bölümü ile Marmara Denizi görünüyor (s. 9).

Fotoğrafik gözlemden oldukça sık yararlanan Özlü'nün otobiyografik hikâyesi olan *Alp Oteli* (1980)'nde de otelin ayrıntılı bir tasviri yapılır. Sadece fizikî ayrıntıların yer aldığı tasvirlerde kısa kısa cümlelerle, fizikî ortamın bir sayım dökümü yapılır:

> Geniş bir oda. Eski, klasik bir otel. Yerler, kahverengiye boyanmış tahta. İki yatak, kapının iki yanında. Masa, ince bacaklı, güzel, iki de sandalye var. Klasik, aynalı bir gardırop. Tuvalet masası da eski, güzel. Odanın tavanı iyice yüksek. Eski yapı. Pencere tek camlı. Doğrusu, kuzey batı rüzgârı sızıyor çerçeve aralıklarından. Kalorifer yeterli sızıyor çerçeve aralıklarından. Kalorifer yeterli değil, iyice ısınmıyor oda. 'Alışılır,' diyorum kendi kendime Karım da kuzeyli olduğuna göre o da alışır (s. 31).

Ben-anlatım, izlenimci öykülemenin güçlü araçlarından biridir. Bu dönem hikâyelerinde özellikle Sait Faik ve 50 Kuşağı yazarları etkisinde eser veren birçok hikâyeci, gözlem tekniğinden yararlanır. Anlatıcı, anlatısında çevrenin ve çevre içerisinde yer alan kişilerin gözlemlenmesi ile hikâyesini kurgular. Cemil Kavukçu, eserlerinde gerçekçi meyhane tasvirleri yaparak oradaki insanların hikâyelerini yazar. *Malı Baba* (1990) hikâyesinde meyhaneye sevgilisi Nazlı'yı beklemek üzere giden anlatıcı, orada Malı Baba ile tanışır ve onun hayat hikâyesini dinler:

> Kılıksız birçok adam, yüksekçe taburelere tünemiş, duvar boyunca dükkânı çevreleyen dar ve uzun masalardaki şarap şişeleriyle baş başa kalmışlar. Orta yerde iki masa var yalnızca. Onlar da dolu.
>
> Dükkân kalabalıktı, ama herkes yalnızdı.
>
> Birkaç boş taburenin bulunduğu köşeye doğru yürüdüm. Duvarla yüz yüze oturacağım. (…)
>
> Birden irkildim. Yanıma gürültüyle iki koltuk değneği bırakıldı, boş tabureye de tek ayaklı, çok pis kokan bir adam oturdu. Suya küs bir ayyaş. Midem bulandı. Çöplük kokan, kapkara suratlı haydut gibi bu adam bana doğru eğilerek: 'afiyet olsun yiğit.' dedi (s. 56).

Anlatıcı Malı Baba ile tanışmasından sonra ise onunla olan konuşmaları, Malı Baba'nın anlattıkları hikâyeyi oluşturur.

Hikâyelerde anlatıcının dış gerçekliği gözlemlemesi ile birlikte dış gerçekliğin anlatıcıda uyandırdığı kişilerin iç dünyası ile ilgili yorumlamalar iç içe de sunulabilir: Cemil Kavukçu'nun *Sokak* (1990) hikâyesi dış gözlem ve bu gözlemlerin anlatıcıda oluşturduğu izlenimlerin birlikte kullanıldığı bir öyküleme ile kurgulanır:

> Yaşlı, zayıf bir adamdı. Gençliğinde uzun boylu ve yapılı biri olmalıydı. Savaşa da katılmıştı kuşkusuz. Ölümü yakından görmüş, kendi bedeninde duyumsamış, insan öldürmüş. Şimdi yapayalnızdı. Elmacık kemikleri abartıyla dışarı fırlamış bembeyaz sakallı yüzünde büyük bir kayıtsızlık vardı. Yeryüzünde kaldığı bunca yıl boyunca yaşayıp gördüklerinin onda uyandırdığı düş kırıklığının dönüştüğü bir kayıtsızlıktı bu (s. 166).

Ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde yazar ve anlatıcıyı birbirinden ayırt etmek zordur. Ben-anlatıcı gözlemlediği dış dünyayı aktarırken kişilerin iç dünyası ile ilgili de

gözlemlerini dile getirir. Tomris Uyar'ın *Kuskus* (1981) hikâyesinde dış gerçek ile iç gerçeği peş peşe verilir. O-anlatıcılı hikâyede anlatıcı kişilerin iç dünyasını da aktarır:

> Yaşlı kadın, pencereden bakarken, bir an, beyaz kolalı perdeyi rastgele tutmuştu. Ama dışarıdaki inatçı kışın basıncını, karla kaplı, uçsuz bucaksız kırları görünce dizleri titredi, tutundu perdeye, asıldı. Bir şeylerin bir daha geri gelmemecesine kayıp gittiğini düşündü: adları olmayan yılların, günlerin, birtakım tekdüze mevsimlerin, kışların… Bahar, yüzünü bir gösterse, gelinciğe keserdi bu bayır, papatya kesilirdi tepeden tırnağa. Her gün bir daha bir daha biten ama hiç sona ermeyen, böyle içini karartan şeyler gelmezdi aklına. Düşlerden artakalan tedirginlikler karışıp giderdi (s. 7).

Çoğu zaman dış dünyayı gözlemleyen anlatıcı, kendi iç dünyasına döner. Gözlemlediği gerçeklik onu mutlu etmez ve düşüncelere sevk eder. Demir Özlü'nün *Stockholm Öyküleri* kitabındaki hikâyeler, fotoğrafik bir gözlemle anlatılır. Ancak gözlemlenen dünya, anlatıcıyı iç dünyasına hapseder. Örnek olarak *Bir Kadın* hikâyesini alabiliriz. Kaldırıma oturan anlatıcı yoldan geçenleri izler. İnsanların sürekli gelip geçmeleri onu iç dünyası ile baş başa bırakır:

> İçerde yaşlı bir karı-kocayla, dışarıda –biraz ötemde – genç bir çift oturuyorlar. Tatil günü insanları… daha küçük kentlerden geldikleri belli olan tek tük insanlar geçiyor geniş kaldırımlardan. Kimisi sırtında bir çanta taşıyor. Uykuyu çağrıştıran boş bir öğleden sonrası. (Rokoko yapıların görüntüsü erisin düşten kabartılar içinde.) açık çivit mavisi bir gökyüzü ve kim bilir, bilmeden, yaklaşan uzun kışın ürpertisini tenlerinde duyan genç insanlar. Zihnimde birbirinin ardına, birtakım kapılar açılıp kapanıyor, kimisinin açılmasıyla da loş bir ışık. Her zaman buldum bu imgeyi zihnimde: 'İki kapılı bir handa…' ve durmadan açılıp kapanan kapılardan – rüzgârın çarptığı kapılar gibi – dökülen imgeleri seyrediyorum. Yılgılar içinde çalkalanmış bir gençliğin görüntüleri. Ardından taş hanlarda yırtık bir yorganı çekerek uyunan sakin uykular. Kimsenin göremediği bir karanlık kutuya bakıyorum sanki (s. 77).

Dış gerçekle iç gerçekliğin iç içe geçtiği hikâyelerde zaman zaman hayal unsurları da görülür. Anlatıcının gerçek dünyadan ayrılması hikâyenin gerçeklik algısını da değiştirir. Ancak hikâyelerin sonunda hayaller biter ve gerçekliğe dönülür. Cemil Kavukçu'nun *Nolya* hikâyesinde Nolya hayali bir kadındır. Bir meyhaneye giden anlatıcı burada zaman geçirir. Mekân ve çevre tasvirleri gözleme dayalı bir gerçeklikle sunulur:

> Hava güzel, havada bahar var, masada biram var. Saat bilmem kaç, kafam kıyak. Rüzgârlar hafiften hafiften bu ikindi vakti. Dostların Yerindeki yerimdeyim ve İsmet Abi, yani buranın patronu da her zamanki yerinde; önünde kâğıtlar, elinde kalem, harıl harıl çalışıyor. (…) Ben de gelip geçene bakıyorum keyifle (bu 'keyif' üç biradan sonra yakalanıyor, bilenler bilir), ama gelen geçen bana bakmıyor. Yeşil ceketli biri, oldukça ezik, oldukça çocuk, tutturmuş asfalt yolu bilmem nereye doğru yürüyor, köpeğin biri arka ayağı ile kulağını kaşıyor. (…) (s. 119)

Bu gerçekçi tasvirler, anlatıcının gördüğü kadının başlangıçta bir hayal olmadığı kanaatini uyandırır. Anlatıcının Nolya adını verdiği kadının hareketleri de gözlemci bir üslupla aktarılır:

> Sokaktayım, onun ardından yürüyorum. Kısa adımlar atıyor, ayaklarını yerden bir sigara paketine takılacak kadar az kaldırıyor kız; sürüklenir gibi ya da kayar gibi gidiyor. İyice yaklaştım ona. Çok dalgın (s. 121).

Anlatıcının gördüğünü düşündüğü kız, sadece bir hayaldir.

Gözlemin nicelik olarak boyutu dönem hikâyelerinde oldukça geniş bir yer kaplar. Dış gerçekliğin bütün ayrıntıları ile anlatıldığı hikâyelerde bireyin iç dünyası bu karmakarışık ortamda ve kalabalıklar içinde yalnız kalması ile ifade edilir. Hikâyeci durağan bir noktadan apartmanları, sokağı, şehri seyreder. Aslında etrafta o kadar çok insan vardır ve o kadar fazla işle uğraşmaktadırlar ki hepsi kendisiyle meşguldür. Faik Baysal'ın *Leke* (1986) hikâyesinde sokağın tasviri hikâyenin başında ve sonunda ayrıntılı bir şekilde verilir. Ancak Raife, yüzündeki lekeden dolayı evlenememiş, mutsuz bir kızdır. İntihar ettiğinde ise sokak aynı gerçeklikle hayatına devam etmektedir.

> Biraz sonra akşam mor mor yine çöküverdi Çifte Kumrulara. Sütçüler, yoğurtçular yeri göğü ayağa kaldırdılar. Lüks yanar yanmaz Hamo geldi arabasıyla. Karısı gemici feneriyle karşıladı adamını. Yağ tenekelerini çoluk çocuk bir olup eve taşıdılar. Arkasından 'Kız Tahir' balkona çıktı, iki tek yuvarladı, pikabını sonuna kadar açıp avaz avaz bağırttı. Bir saat gecikmeyle en son Sati geçti mahalleden.
>
> \- Süüüütt!
>
> Kapıyı çalmadı (s. 98)

Kalabalıklar içinde yaşayan birey, yalnızdır. Kendi gerçekliğini ise sadece kendisi yaşamaktadır.

6) Tasvir

Hikâyenin geçtiği mekânı, zamanı ve hikâye kişilerini farklı yönleriyle tanıtma amacı ile kullanılan tasvir, anlatıcının oluşturduğu kurmaca evreni okurun zihninde ve gözünde canlandırır. Yazar, tasvir aracılığıyla kurmaca evrene gerçeklik kazandırmaya çalışır. Hikâyelerde de özellikle mekân tasvirine sık rastlanır. Klasik hikâyelerin girişlerinde yapılan uzun mekân tasvirleri, modern hikâye kurgusunda terk edilir. Modern

kurguda, tasvirler sadece kurgu malzemesini okurun gözünde canlandırmak için değil aynı zamanda hikâyeye bir atmosfer oluşturmak ve kişilerin psikolojik durumlarını yansıtabilmek için bir araç olarak daha işlevsel kullanılır. Hikâyelerdeki mekân tasvirleri, yaşamın gerçekliğini vermek için elverişli bir kullanıma sahiptir.

Eserde kullanılan tasvirlerin işlevsel olması eserin başarısını da etkileyen bir faktördür. Yapılan tasvirlerin eserin bütünü ile ilgili olması gerekir. Aksi halde yazarın maharetini gösteren tasvirler, asıl olaydan kopuk, doldurma kesitler olarak kalır. Tasvirlerin yerinde kullanılması esere ritim katan bir özelliğe de sahiptir. Mehmet Narlı, öykülemeyi durduran tasvirlerin bazen zamanı düzenleyen bir teknik olarak da tercih edilebildiğini söylemektedir. (Narlı, 2004: 472)

Modern hikâyelerde tasvir, olayın geçtiği yeri tanıtarak olaya gerçeklik kazandırmak, kişilerin psikolojik durumlarını aydınlatmak ve hikâyenin gelişimi için bilgi verecek bir atmosfer oluşturmak amacını taşır. Modern kurguda, özellikle insan - mekân arasında kurulan ilişki, kişilerin psikolojik durumlarının aydınlatılmasında önemli bir rol oynar. Bu nedenle de tasvirler dramatik bir özellik taşır.

Dönem hikâyelerinde hikâye atmosferi oluşturmak için gerçekçi, fotoğrafik tasvirlerden sıkça yararlanılır. Hikâye kişilerinin psikolojik durumlarına ve hikâyelerdeki durağan olayların seyrine göre tasvirler bir fon olarak yer alır. Seksen sonrası hikâyeciler içerisinde Cemil Kavukçu, tasvir tekniğinden sıkça yararlanır. Kavukçu'nun hikâyelerinde yer alan ayrıntılı tasvirler, hikâyelere bir akış sağlar. Hikâye atmosferi oluşturmada da Kavukçu'nun tasvirleri ayrı bir öneme sahiptir:

> Perdeyi aralayıp dağa baktı. Gecenin bu ilerlemiş saatinde ne eteklerine yayılmış şakır şakır ışıkları, ne de tepelere doğru tırmanan konduların dağınık cılız ışıkları kalmıştı. Pencerenin önünde, yemek masasını çevreleyen sandalyelerden birinde oturuyordu. Salon karanlıktı. Gecenin kendine özgü boğuk, uzak, gizemli seslerini dinleyerek sigara içiyordu. Yerdeki şarap şişesini boğazından kavrayıp perdenin aralığından sızan donuk ışığa tuttu. Dibinde dört parmaklık bir karanlık kalmıştı (s. 11)

Jale Sancak'ın *Oda* (1993) hikâyesinde de tasvir, hikâye atmosferini oluşturur. Merak uyandıran tasvirler, korku duygusunu da beraberinde getirir:

> Bahçe kapısının kilidi kırılmıştı. Kolayca itip içeri girdim. Eve kadar uzunca, giderek dikleşen, dar bir yol vardı önümde. Bir yanı uçurumdu. Sık çalı kümeleri aşağıya kadar iniyor, rüzgârın delimsirek

uğultusunu oraya taşıyorlardı. Ağaçların çıplak dalları ise birbirine çarparak, tuhaf bir müzikle bu uğultuya eşlik ediyorlardı. Birden içimi bir ürperti kuşattı (s. 5)

12 Eylül askeri darbesi sonrası hapishane gerçeği ile tanışan anlatıcı/yazar, hapishaneyi sadece kendisini fizikî olarak kısıtlayan bir yer olarak değil aynı zamanda devrin siyasî atmosferini de ifade edecek şekilde kullanır:

> Bir kapı, sonra bir daha, bir daha, en sonra da hücrenin kapısı. Hepsi ağır, gürültülü, pis. İnsanlar insanlar. Yüzler, bakışlar. Üniformalar. Yeşil, mavi. Şaşkın duruşlar. Yarım yamalak gülüşler. 'Bu adam da kim ola ki?' dercesine saygıyla saygısızlık arasında birtakım konuşmalar (Akbal, 1988: 7).

Selim İleri de ise tasvirler zihinde bir çağrışım meydana getirmek için kullanılır. Yalnızlık, bunalım, sıkıntı, özlem ve ölüm gibi kavramları çağrıştıran tasvirler, hikâye içerisinde anlam kazanır: *Laterna Magica* (1980) hikâyesinde atmosfer oluşturulurken kullanılan tasvirler ölümü çağrıştırır:

> Rüzgârda ve sessizce başlayan yağmur, ağustosun bittiğini, artık sonbahardan başka hiçbir şeyin yaşanmayacağını söyledi. İşitmemek isterdim. Issız bir yolda yürüyorduk. Karıncaların toplaştığını gördük.
>
> Ağaçlara baktım bir de; gecenin karanlığında koyu, bilinmedik bir deniz gibiydi yapraklar, hışırtı: çekiyordu (s. 3).

Tasvirlerin başka bir kullanımı ise toplumsal eleştiridir. Anlatıcının çevre ile ilgili küçük dikkatleri, onu toplum eleştirisine götürür. Bu tasvirler iç monolog ya da iç çözümleme teknikleri ile birlikte verilir. Faik Baysal bazı hikâyelerinde kişi tasvirinden yola çıkarak toplumsal eleştiriye geçer:

> Şu Süliman harika bir çocuktu. Hayali uçsuz bucaksızdı, bin bir renge boyanmıştı. Uydurmakta üstüne yoktu. Okusaydı çok büyük bir yazar olabilirdi. Böylesine parlak yeteneğine karşın Hanaltı'nda meyhaneci olmuş, günün birinde de iflas edip ortadan kaybolmuştu. Benim çok hoşuma gidiyordu peş peşe sıraladığı akıl almaz yalanları, hiç duyulmamış masalları. Sokağımızda gerçekler çok acıydı. Bu yüzden bu çeşit rengi, abartılı, belleklerimize gelin telleri gibi yapışıp kalan bu düş kırıntılarına çok gereksinimimiz vardı. Bizi yerden yere vuran acımasız gerçekten bıkmıştık. Böyle yalanları seviyorduk hepimiz daha çok. Pamuk Osman Sokağı'nda bizi bu yalanlar ayakta tutuyordu. Süliman ya da Sülimanlar çıplak ayaklarını bu sayede unutabiliyorlardı biraz da (1998: s. 29)

Tasvir tekniği, tek başına kullanılabildiği gibi diğer anlatım teknikleri ile de kullanılır. Anlatıcı, hikâye kişilerinin iç dünyalarını çözümlerken bir taraftan da onların gözünden etrafa bakar:

> Alımlı bir kızın çiğnediği damlasakızı kadar güzel böyle bir günde ne işim vardı benim herkesin gazete okumaya bile üşendiği Babanın Kıraathanesi'nde? (…) Şu yaşlı, kırık dökük, yarım porsiyon adam kalıntısı hele! Ne kadar bana benziyordu solgun yüzü karanlıklara gömülü gözlerinde benek benek uçuşan kimsesizliği, dayanılmaz yalnızlığıyla. Gözüm bir yerden ısırıyordu şunu da. Elden ele dolaşmaktan paçavraya dönüşen gazetesini okuyayım derken uyuyakalmıştı üç emekli enkazının, başbakanı yerin dibine soktuğu masanın başında. (…) Yılların maskaraya, boşluğun acı rengine çevirdiği, bir hüzün dizesine dönüştürdüğü şu hayaletler bomboş gözleriyle niye kapıya bakıyorlardı boyuna? (Baysal, 1988: 116)

Tasvirle birlikte diyalog tekniğinin birlikte kullanımı ise hikâyeye dramatik özellik kazandırır. Ayfer Coşkun'un *Duran Zaman* (1999) hikâyesinden bir parçayı örnek olarak alabiliriz:

> Annem: 'Hayrola, neyin var? Diye sormuş. Aynen böyle. O her zamanki kavgacı hali yokmuş. Sesi de bir tuhaf, pürüzlü mü denir, çıkıyormuş. Yalnızca karaltıyı seçen, fersiz gözlerini anneme çevirmiş. Uzun uzun görmeden bakmış. Sonra giz dolu bir tavırla: 'Halim hal değil. Gidiciyim ben… Hakkını helâl et de rahat gidem' demiş (s. 7).

Yazar-anlatıcının çevreye ve kişilere dikkati ise onu yazmaya teşvik eden nedenler arasındadır. Tasvirler, yazar-anlatıcıyı harekete geçiren nedenleri anlamakta da yardımcı olur: "Bu uçsuz bucaksız deniz kıyısında oturarak, kumsalın ve suyun hemen hiç değişmeyen tekdüze görünümüne dalıp gittiğimde, oynak bir bulut, çalkantılı deniz, mevsimlerle belirginlik kazanan mavi gri, yeşil-sarı gibi renkler… Yeni yeni başlangıçlar uydurmama yol açıyor" (İleri, 1980: 51).

Ferit Edgü'nün *Deniz Kıyısında* (1999) hikâyesinde, hikâye yazmayı düşünen anlatıcı, anlatılacak konu bulma peşindedir. Tasvir edilen ortam, hikâye için gerekli malzemeyi oluşturur. Deniz kıyısına çöp dökmeye giden anlatıcı, çevreden etkilenerek hayal âlemine dalar. Bunları düşünürken hikâye de oluşur. Hikâyenin sonunda aslında anlatılan bu ortamın, hikâyeyi oluşturduğunu anlarız. Hikâye başında yapılan deniz tasviri, hikâyenin oluşumu hakkında bilgi verir. "O sabah, denize, çöpleri dökmeye gittiğimde, rıhtıma vurmuş bir kadın cesetiyle karşılaştım. Bir bayram sabahıydı. Kurban ya da Şeker Bayramı." (s. 51)

Hikâyelerde günlük hayat olduğu gibi abartısız bir şekilde aktarılır. Oluşturulan bu atmosfer, küçük insanın dünyasını anlatmak için elverişli bir yapıya sahiptir:

> Parkta ikindiydi. Bir yazın başlangıcı, sıradan bir ikindi: serin rüzgâr, yanlamasına vuran ılık güneş, huzurlu badem dalları. Kapıcı karıları, bin kat sarmaladıkları (bu havada bile) bebeklerini, bir yük gibi göğüslerinde taşıyor, güneşin keskinleştiği köşelere tutuyorlar – yaza gidiş küfünü, hafif

esen rüzgârda genzi sızlatan sidik kokusunu gidermek için – bin kat sargıların, pazenlerin altında. İhtiyarlar oturmuş sıralara, güneşi paylaşıyorlar (Uyar, 1985: 65)

Hikâyelerde görülen kişi ve mekân tasvirlerini ayrı ayrı ele almak istiyoruz. Tasvir ve resim arasındaki ilişki de bu bölümde incelenecektir.

a) Kişi Tasvirleri

Kişilerin tanıtımına odaklanan hikâyelerde tasvir tekniği, kişileri gerek fizikî gerekse psikolojik özellikleri ile ortaya koymak suretiyle yapılır. Olaydan çok kişilerin iç dünyasını esas alan modernist hikâyelerde kişi tasvirleri önemli bir yer tutar.

Bu dönem modernist hikâyelerde genel olarak yalnızlık çeken, bunalmış ve arayış içinde olan bireylerin hikâye kişisi olarak yer alması; kişi, zaman ve mekân tasvirlerinin de bu psikolojiye uygun yapılmasını zorunlu hale getirir. Ağırlıklı olarak hikâye girişlerinde yapılan tablo gibi tasvirler yalnızlığı ve bunalımı somut hale getirir. Ben-anlatıcının ya da hikâyelerdeki diğer kişilerin çevreye baktıklarında görüp anlattıkları somut gerçeklik arkasında kendi iç dünyalarıdır. Hikâyeye atmosfer oluşturan bu tasvirler, âdeta yalnızlığın resmidir. Tasvir edilen her şey, kahramanlara kendilerini anlatır.

Kişi tanımlamalarında tasvir tekniği önemli bir yer tutar. Hikâye kişilerinin fizikî ve ruhsal portreleri hikâyelerin önemli bir kesitini oluşturur. Bazen kişi tasvirleri fotoğraf tekniği ile verilirken bazen de öyküleme sırasında parça parça tasvirler yapılır. Modern hikâyelerde bireye ve bireyin iç dünyasına önem verilmesi ile birlikte yapılan tasvirler de önem kazanır. Genellikle fizikî özelliklerle birlikte psikolojik durumları ile ilgili özellikler de tasvir edilir.

O-anlatıcının anlattığı hikâyelerde kişilerin psikolojik durumları iç çözümleme, diyalog gibi diğer anlatım tekniklerinden yararlanılarak verilir. Kişi tasvirlerinde dikkat çeken en önemli özellik ise kişiler yaşadıkları çevreye uygun olarak fotoğraf gerçekliği ile verilir.

Seksen sonrası modern hikâyelerde kişilerin fizikî ve ruhsal portreleri benzerlik gösterir. Zaman, mekân, olay ve durumlar değişse de kişiler benzer özelliklere sahiptir. Kişi tasvirlerinde görülen ortak kullanımları şöyle özetleyebiliriz:

Psikolojik özellikleri: Sürekli düşünceli, yalnız, kapalı mekânlarda sıkışıp kalmış ya da deniz kenarında, huzursuz, hüzünlü, karamsar, yolcu, kafası karışık, suskun, içe kapanık, pişman, tedirgin, cinselliğe önem veren, çocuk da olsa hayata bakışı olgun.

Fizikî özellikleri: orta yaş ve üzerinde, alınları kırışık, kocaman gözlü, gözlerinin etrafına karalık çökmüş (ya da kadınlarda karaya boyanmış), donuk gözlerle bakan, gözlerinin içi genellikle gülmeyen, çatık kaşlı, asık yüzlü, uykulu, yorgun, sigara içen, alkol kullanan, parasız, elbiseleri eski püskü ama temiz, saçlarını zaman zaman tarayan, kadın kahramanlar genellikle hoş kokulu.

Olaylar ve durumlar karşısında gösterdikleri tepkiler farklı olsa da seksen sonrası hikâyelerde fizikî olarak ve psikolojik özellikler bakımından tek tip karakter kullanıldığını söyleyebiliriz. Kişilerin bu benzerliğini Tomris Uyar, *Dön Geri Bak* (1985) kitabında şöyle dile getirir: "Kapıyı çaldım. Yaşlı bir kadın açtı. Başında kara bir çatkı, üstünde kara bir yeldirme. Donuk gözlerle yüzüme baktı, tanıyamadı. 'Buyur' dedi, 'gir'. Bizim oraların koca karıları hep böyle çatık olur, onlardan biri sandım. Bizim oralar dediğim, kenar mahalleler elbet, arka sokaklar, apartman önleri bazı." (s. 44)

Hikâyelerinde tasvir tekniğinden sıkça yararlanan Cemil Kavukçu'nun *Sessizlik* (1999) hikâyesi tasvir ağırlıklı bir hikâyedir. Bu tasvirler dönemin hikâye kişilerinin birçoğunun içinde bulunduğu durumu göstermesi bakımından önemlidir. Bölümlere ayrılan hikâyede her bir bölümde ayrı bir kişi ele alınır. Bulunduğu yerden etrafa bakan kişiler hiç konuşmazlar. Hareketli bir çevrede, durağan bir yapıda bulunan kişilerin ortak özelliği ise yalnızlıklarıdır. Anlatıcı, kişileri hareketli bir çevrede durağan bir halde iç dünyalarına da değinerek tasvir eder:

> O, çocuk saatlerce, hiç bıkmadan denize neden bakar? Açıkta demirlenmiş gemilere mi, balıkçı teknelerine mi, denize düşecekmişçesine bir taş gibi inen, sonra suyun yüzeyini yalayıp yükselen bet sesli martılara mı, ayaklarının dibine kadar usulca sokulan, ardından da oyun oynamak istiyormuş gibi geri kaçan beyaz köpüklü sulara mı; yoksa rüyalarına mı, kimselere söylemediği hayallerine mi? Belki de o çocuk kendine bakar; çünkü her şey onu ona anlatır.
>
> Bir kadın, deniz kenarında yalnız dolaşır. Saçları rüzgârda uçuşur. Arada, gözlerine inen saçlarını eliyle geriye atar ve yalnız dolaşır. Denize bakar. Bakarken gözlerini kısar, alnı kırışır. Denize bakar ve çekirdek yer. Bir banka oturur, bacak bacak üstüne atar. (…)
>
> Kuyruğu dimdik bir kedi, kendi mırıltılarını kendi duyarak bankın ayaklarına sürtünür. Kadın ona seslensin ya da başını okşasın diye bekler. Ama kadın çekirdek yer ve denize bakar. Arada, gözlerine inen saçlarını eliyle geriye atar (s. 9).

Kişi tasvirleri, bazen sadece fizikî özellikler tüm doğallığı ifade edecek şekilde verilir. Fizikî özellikleri ile tasvir edilen kişiler, her an günlük hayatta karşılaşılabilecek gerçekliktedir. Küçük insanı yeniden hikâyeye taşıyan Kavukçu'nun kişileri, hemen her yerde karşılaşılabilecek doğallıkta tasvir edilir:

> Kara ineği dışarı çıkarmaya uğraşan babamdan başka biri daha vardı avluda; meşin gocuklu, lastik çizmeli, pantolonu kan ve hayvan pisliği lekeli bir kasap! Yün, et ve gübre kokan bu adam kara ineğin ardına geçmiş, kuyruğunu bir sağa bir sola bükerek –yani canını yakarak- yürütmeye çalışıyordu (1999: s. 13).

> (…) Bir minibüs geliyor, yarı yarıya boş. Elimi kaldırınca duruyor. Şoför bıçkın birine benziyor, sol elinin başparmağına bir tespih takmış, direksiyonu çevirdikçe tespihli eli bir aşağı, bir yukarı hareket ediyor. (1999: s. 50)

Kişi tasvirlerinde ortak olarak kullanılan yüz ve gözdür. Özellikle gözler, birçok hikâyede ayırt edici bir özellik olarak verilir. Gözün tercih edilmesinde gerçekliğin yansıtılması anlamı metaforik olarak ifade edilirken bakışların insanların psikolojik durumları ile ilgili ipucu vermesinin de rolü vardır. Olaylar ya da durumlar karşısında yüzün aldığı şekil, jest ve mimikler de tasvir edilir. Suskun kişiler, hikâyelerde yüz ve gözleri ile konuşurlar.

Cemil Kavukçu ve Peride Celal, yüz ve yüzdeki değişimleri işleyen hikâyecilere örnek olarak verebileceğimiz hikâyecilerdendir. Her iki yazarda yüz ve göz, önemli bir işleve sahiptir. Bu hikâyecilerin hikâyelerindeki duygusal değişimleri göz ifadelerinden takip etmek mümkündür. Kavukçu'nun kişileri hep yorgundur. Bu yorgunlukları ise yüzlerinden okunur. Yüzde dikkat çeken özellik ise gözlerin kocaman olmasıdır. Gözlerin kocaman olması özellikle belirtilir. Bu ise hikâyelerde bahsedilmeyen bir korkunun varlığını hissettirir. Yüz ifadeleri de söylenmemiş sözlerin şekilsel ifadeleri olarak tasvir edilir. Kavukçu'nun *Dört Duvar Beş Pencere* (1999) kitabındaki hikâyelerden bazı örnekler vermekle yetineceğiz:

> Ağır Abi'nin durağan çizgili babacan yüzü korkulacak bir şey olmadığını söylüyordu bize (s. 27), İnmeden önce kadınla yüz yüze geliyoruz. Çok yorgun bir yüzü var (s. 51), Ceset'in yüzünde ürkütücü bir huzur var; rengi yine limon sarısı ve yine sırıtıyor. (…) Kapıyı otuz beş yaşlarında bir kadın açıyor. Yorgun yüzünde tek bir çizgi oynamıyor (s. 52) Elimle ben gidiyorum, diyorum. Hayır, anlamına geliyor. Ter içinde, soluk soluğa. "Ne oldu?" diyor. Bunu derken de iyice korkunçlaştırdığı yüzüyle çevreyi tarıyor. (…) Yüzümden her şeyi anladı aslında, ısrar etmeyeceğini biliyorum (s. 105).

Peride Celal'in *Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı* (1999) hikâyesinde de gözlerdeki duygu değişimini takip etmek mümkündür.

> Mavi gözlerinin içi gülerdi her zaman (s. 35), Mavi gözlerinde hüznü gördüm (s. 41) Mavi gözleri kalın karakaşlarının altında kurnaz, alaycı parlayarak bakıyordu bana (s. 44) Mavi gözleri ateş püskürüyordu (s. 45) Geldiği gibi mavi gözlerinin içi gülerek çekip gitti Selviye Hanım (s. 47)

Ben-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı kendisini de tasvir eder. Hem anlatıcı hem de hikâye kahramanı olarak öykülemede yer alan anlatıcının kendisini tasvir etmekteki temel amacı, anlatılan olay ya da durumun gerçekliğini ve yaşanmışlığını okura hissettirebilmektir. Örneğin Murat Gülsoy'un *Randevu* (1999) hikâyesinde anlatıcı fizikî ve ruhsal durumunu tasvir eder:

> Saat yedi buçukta, Fıstık Pub'da. Heyecanlıyım. Saat yediye beş kala Fıstık Pub'ın önüne park ediyorum. Üzerimde, yakıştığını düşündüğüm ceket ve beyaz gömleğimin ortasında ejderha dili kıvrılan, şal desenli, kırmızısı bol kravat; dikiz aynasında yüzümün ifadesini düzeltiyorum. Üstüm başım kokmasın diye kırk dakikalık yolculuk sırasında tek bir sigara bile içmemiş olduğumdan oldukça gerginim ve bir şeyleri hızla unutuyorum (s. 65).

Anlatıcının bu tasvirle başladığı hikâyede önemli bir görüşmeye hazırlanan sıradan birinin, gerçek bir durumuna şahit oluruz. Ancak hikâye beklenenin gelmesiyle değil beklenmeyenle ertesi gün tekrar buluşmak üzere ayrılan anlatıcının sayıklaması ile son bulur.

Ayfer Tunç'un *Saklı* (1989) hikâyesinde de: "Hülyalı çocuktum, rüyalı çocuktum. Mısır püskülü gibi karmakarışık sarkarak mavi gözlerime giren kızıl-sarı saçlarım vardı. İçli çocuktum, suskun çocuktum. Elimde hep yeni yıkanmış bir elma, gözlerimde hiç gidilmemiş yerlerin huzursuz özlemi olurdu." (s. 179) ifadeleri geçmişe özlem duyan anlatıcının kendi çocukluğu ile ilgili anımsadığı bir tasvirdir.

Olaya dayanmayan, atmosferin öne çıkartıldığı hikâyelerde ise kişilerin fizikî tasvirlerinden çok psikolojik özellikleri verilir. Hikâyenin kurgusunda kişilerin psikolojik tasvirleri önemli bir yer tutar. Kişilerin psikolojik durumlarının tasviri doğrudan yapılabildiği gibi mekân ve nesnelerin tasviri üzerinden dolaylı olarak da yapılabilir.

> Ben Tülin'e bakıyordum; yaşam sevinci olmayan beyaz yüzüne, solgun dudaklarına… gülücük kasları kullanılmadığından büzüşüp aşağı sarkmış dudaklarına… kinin ve ölüm tadı olan

> dudaklarına… (…) Gülşen'in yüzünden hiç eksik olmayan uzak ve yapay gülüş bugün biraz daha büyüyerek çekilmezlik sınırlarına ulaşmıştı (Kavukçu, 1990: 182).

> Bahar günü bu odaya cömertçe süzülen ışıkta bedeni tüm uyarılara açık, derinliklerine dek esrik bir ritim tutturmuştu, çırılçıplak ve titreyişlerle bir başına yatıyordu. Sessizlik zamanın durduğu yanılsamasını veriyordu. Ne zamandır yatakta olduğunu bilmeden korkutucu bir kendinden geçişti bu. Nereye olacağı belirsiz bir yolculuktu, dingin ve korunmalı dünyasının dışında bir yerlerde bedeni dans ediyordu ve çarmıha gerilebilirdi bir süre sonra (Ayvaz, 1988: 82).

Tasvir edilen fizikî özellikler ile karakter özellikleri arasında ilişki kurulur: "Kapıda uzun beyaz saçlı, beyaz, posbıyıklı bir adamla karşılaşıyorum. Geçmesi için duyuyorum. Ama o, görünüşünden beklenmeyen bir kibarlıkla, 'Lütfen, siz buyurun,' diyor" (Kavukçu, 1999: 105).

Modern hikâyelerde, anlatıcının yanlı tutumu tasvirlerde de etkili olur. Anlatıcının istemediği, eleştirdiği kişiler olumsuz özelliklere sahiptir: "Peki o işi nasıl yapıyorsunuz?' dedi. Bayındırlık Görevlisi. Bayağı bir gülüş oturmuştu dudaklarına, yani dudağına, çünkü üst dudağı yoktu. Gaga gibi inceydi, ona koşut tel gibi bir bıyık çizgisi yüzünü ikiye bölmüştü. Birbirine yakın fare gözlerini Mehmet Z.'ye dikmiş, kıllı parmaklarıyla çay bardağını yukardan aşağı okşuyordu." (Kavukçu, 1990: 54)

Anlatıcı, hikâye kişilerinin tasvirinde hikâyenin bütünü hakkında ipuçları verir. O-anlatıcılı hikâyelerde görülen bu teknikte, kişisel özellikler ile olay ya da durum paralellik gösterir. Erdal Öz'ün *Babamdı* (1987) hikâyesinde anlatıcı babasını şu şekilde tasvir eder:

> Her zaman, tertemiz, ama yakaları, kol ağızları aşınık, bildim bileli sırtından çıkarmadığı sarkık ceketinin altında, yuvarlak kalın gözlüklerinin ötesindeki etli gözleriyle, kırışık, asık çizgili yüzüyle, kendi akşamında, kendi karanlığında sürekli düşünen, kim bilir neler düşünen, yapayalnızlığıyla sanki övünen, durmadan sigaralar içen bir garip adamdı babam (s. 118).

Hikâyede babası, çocuktan her gün ayakkabılarını boyamasını istemesi ile babasının fizikî özellikleri arasında düzen bakımından bir bağ vardır. Ancak psikolojik özellikleri de bir iletişimsizliğe işaret eder. Hikâye, gece babasının yanına gelmesini bekleyen anlatıcının hayal kırıklığı le biter.

Peride Celal'in kitabına isim olan *Melahat Hanım'ın Düzenli Yaşamı* (1999) hikâyesinde de Melahat Hanım:

> Sarıyer'de oturuyordu. Kocası sandalını satıp bir arkadaşıyla ortaklaşa balıkçılığa başlamış, işler iyi gitmeyince ortağından ayrılmıştı. Sıkıntıya düşmüşler, Selviye Hanım yakın tanıdıklarına haftada birkaç gün yardıma gitmeye başlamıştı. Hiç sızlanmazdı. Mavi gözlerinin içi gülerdi her zaman. En hoşuma giden sağlıklı, güzel yüzünden eksilmeyen tatlı, açık gülüşüydü. İnsan sevgisi vardı onda (35).

cümleleri ile tasvir edilir. Bu özellikler ise onu, kocası ölüp yalnızlığa düştüğünde bunalıma sürükler.

Bazı hikâyelerde ise tasvirler somut özelliklerle birlikte soyut ifadelerle yapılır. Gerçek ve hayalin birleştiği bu tasvirlerde kullanılan soyut ifadeler, hikâye atmosferinin de hayal/düş âlemine sürükleneceğinin işaretidir. Ayfer Tunç'un *Saklı* (1989) hikâyesinde Süslü Yenge'nin hikâyenin başında: "Ah süslü yenge âh!.. Zembilli göçmenin ikinci karısı… Bir fesleğen gibi arsız, hor görülen, fesleğen gibi ezilmedikçe kokusunu salmayan, onsuz olunmayan. Uçuşan renklerin birbirine karıştığı bir hüzünlü lekeydi o, bir gölge. Tutmak istesem parmaklarımın arasından akacak bir sıvıyı andırırdı. Hüzünden yapılmıştı. Hüzünden ve kadınların bütün o hoş kokulu, bulutsuz süslerinden." (s. 161) şeklinde tasvir edilmesi ancak hikâye sonunda anlayabildiğimiz Süslü Yenge'nin ölmüş bir kişi olduğuna bir göndermedir.

Kişileri mekân içerisinde tasvir eden hikâyelerde, bu tasvirlerden kişilerin hayatlarına ve toplum yaşamına ait izlenimler de elde ederiz. Cemil Kavukçu'nun *Soğuma Günleri* (1990) hikâyesinde hikâye kişisinin tasviri bir taraftan sıradan günlük eylemleri anlatırken diğer taraftan da yaşamın tekdüzeliğini ifade eder:

> Paltomu çıkarıp astım. Ceketimi özenle askıya geçirip yatak odasındaki dolaba, her zamanki yerine astım. Sonra sırası ile kazağımı, kravatımı, gömleğimi, pantolonumu çıkarıp bıkmadan yinelenen günlük bir alışkanlıkla yerlerine yerleştirip pijamalarımı giydim. Salona geçip koltuğuma oturdum. Koltuğum diyorum, çünkü yaşlı insanlar gibi şimdiden oturup kalktığımız köşeleri sessizce paylaştık. Karım yemek hazırlıkları için salona girdiğinde (s. 78).

Kişi tasvirleri ile başlayan hikâyelerde, kişiler öykülemedeki işlevlerine göre ayrıntılı olarak tasvir edilirler. Bu tasvirler, hikâye atmosferini oluşturan ifadelerle verilir. Okur, daha hikâyenin başında nasıl bir kişi ile karşı karşıya olduğunu bilir. Fizikî ve psikolojik özelliklerin birlikte verildiği bu tasvirler, daha başlangıçta hikâyenin bir özeti gibidir. Kişiler genellikle başta yapılan tasvirden çok farklı bir değişim göstermezler. Faik

Baysal'ın *Hüzünoğlu* (1998) hikâyesi, hikâye kahramanının tasviri ile başlar. Hüzünoğlu'nun fizikî özellikleri onun kaderini açıklar niteliktedir:

> Saçları dökülmüştü. Yerlerini terk etmekte direnen birkaç tel de iyice gümüşlenmişti. Yüzü basıktı, kırbaçlarda dövülmüştü tuğla renginde. Sol yanağının burnuna yakın bölümünde, kıpkırmızı bir ben vardı. Çay tarlalarının kilim kilim yayıldığı gözlerinde, acıların tortulaştığı bir su uyuyordu. Hüzün imbiklerinden damıtılan Karadeniz'in yeşillikleri, sapsarı yağmurlar sonrası. Tepede gökyüzü, mavi, alabildiğine mavi. Soluk soluğaydı orada. Sesi, daha terli terliydi (s. 107).

Cemil Kavukçu'nun *Suzi'nin Rüzgârı* (1997) hikâyesinde, kahraman İbo Abi'dir. Anlatıcı, İbo Abi'nin anlattıklarını nakleder. Anlatıcının ona hayranlığı, yapılan tasvirlerde de görülür. İbo Abi, modern bir meddah gibi tanıtılır. Hikâye, "İbo Abim böyle anlatmazdı." cümlesi ile başlar ve biter. Anlatıcı, İbo Abi'yi daha başlangıçta ayrıntılı bir şekilde tasvir eder:

> İbo Abim böyle anlatmazdı; çünkü dilinden çok kaşları, gözleri, elleri, kollarıyla konuşur; onu dinlerken günü, saati, bulunduğun yeri unutur, uçup giderdin. İbo Abimin en parlak dönemleri (buna 'yükseliş devri' demek daha doğru) Tarlabaşı'nda Dinyakus Ustanın kalfalığını yaptığı yıllardır. Türkiye'de futbol ayakkabısı diken tek dükkân olmaları da işin bir başka raconu. İbo Abim işini sever, canla başla çalışır. Öyle ki, futbolcuların çoğunun ayakkabılarını ezbere bilir; ardından yıllar, on yıllar geçmesine karşın hâlâ unutmamıştır. (s. 42)

Hikâye, İbo Abi'ye malum olan bir günde karşılaştığı kızla arasında geçenleri konu edinîr.

Tek bir kişinin ön plana çıktığı portre hikâyelerinde, portresi çizilen kişi hikâyenin başından sonuna tasvir edilmeye devam edilir. Hikâye bittiğinde de tasvir tamamlanır. Portre hikâyelerinde değişimi ve gelişimi izlemek de mümkündür. Değişen ve değişmeyen özellikler de bu tasvirlerde belirtilir. Tahsin Yücel'in *Büyükbaba* (1989) hikâyesinde kahraman, başöğretmen olan Abbas Yücebaş'tır. Hikâye, torunun gözünden anlatılan büyükbabanın başöğretmen olmadan önceki tasviri ile başlar. Büyükbaba, başöğretmen olmadan önce sessiz biridir. Evdekilerin de sessiz olmasını ister. Ancak başöğretmen olduktan sonra konuşma yapmayı çok sever. Hikâyede büyükbabanın başöğretmen olduktan sonra kendisi ile birlikte çevresini nasıl değiştirdiği tasvirlerle verilir. Portre hikâyelerine bir tablo gibi bakarsak hikâye bittiğinde resim de tamamlanmış olur.

Modern hikâyelerde görülen bir uygulamada hikâye içerisinde kullanılan başlıklardır. Başlıklar bazı hikâyelerde kişi isimlerinden oluşur. Bu başlıklar altında o kişiye ait özellikler tasvir edilir. Selim İleri'nin *Türküsüz* (1980) adlı hikâyesi hikâye

kişilerinin isimlerinden oluşan alt başlıklar halinde anlatılır. Kişilere ait özellikler bu bölümlerde tasvir edilir:

> SUAT
> (…) Anne saçımın boyası açık oldu, berbere de dedim, aldırmadı. Kızılın bu türü genç kızlara yaraşır, oysa ben…
> MEDİHA
> Onun çocukluğu anılmaya değer bir tek. Saçları iki örgü, omuzlarından sarkmışlar beline. Sırtında al al yabanlıkları. Güleç. (…)
> NEJAT
> Dindirilmemiş bir sevgiyle dolu o. Aç sevgiye. Geceleri yataktan kalkıp yemek yemesi de bundan (s. 30).

Modern hikâyelerde kişi tasvirleri önemli bir yer tutar. Genellikle hikâye başlarında yapılan tasvirlerle kişiler ortaya konur. Bireyin ön plana çıkartıldığı modernist hikâyelerde, kişiler çevreleri ve psikolojileri ile birlikte hayat mücadelesi verirler. Bu nedenle de kişilerin ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesi bu dönem hikâyelerinde başat bir özellik olarak görülmektedir.

b) Çevre/Mekân Tasvirleri

Klasik kurguda sadece fon olarak tercih edilen mekân, modern hikâye ile birlikte önem kazanır. Mekân tasviri, anlatıcının öykülemede kullanacağı yöntem ve teknikleri de belirleyen ana unsurlardan biridir.

Bireye yönelen modern hikâye seksen sonrasında devrin siyasî ve toplumsal özellikleri nedeniyle ağırlığı bireyin iç dünyasına verir. Bireylerin iç dünyası ise mekân ve çevre tasvirleri ile anlatılır. Mekân, bu açıdan bakıldığında hikâye kişilerinin iç dünyasının yansıdığı bir aynadır. İçinde bulunduğu psikolojik durum ne ise mekân da bu ruh haline uygun kelimelerle tasvir edilir. Hikâye kişilerinin bakış açısı ile görülen mekân ve çevre öznel bir bakış açısı ile anlatılır.

Hikâyelerde açık mekân olarak, sokak, mahalle, köy, kasaba ve şehir tasvirleri, kapalı mekân olarak da ev, meyhane/birahane, siyasî nedenlerden dolayı hapishane tasvirleri yapılır. Mekân tasvirleri; hikâye kişilerinin iç dünyaları hakkında bilgi vermek, köy/kasaba – şehir, sokak – ev, özgürlük – hapishane karşıtlığını işleyerek temelde modernizm eleştiri yapmak, devrin sosyal ve siyasî hayatı hakkında izlenim oluşturmak,

anlatıcı için ilham kaynağı oluşturmak, birey - toplum çatışmasını göstermek, geçmiş ve şimdi karşılaştırmasını yapmak amaçlarıyla kullanılır.

Mekân tasvirlerinde, öznel tasvir ön plana çıkarken fotoğrafik mekân tasvirleri de azımsanmayacak orandadır. Hikâyeye gerçekliğin ve inandırıcılığın kazandırılabilmesi için kullanılan ayrıntılı mekân tasvirleri bazı hikâyelerde katı gerçekliği ve değişmeyeni ifade etmek için de tercih edilir.

Tasvire önem veren modernist hikâye kurgusunda kişi tasvirleri ile birlikte mekân tasvirleri de önemli bir yer tutar. Kişi ve mekân tasvirlerinin başta verilmesi hikâye atmosferinin oluşturulması amacıyla kullanılır. Anlatılara zemin hazırlan bu tasvirler, olaylara, durumlara da zemin hazırlar. Sokak ve şehir tasvirlerinde aynı zamanda bireyin kalabalıklar içinde yalnız oluşu da vurgulanır.

Seksen sonrası hikâyelerde mekân tasvirleri önemli bir yer tutar. Tasvirlerinde özellikle ayrıntılar üzerinde durulur. Mekân, hikâyelerin iki öznesinden biridir. Bu nedenle mekân tasvirleri, hikâyelerin merkezî kurgusu halindedir. Anlatıcının mekânı tasvir ediş tarzı, mekânı hikâyenin bir figürü haline getirir. Mekâna verilen önem dolayısıyla da bu dönem hikâyelerinde mekân tasvirleri tüm ayrıntısı ile yer alır. Örneğin Cemil Kavukçu'nun *Pazar Güneşi* (1983) hikâyesinde değirmen tasviri âdeta yol tarifi gibidir:

> Kasabanın batısında, evlerin bitip de elma bahçeleri ve 'daha parsellenmemiş' yonca ekili tarlaların arasından, hafta sonları çekişmeli mahalle maçlarının yapıldığı, koyun, inek ve mandaların yayıldığı, naylon ayakkabılı, eli sapanlı çocukların kaşlarını çatarak kuşların peşinden koştuğu çayırlığa açılan toprak yolun üzerinde haydut gibi bir yapı dikilirdi. Üç katlı bir ev oylumunda, ahşap ve bir eski zaman şatosu kadar görkemliydi, ama çürümeye ve yok olmaya bırakılmıştı (s. 47).

Hikâye girişinde yapılan mekân tasvirleri, öyküleme için bir atmosfer de oluşturur. Girişte yapılan mekân tasviri, alt metinde toplumsal, siyasî ya da kültürel bir soruna işaret eder. Hikâyelerin ilerleyen bölümlerinde başlangıçta yapılan mekân tasvirlerinin işaret etiği sorun daha net anlaşılır. Bu bakımdan hikâyelerdeki mekân tasvirleri işlevsel bir özelliğe sahiptir. Faik Baysal'ın *Kestaneci Rahim* (1986) hikâyesinin girişinde ev ve mahalle tasviri yapılır:

> Evimiz büyük bir kasabanın Pamuk Osman Sokağındaydı. İki gözlüydü, epeyce de yaşlıydı. Yaz kış bol yağmur yağdığından tahtaları hiç kurumaz, güneşi görür görmez gevrekleşip çatlarlardı. (…) babam her fırtınadan sonra evimizin biraz daha çarpılıp bükülen beline koca bir direk daha

> mıhlar, böylece yıkılmasını önlerdi. Gün geldi, evimiz direkten ve kalaslardan görünmez oldu. Mahallece alaya alındık. Oysa öteki evler de bizimkinin aynısıydı, çoğu bir tekmelikti (s. 99).

Evin ayakta kalması için çaba sarf eden baba, her fırtınada yeni direklerle evi ayakta tutmaya çalışır. Mahalleli alaya alsa da onların da farklı bir yanı yoktur. Bu mekân ile başlayan hikâyenin ilerleyen sayfalarında aile içi iletişimsizlik, huzursuzluk görülür. Baba, sürekli içer ve oğlunu döver. Evin tahtalarının çatırdaması ile yağmurlu bir günde dışarı atılan anlatıcı-kahraman arasında bir paralellik vardır. Babanın oğlunu dışarı atması aynı zamanda bir tekmelik olan evin de yıkıldığını temsil eder. Ancak yaşanan bu sorun bireysel değil toplumsaldır. Hikâyede her ne kadar bir olay üzerinden anlatım gerçekleşse de diğer evlerdeki durum da farklı değildir. Hikâyenin sonunda evden kovulan anlatıcının gerçek babasının da Kestaneci Rahim olduğu anlaşılır.

Mekân tasvirlerinde genellikle öznel değerlendirmeler ağırlıktadır. Bu tür tasvirlerde mekân, kişilerin iç dünyalarını yansıttığı bir ayna görevi görmektedir. Çevresine karamsar bir bakış açısı ile bakan kişi baktığı yerde de bu karamsarlığı görür. Ancak için dışa dönüşmesiyle görünür hale gelen bu karamsarlık, nesneden kişiye geri döner. Karamsar mekân tasvirlerinden sonra kişilerin karamsarlığı bir kat daha artar. Jale Sancak'ın *Öyle bir Sevda ki* (1989) hikâyesinde mekân, bir yansıtma unsuru olarak kullanılır:

> Davut kapıyı açtı, sessizliğe çıktı; sokağın renlerini yitirmiş karanlık yüzüne, sokağın unutulduğu saatin hüznüne. İyice üzüldü içi. Odalardan dışarı sızılan cılız, zavallı ışıklara baktı, kasvet yürüdü üzerine. Davut kapıyı açtı sokağın unutulmuşluğuna baktı uzun uzun, sonra telaşla koşuşturan köpeğin kaygısına çıktı, sessizliğin yanı sıra (s. 9).

Ayrıntılı çevre tasvirleri, günlük sıradan işlere dalan, tekdüze bir hayat geçiren hikâye kişilerinin sıradanlığını vurgulama amacını da taşır. Bu sıradanlıktan bazen bir ses ya da bir kişi sıradan bir hayat yaşayan hikâye kişisinde farkındalık oluşturmak ister. Ancak değişim zordur. Müge İplikçi'nin *Şakayıklar* (1998) hikâyesinde tekdüze bir hayat yaşayan kadının durumu çevre üzerinden verilir:

> Eli saçlarında dolandı. Yorgundu. Bütün gün taşlık da dahil olmak üzere evi silip süpürmüş, üstüne bir de yemek yapmıştı: Barbunya fasulye, pilav, elma kompostosu. Barbunyanın altı hafif tutmuş, kompostonun şekeri fazla kaçmıştı. Pilav küçük mutfağın karanlık bir köşesinde demleniyordu. Alüminyum parlak kapak kalktığında biliyordu ki kadın burnuna ilk önce gazete kâğıdının ıslak kokusu çarpacak, pilavın akıbeti o zaman belli oldu demektir. Ama ondan önce davlumbazı ele geçirmiş çay suyuna gidilmeli; sarıya dönmüş melamin kaptan –üç kadın oturmuş

> çayırın üstüne, elleri belki ama kolları, yüzleri hiç seçilmiyor- üç kaşık çay demliğe. Kızlar birazdan gelirdi okuldan. O zamana kadar elini çabuk tutmalı. (s. 75)

Bir ses, kendisini bu tekdüze hayattan kurtulması için teşvik eder. "Dış yüzü pul pul olmuş çay kabını eline alıp bambaşka bir yaşamı tatmış biriymişçesine usulca dedi ki: - Şakayık, bir bardak da senin için koyuyorum. Ne olur kırma beni çaya gel." (s. 81)Aslında kadın da bu durumdan memnun değildir, ancak kadın mutfağına, dolayısıyla eve hapsolmuştur. Bu, onun kurtulamayacağı bir zorunluluktur.

Mekânlardaki değişim, zamanın ve insanların da değişiminin en somut göstergesidir. Eski ile yeni karşılaştırması, kaybedilen değerlerin ortaya konmasında mekân tasvirleri önemli bir yer tutar. Aslı Erdoğan'ın *Hüzünlü Kahveler* (1996) hikâyesindeki mekân ve çevre tasvirleri değişimi anlatan bir yapı gösterir:

> Hüzünlü kahveler… Çay bahçeleri, kafeler, erkek kahveleri, self-servis kafeteryalar, pastaneler, canlı müzikli kafeler, çınar ağaçlarının gölgelerine, sahil yollarına, bina girişlerine sığınmış kahveler… Beyaz, metal iskemleli, cam masalı olanlar tahta masalı, tahta sandalyeliler… Yapımı yıllar sürmüş bir örümcek ağını izler gibi, hüzünlü kahvelerimi izleyerek yaşamımın çizgisini yeniden kurabilirim (s. 49)

Tasvirin, hikâye kurgusu içerisinde kişilerle ilişkisi göz ardı edilemez. Hikâye, yazar/anlatıcının kurmaca evreninde gerçekleşmiş olsa da kişiler ve mekân çoğu zaman gerçek hayata dayanır. Anlatının gözlemlerine dayanan, mekân tasvirleri bu mekânın gerçek bir yer olduğu izlenimini uyandırır. Demir Özlü'nün *Alp Oteli* (1980) isimli hikâyesinde anlattığı otel, gerçek hayatta yazarın gördüğü ve kaldığı bir oteldir. Yazarın kendi hayatından kurmacaya taşıdığı otelin tasviri de fotoğrafik bir gözlemle aktarılır:

> Geniş bir oda. Eski, klasik bir otel. Yerler, kahverengiye boyanmış tahta. İki yatak, kapının iki yanında. Masa, ince bacaklı, güzel, iki de sandalye var. Klasik, aynalı bir gardırop. Tuvalet masası da eski, güzel. Odanın tavanı iyice yüksek, eski yapı. Pencere tek camlı.(…) (s. 9)

Bazı hikâyelerde ise çevre, anlatıcının hayranlığını ifade eder. Özellikle yurt dışında çeşitli şehirlerin tasvirlerinde hayranlıkla birlikte anlatıcı, kendi ülkesinde göremediği güzellikleri dile getirir. Açıkça bir karşılaştırma yapılmasa da bu şehir güzellemelerinde kendi ülkesine bir özlem hissedilir. Demir Özlü'nün *Stockholm Öyküleri* (1988) kitabındaki hikâyeler bunu örnekler niteliktedir. Yurtdışını gören birçok yazar-anlatıcı, Batı şehirlerini hayranlıkla birlikte bir burukluk ile seyreder. Aslı Erdoğan'ın *Yitik Gözün Boşluğunda* (1996) hikâyesinde anlatıcı, Cenevre'yi tasvir eder:

> Cenevre, geceleri sokaklarda gelişigüzel dolaşmak için bulunmaz bir yerdir. En başta, son derece, hatta insanı sıkacak denli güvenlidir. İsviçre'nin yüzlerce yıllık zenginliğinin kaynağı bankalar bu kentte olduğu için, iyi örgütlenmiş polis kuş uçurtmaz. Ortalıkta polis otosu ya da üniforması çok ender gözükse de iktidarın sisler içindeki demir eli, herkesin, özellikle de yabancıların hep ensesindedir. (…) Kendisine hiç de kucak açmamış bu yeni diyarı, karanlığı da ardına alıp yabani yabani seyretmekte, onu buralara dek kaçırtmış geçmişin ağır yüküyle iki büklüm, ha bire dolanmaktadır (s. 17).

Yurt dışından ülkesine dönen anlatıcı, yitirilen, kaybedilen geçmişini arar. Dönüş gerçekleşse de dönülen yer, ayrıldıkları yer değildir. Mekândaki eskimişlik, bir hayatın da son bulduğunun ifadesidir. Nedim Gürsel'in hikâyelerinde mekân ve geçmiş karşılaştırması sıkça yer alır. *Dönüş* (1986) hikâyesinde annesini arayan anlatıcı, önce mekân tasviri ile geçmişi hatırlar. Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir:

> Ne tuhaf… ev terk edilmiş gibi. Koltuk örtüleri kaldırılmamış, sedirin üstü bir karış toz. Duvardaki musafa da uzun süredir el değmemiş. Yanı başından hiç ayırmadığın çalar saat bile durmuş. Kirli duvarlar, odalar, bahçeye inen merdiven, tahtaboşun sessizliği… her şey, her şey bir eski zaman düşünde (s. 107).

Hikâyelerde kurgu bazen karşıtlık üzerine kurulur. Anlatıcı, özellikle şehir – kasaba/köy karşıtlığını hikâyesine taşır. Bu tür hikâyelerde bakış açısı da önem taşır. Köy ve kasaba yaşamının doğallığı, el değmemişliği, saf ve temiz insanları yazar-anlatıcıların ilgisini çeker. Doğal hayatın insanlara verdiği özgürlük, şehir hayatında kısıtlanır. Apartmanlara, evlere hapsolmuş hikâye kişilerinin bunalımında bu kısıtlılık hali de etkilidir. Cemil Kavukçu'nun *Patika* (1987) hikâyesinde mekân karşıtlığını görmek mümkündür:

> Dağın eteklerine kurulan bu kent zamanla ovaya doğru akmış, bu akış sürecinde de eski kentin eski yapıları yıkılarak geçmiş unutulmak, belki de unutturulmak istenmiş. Ama gözünü nereye çevirip dikkatli baksa göçüp gitmiş eski uygarlıkların tanıklığını yapacak kalıntılar görüyor. Yüz yıla yakın geçmişi olan ahşap yapıları bazıları ise, çok katlı beton yapılara karşı direnişlerini sürdürüyorlar. (…)
>
> Balkona çıkınca içine sıkıntı veren bu yapılar karmaşasına, tek katlı evlerin iç avlularına, başka balkonlara bakacağına dağa akıyordu. Bu görüntü, zaman zaman içlerinde toplum kurallarının dışına taşanları da olmak üzere, olmadık düşlerin kaynağı oluyordu (s. 16).

Mekân, kişilerin iç ve dış dünyaları arasındaki çatışmaların, farklılıkların da ayırt edilebildiği çizgiyi de gösterir. Özellikle hapishane tasvirlerinde mekânın kısıtlayıcılığı, iç çatışmanın da başladığı nokta olur. Oktay Akbal'ın *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1988) hikâyesinde hapishanenin kısıtlayıcılığı tasvir edilir:

> Kişinin yaşamı ne kadar kısa! Anımsamak istiyorum, pek az şey diriliyor belleğimde. Boş, bomboş. Şu dıştan kilitli kapının bir yanında düşler de yok oluyor, hayâller de. Hiç değilse bir süreliğine (s. 8). *Yarından sonra bayram var, ona hazırlık. Oradan buradan atlayıp geçtik. Cezaevinin koca kapısı. Kucaklaşmalar. Ayrılıklar. Bundan sonrası bir başka dünyadır. Bir başka yaşam. Bir başka insan olmam gerek o çizginin gerisinde* (s. 9).

Hikâyelerde somut mekânlar ağırlıklı olarak kullanılmasına rağmen, biçimci hikâyelerde soyut mekânlar da yer alır. Anlatıcı, soyut mekânları hayalinde oluşturur. Hızla değişen, yok olan mekânlar, anlatıcıya daha rahat hareket imkânı tanır. Mekânın sınırları, hayal dünyasında aşılır. Hikâyelerde kullanılan soyut mekânlar, anlatıcının bellek okuma çalışması gibidir. Somut mekânlarda insanların ruh halinin izleri sürülür, yansımaları anlaşılmaya çalışılır. Soyut mekânlar ise anlatıcının ya da hikâye kişisinin kendi beyninde ve zihninde yaptığı yolculuğun zemini olarak kullanılır.

Türker Armaner'in *Yapı* (1997) hikâyesinde mekân tamamen soyuttur. Karşıdan görülen yerler yakından şekil değiştirirler ve geçildikten sonra kaybolurlar: "Yaklaşınca yükseltinin dümdüz duvarlarında önce irili ufaklı oyuklar beliriyor, biraz daha yaklaşınca da oyuklar merdivenlere dönüşüyordu. Merdivenleri tırmanıp ana yapının önüne gelince, duvarın önünde durduğum kesiti renk değiştirip cama dönüştü." (s. 7)

Mekân değişimi, sosyal değişmenin de anlatılabildiği bir alandır. Köy – şehir zıtlığı hikâyelerde sık işlenen bir konudur. Köy/kasabanın doğallığı karşısında, şehir hayatının doğallıktan uzak, sıkıcı havası bu karşıtlığın temelini oluşturur. Tasvirler de bu karşıtlık açıkça hissettirilir. Nursel Duruel'in *Nereye* (1982) hikâyesi değişen mekân zıtlığı üzerine odaklanır. Kasabadaki evlerine dönen çocuklar, burada bozulmamış bir yapı ile karşılaşırlar:

> Ailelerin dağılmadığı eski günlerdeki gibi büyük sofralar kurulur, analar oğullarının sevdiği paşa böreklerini, kedirgen kavurmalarını yaparlar, döşekleri kabartır temiz çarşaflar sererlerdi. Gelenlerse valizlerini açar 'Size layık değil ama'larla, 'Gönül daha neler istiyor'larla armağanlarını çıkarırlar, bardaklar sürahiler, elektrikli araçlar büfelere dizilir sıkışıklıktan aile bireylerinin fotoğrafları görünmez olurdu (s. 72)

Kasabanın geleneği devam ettiren bu yapısı zamanla değişir. Bu değişim kişiler üzerinde de etkilidir:

> İlçedeki evler her yıl biraz daha yıpranır, onarılamaz olup elden çıkarken, yakındaki il merkezinde kaloriferli, küçük mutfaklı sefertası blok apartmanlar yükseliyor, kıyı şeridi büyük bir hızla beton yığınına dönüşüyor, siteler ve sonu 'kent'le biten yeni kasabalar oluşuyordu (s. 73)

Kasabanın bir kıyı kente, tatil mekânına dönüşmesi hikâye kişilerini de etkiler. Artık onlar da kasaba ile ilişkilerini koparırlar. Ayrıldıkları yer, kasaba olmasına rağmen gittikleri yer belirsizdir.

Nursel Duruel'in *03 Nöbeti* (1982) hikâyesinde taşradan kente gelen Sabiha'nın bu yeni mekâna uyum sağlayamaması anlatılır. Kendi doğal mekânından ayrılan birey, yeni mekânda da 'eğreti' durmaktadır: "Sen yarı taşralı bir bayansın Saliha Hanım, diyordu, 'bu kent elbette yutacak seni. Geldiğin küçük kentin bildik havasını, güvenliğini bekleme. Bu koca kalabalığa eklenmiş yeni bir parçasın, eklemeliğin her yanından akıyor. Kalabalık içindeki gerçek yerini bir türlü saptayamıyorsun" (s. 35).

Seksen sonrası hikâyelerde gördüğümüz mekân tasvirlerinde kapalı mekân tasvirleri ağırlıktadır. Klasik hikâyelerdeki açık mekân, modern hikâyelerde yerini kapalı mekâna bırakır. Kapalı, sınırlı ve dar bir görümüm arz eden bu mekânlar, kişilerin psikolojik durumuna ve devrin siyasî yapısına uygunluk gösterir. Yalnız, kimsesiz, sıkılmış, sevgisiz hikâye kişilerinin sığındıkları kapalı mekânlar, onların acılarını, sıkıntılarını daha da artırır. Bu bakış açısının verilebilmesi için de yapılan mekân tasvirleri ile karamsar bir tablo oluşturulur. Kişi ve mekân tasvirleri modern hikâyede önemli bir işleve sahiptir.

c) Tasvir – Resim İlişkisi

Sözle resim çizme sanatı olarak da ifade edilen tasvir ile çizgiye dayanan resim sanatı arasında büyük benzerlikler vardır. Her iki sanatta da temel olarak gözetilen varlıkların, nesnelerin somutlaştırılmasıdır. İster iç ister dış dünyaya ait olsun görünen ya da görünmeyenin somutlaştırılmasında tasvir tekniği işlevseldir.

Modern hikâyelerde çoğu ayrıntılı tasvir, fotoğrafik bir yapıya sahiptir. Özellikle Nilüfer Açıkalın ve Ethem Baran'ın hikâyelerinde tasvirler hikâyenin merkezindedir. Ethem Baran 'ın *Kurutulmuş Gül Mevsimi* (1994) hikâyesinde geçen şu cümleler tablo gibi tasvirin bir örneğidir:

> Kenan evin önündeki derme çatma sedirde oturuyordu. (…) Çok eskilerden kalma bir çocuk, mevsimler boyu bir görünüp bir kaybolarak dolaşıp durmuştu aralarında. Kenan, o çocuğu, kimi geceler birdenbire bir ışık yanıp sönüvermesinde kısacık bir an; kimi uzun yaz günlerinde gencecik, güneşli çiçeklerin arkasından kendisine bakıyorken görürdü. Karlar dökülürdü bahçeye

> usul usul; o çocuk, bacağında kısa pantolon, çorapsız ayaklarında sandaletlerle karlar üzerinde gezinir, hemencecik kaybolurdu. Günlerce, hatta aylarca görünmediği de olurdu. Bir zaman sonra ansızın, karanlık camlı bir gecede pencerenin önüne gelir, içeriyi gözetlerdi (s. 12)

Nilüfer Açıkalın, *Bıçak Sırtı* (1999) hikâyesinde yurtdışına gitmek üzere pasaport sırasında vedalaşan bir aileyi tasvir eder:

> Esmer tenli, yoksul, temiz, ana, baba, çocuk ve nine. Yöresel giysiler içindeki yaşlı kadın, modern kontrolörün sorularına lisan bilmediğinden karşılık veremediği için onun adına konuşan oğlu ya da damadını başıyla onaylıyordu. Ön dişleri kısmen gümüş olan bu kadın toprak kadar yaşlıydı. Henüz iki yaşında bile olmayan çocuğun eline yapışmış sıkıca tutuyordu. Başörtüsüyle yüzünün yarısını kapamış genç kadın çocuktan gözlerini, ilgisini kaçırmaya çalışarak nineyle kendi dilinde helalleştiği sırada adam, yüzünün karasında tertemiz aydınlanan dişlerinden gergin gülümsemesiyle güç alıyor gibiydi (s. 38).

Bazı hikâyelerde ise anlatıcı gördüğü bir resmi ya da fotoğrafı tasvir eder. Kurmaca dünyada anlatıcının gördüğü fotoğraf ya da resim, sözlü hale getirilerek okurun aklında canlandırılır. Selim İleri'nin *Bir Denizin Eteklerinde* (1980) kitabında ve Jale Sancak'ın *Bahçedeki Tuhaf Adam* (1993) kitabındaki hikâyelerde bir kartpostal tasvir edilir:

> Dikey. Boz ve kül rengi, yer yer de mermerden armalarla… daha doğrusu, boz ile kül rengi karışımı taşların, güneş ışınlarını çeken, çekip yansıtan mermet armaların (derebeylik armaları, Osmanlı tuğraları, eski yazılarla oyulmuş yakarışlar) ördüğü bir kale duvarı dikeyi kaplıyor (…) (1980: s. 101).

> Kartpostaldaki görüntüde daracık, uzun bir koridor, bir iç avluya uzanıyor. Solda kâgir bir eve çıkan yuvarlak taş basamaklar, demir tırabzanların bir bölümü, bir merdiven penceresinin yarısı görünüyor. Uzun koridorun sonundaki iç avludaysa eski bir evin –belki bir Rum evi- giriş katı, sıvaları dökülmüş dalgın yüzü (…) (1993: s. 41).

Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988) kitabındaki *Çakır'ın Öyküsü'nde* ise farklı bir yöntem kullanır. Çakır'ın hayatını hayal ettiği fotoğraflarla anlatır. Her gün bir fotoğrafı anlattığını söyleyen anlatıcı, bir ay süren çalışmasında otuz bir fotoğraf kullanır. Fotoğraflar, anlatıcının yorumları ile birlikte verilir:

> Foto 1
>
> İki yaşlarında bir çocuk. Toz toprak içinde bir yolda. Çevrede ondan başka hiçbir canlı yok. Ne bir insan, ne bir hayvan.
>
> Cansız bir nesne de yok. Yalnızca bir yol.
>
> Çocuk, bir eli burnunda, ağlıyor. Ayakta durmakta güçlük çekiyor gibi (s. 20).

Fotoğrafik tasvirlerle, anlatıcı hikâyeye inandırıcılık katar. Özellikle biçimci anlayışla hikâye yazan hikâyecilerde gerçekliğin ifadesinde kullanılan doktor raporu, gazete ilanı gibi gerçek dünyada kullanılan belgelerde olduğu gibi hayal ya da gerçek fotoğraflar da dönüştürme ile sözlü hale getirilir ve hikâye malzemesi olarak kullanılır. Fotoğrafik tasvir tekniği, hikâyecilerin resim sanatından esinlenerek oluşturduğu bir tekniktir. Özellikle gerçek insan ve mekânların tasvirinde katı gerçeklik hikâyede hissedilir. Ayrıntılı tasvirler arasında modern insan bir ayrıntı gibi tüm gerçekliği ile durmaktadır.

7) Diyalog Tekniği

Anlatmaya dayalı düzyazı metinlerinde dramatizasyon sağlayan, sahne oluşturarak anlatının öyküleme yapısını hem çeşitlendiren hem de hızlandıran diyalog, teatral bir tekniktir.

Dramatik yöntemin kullanıldığı kurmaca eserlerde diyaloglara sıkça başvurulur. Sahne oluşturma ve kişilerin sahne tekniği ile tanıtılmasında diyaloglar önemli bir yere sahiptir. Bu tekniğin kullanıldığı bölümlerde anlatıcı ya tamamen aradan çekilir ya da anlatıcının varlığı daha az hissedilir. Ancak olay ya da durumları gören, duyan, dinleyen ve bunların hepsini aktaran yazar olması nedeniyle, dramatik anlatılarda yazarın tamamen ortadan kaldırılması mümkün değildir. Hâkim bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde sahneleme tekniğinin kullanıldığı bölümleri de yazar-anlatıcı kendi gözünden aktarır.

Gösterme/sahneleme tekniğinin kullanıldığı dramatik yöntemde metin, bir tiyatro oyununda olduğu gibi göz önünde canlandırılır. Başarılı bir şekilde kurgulanan dramatik yöntemde anlatım aracısız olarak gerçekleştirilir. Olay ya da durum okurun gözü önünde cereyan eder. Dramatik yöntem, yazar-anlatıcının tamamen ya da kısmen aradan çekilip metinle okurun doğrudan karşı karşıya geldiği anlatım biçimlerinden biridir.

Wellek ve Warren, dramatik kelimesi “diyalog, aksiyon, davranış” gibi anlamlara gelebileceğinden, dramatik metot için “objektif metot” terimini kullanırlar. Objektif metodu, sırf diyalog ya da sözle anlatılan davranışlarla sınırlamanın yanlışlığını vurgulayarak asıl amacın sınırlı bakış açısı ile hikâyenin anlatılması olduğunu belirtirler. (1983: s. 308)

Dramatik yöntemde okurun, olaylara katılması ve kişilerin yaşadıklarına ortak olması sağlanmaya çalışılır. Bu nedenle olaylar daha gerçekçi bir sıralama ile gerçek hayattakine uygun olarak anlatılır. Dramatik yöntemde iç monolog, bilinç akışı ve iç çözümleme gibi yöntemlerden de yararlanılır.

Modern kurguda, özellikle seksen sonrası hikâyelere baktığımızda diyalogların öneminin oldukça azaldığını, onun yerine bireyin iç dünyasının ön plana çıktığını görürüz. Diyalogların kullanıldığı yerlerde ise söylenenden çok söylenmeyen sözler vardır. Söylenen sözler ise bireyin iç dünyası ile ilgili bir durumun dışa yansımasıdır.

Mehmet Tekin, diyalog tekniğinin işlevlerini Holman'dan alıntıladığı şu ifadelerle özetler:

> Olayın gelişiminde rol oynar, kahramanların psiko-sosyal konumlarının açıklanmasına yarar, anlatıma doğallık izlenimi verir, düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar, farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına aracılık eder, metnin muhtemel ağırlığını hafifletir (aktaran Tekin, 2011: 256).

Anlatıcı kişiler arasında gerçekleşen diyalogu, konuşanların fark etmediği üçüncü bir dinleyici konumunda aktarır. Gözlemci ben, üçüncü tekil şahıs kipi ile anlatır. Kendi varlığı hissedilmezse "bağımsız dolaysız konuşma" (Tekin, 2011: 197) yoluyla anlatır. Anlatıcı, hikâyede bir şekilde varlığını hissettirebilir. Anlatımda diyalogları ön plana çıkartan Cemil Kavukçu'nun *Patika* hikâyesinde anlatıcı, bir meyhanede geçen konuşmaları çoğu zaman dolaysız aktarır. Zaman zaman ise konuşmaları aktaranın kendisi olduğunu hatırlatır:

> "Zafer'i görünce yüzü çarpıldı. Kocaman başı yine alev alev yanıyordu. Tükürüklü bir kahkaha savurarak:
> "Ooo Zafer," dedi, "utu kardeşim benim! Gel sen de dinle minareden düşen şaşı müezzinin öyküsünü. Nerelerdesin be kardeşim, hani erken geliyordun…"
> "Olmadı, fazla mesai yaptık bugün. İstersen bu gece programı değiştirelim de benim kahveye gidelim."
> "Yoo, dünyada olmaz. Bu gece canım içmek istiyor."
> "Her gece içiyorsun, bu gece de oturup konuşalım."
> "Burada konuşulmaz mı?"
> "Hayır, çok gürültü burası."
> "Sen hele bir duble rakıyı lüp diye indiriver gövdeye de bak bakalım gürültü mürültü kalıyor mu? Şükrü Abim bize bir masa ayarlar, hem içkimizi yudumlar hem de konuşuruz."
> Direnmenin yararsız olduğunu anlamıştı Zafer. Arap Şükrü'nün ayarladığı masaya geçip oturdular (s. 33).

Sıradan bir günde meyhanede geçen bu konuşmalar, hikâye yazmak isteyen fakat bir türlü yazamayan Zafer'in tek arkadaşı Nusret'le sıradan bir konuşmasını aktarır. Aralarında geçen bu konuşmanın anlatıcı tarafından aktarılması, sıradanlığı ve bu sıradanlık içinde yaşanan bir gerçekliği gösterme amacı güder. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de bu tarz diyaloglar devam eder. Zafer'in eve geldiğinde de karısı Gül'le yaptığı konuşma sıradanlığı vurgular. Bu diyaloglar hemen herkesin yapabileceği, günlük yaşamın sıradan konuşmalarını örnekler:

> "Nerdeydin?"
> "Tatsızlık çıkarma Gül, kendimce önemli bir nedenim var ki geciktim."
> "tatsızlık çıkaran sensin. Yine içtin değil mi?"
> "Hayır içmedim. İyi değilim. Lütfen uzatma."
> "Bari yalan söyleme, leş gibi içki kokuyorsun. Hem şu suratının halini bir görsen."(s. 34)

Zafer ve karısı ile geçen bu diyalogu anlatıcı dolaysız olarak, araya girmeden aktarır. Anlatıcı, bu diyalogu gizli bir şekilde dinleyen ve aktaran olarak görev yapar. Diyalogun dolaysız aktarımında bir tekdüzelik hâkim olsa da arada geçen konuşmalar, okurun gözünde teatral bir etkinlik olarak canlanır.

Diyaloglardan sıkça yararlanılan gösterme yönteminde, diyaloglar anlatıcının aralarda yaptığı tasvirler ile birlikte güçlendirilir:

> Merdivenleri çıkana dek iki kez otomatiğe basmak zorunda kalmıştır. En üst kat. Nasıl terlemişlerdi eşyaları taşırlarken. "Ne gereği var," demişti Ercan'a, "bu devirde taşıyıcı mı tutulurmuş. El birliği eder taşırız." Ercan'ın yüzleri yıpranmış koltukları, çizik çizik büfesi, masası, "Aman bir yere çarpmasın," diye koşuşturan karısı. "Ayak altında dolaşma!" diye bağırmıştı Ercan alnında boncuk boncuk terlerle. Sinirliydi. Koltuk altlarında kocaman ter halkaları oluşmuştu. "Ne gereği vardı Ercan. Benim önümde çocuk gibi azarlaman doğru değil, onuru kırıldı. Hadi gönlünü al, bu yorucu işe bir de tatsızlık karışmasın." Yan odada fısıl fısıl konuşmalar, gönlünü alıyor. "Yoruldum sinirliyim" diyor herhalde. Arada dinleniyorlardı. Ter içindeydiler (Kavukçu, 1990: 94).

Anlatıcı bazen, hikâyede bir kahraman olarak da yer alabilir. Hikâyede üçüncü kişiler ile yaptığı konuşmaları aktarabilir. Ferit Edgü'nün ağırlıklı olarak diyalog tekniğini kullandığı *Çığlık* (1982) adlı hikâye kitabında yer alan *Papağan* hikâyesi anlatıcı ve üçüncü kişi arasında geçer:

> "İki hafta önce aldım. Konuştuğunu söylemişti satıcı.
> "Konuş bakalım Robenson, konuş da bey duysun."
> "Satılığa mı çıkarıldım?"
> Garip bir sesti. Ne bir kadın, ne bir erkek sesi. İnsan sesi değil. Hayvan sesi hiç değil.

(…)
Satıcının istediği parayı ödeyip papağanı aldım.
"Eve gidene değin bu kafesin içinde kal, dedim. Bu senin güvencen için. Eve vardığımızda kafesinden çıkarırım. Dilediğince yaşarsın?"
"Evde mi?" diye sordu papağan.
"Evde, benim gibi" dedim.
"Berbat" dedi yeniden.
"Görmeden karar verme" dedim.
"Bakalım" dedi (s. 14).

Anlatıcı, anlatmadan göstermeye geçerken hikâyesini "gösterilebilecek bir şey" olarak kurgular. Teatral bir görünüm kazanan hikâyede, anlatı kişileri anlatılan değil olayı bizzat yaşayan ya da hikâyede bizzat rol alan kişilerdir. Okurun konumu da dinlemeden izleme konumuna geçer. Olay anlatımı sadece diyalogla sağlanır. Ferit Edgü'nün *Kör ve Hançer* (1999) hikâyesi anlatıcı ile bir çocuk arasında geçen diyaloglardan oluşur. Diyaloglarda "dedim" ve "dedi" gibi aktarımı ifade eden kelimeler kullanılmaz. Okur, konuşmayı adeta konuşmanın yapıldığı ortamda dinliyor gibidir:

Anlat bana, ne görüyorsun anlat bana.
Hiçbir şey görmüyorum. Yalnızca deniz var.
Deniz mi? Ne esintisini duyuyorum yüzümde ne de dalgaların sesini.
Bir resim denizi bu. Duvarda yalnız o resim denizi var. Delikten yalnız bu görülüyor.
Şu anda delikte mi gözün?
Evet.
İçerde değiller mi?
İçerdeler, ama göremiyorum.
Divanı görüyor musun?
Evet. Görüyorum. Deniz resmi kocaman, masmavi, o divanın üstünde.
Demek benden sonra asılmış o deniz duvara. Nasıl bir deniz resmi bu.
Dalgalı.
(…) (s. 20).

Diyalog tekniği, kurmaca dünyayı gerçek dünyaya yaklaştırır. Böylece kurmaca dünyanın eylem ve kişileri gerçeklik kazanır. Kurmacada kullanılan dil de gündelik dile yaklaşır ve kurmacada oluşturulan evrenle okur arasındaki iletişim bu yolla sağlanmış olur. Diyaloglarda konuşma dilinin yansıtılması zorunluluğu dolayısıyla hikâyelerde kişiler, kültür seviyelerine göre konuşur. Diyaloglar gösterme yöntemi ile aktarıldığı için konuşma dilinde sık kullanılan argo sözcüklere de rastlanır. "Küçük insanı" tekrar hikâyede önemli bir konuma getiren Faik Baysal'ın hikâyelerinde diyaloglar, konuşma havasında, doğal haliyle aktarılır:

- Nerede şu herif yahu? diye sordum.
(…)

Hangi herif beyim?
-Demin burada birlikte yiyip içmiştik. Tıknaz, hafifçe göbekli, suratından b.k akıyordu.
Ha ha, tamam, servisi de ben yapmıştım size.
- Evet, S. Son adında biri.
- Yo, biz ona "Çiçorniya" deriz, İki-üç günde bir gelip ağlar burada.
(…)
- Ben hiç anlamıyorum beyim. Yahu, karı senden hoşlanmamış, ne diye kova kova gözyaşı döküyorsun hâlâ. Başka kadın mı yok dünyada? Leylâ Gümüş olmazsa Neclâ Gümüş olur. Paran var, evin var, yaşamana bak be. Benim karı da beni boynuzlattı. Enayi gibi hemen bıçağa sarılmadım ben. Hiç durmadan başka biriyle evlendim. Adı gibi kendi de melek abi. Ne dersem yapıyor, ne dersem. Balık ister misiniz taze.
- Sağ ol, istemem." (1998: s. 97)

Diyalog tekniğinin kullanıldığı hikâyelerde anlatıcı ile hikâye kişisi bir araya gelir. Yazar-anlatıcı, hikâye kişileri ile hikâye hakkında konuşur, görüş alış verişinde bulunur, eleştirilerini dinler. Kahramanlar ile birlikte hikâyeyi kurgular. Mahir Öztaş'ın *Yolun Vahşi Kıyısında* (1987) hikâyesinde yazar-anlatıcı, kahramanları ile konuşur:

"Mete'nin ölümünden sen de beni mi sorumlu tutuyorsun? diye soruyor. Sesimi çıkarıyorum. Naz, 'Yazdıklarından böyle bir sonuç çıkardım," diyor. "O öyküyü henüz yayımlamadın değil mi?"

"Hayır", diyorum, "bittiğini hiçbir zaman düşünmemiştim; ama o bir öykü Naz, oradan birtakım sonuçlar çıkarman çok yanlış."

"Biliyor musun?" diyor. "O'nun –Mete'nin adını özellikle kullanmıyor- boğulurken çıkardığı o tuhaf seslerin anlamını açıklamamışsın, yardım istemiyordu, iniltiye benzer tuhaf birtakım seslerdi."

"Naz" diyorum, "Sana onun boğulurken çıkardığı o tuhaf seslerin anlamını anlatacağım, bir başka zaman." Anlatacaklarımla acı çekmeye başlayacağını biliyordum.

"Bütün olanları yazmak zorunda mıydın? Diye soruyor. "Bu yüzden seni bir türlü bağışlayamıyorum."

"O bir öykü olanlarla bir ilgisi yok," diyorum. "Yazmasam eğer Naz, ne kalırdı geriye senin o titrek çığlığından? Sen ki bilmeden Mete'yi cezalandırdın. Onun nasıl acı çektiğini görmedin, sana kendi inançsız dünyasını sundu, bunu istemedin" (s. 77).

Konuşma dilinin baskın olduğu hikâyelerde kişilerin iç dünyalarının somutlaştırılması ile anlatı, dinlenen/okunan bir yapıya dönüşür. Kahramanların söyledikleri ve düşündükleri farklılık gösterebilir. Bu dönem hikâyelerinde söylenenden çok söylenmeyenler daha önemli hale gelir. Kahramanlar söyleyecekleri sözü ya yarıda bırakırlar ya da söyledikleri asıl söylemek istedikleri değildir. Cemil Kavukçu'nun *Zor Pazartesiler* (1983) hikâyesinde bu yöntem kullanılır. Hava şartlarından dolayı pazara köylülerin mal getirememe ihtimalini konuşan esnafın söylediğinden çok söylemek istemedikleri ifade edilir:

Diyelim ki, diyor Manifaturacı Ethem, mallar geldi.

‘Diyelim ki’nin ardında yağıştan iyice kayganlaşmış bir Ahı Dağı ve gözleri kanlı bir kamyon sürücüsü. Olmadık sonuçlar hızla çoğalıyor kafalarda.

- Bu havada köylü pazara iner mi?
- Diyelim indi…
- Pazar olur mu?

Pazar mazar olmasın, köylü değil, it dolaşmasın caddelerde, ama o kamyon homurdanarak dönsün köşeyi, yeter hepsine (s. 26).

Hikâyelerin zaman, mekân ve hacim bakımından dar imkânlara sahip olması kurgu tekniklerinin kullanımını da kısıtlar. Bu nedenle de hikâyelerde yoğunlaşmış bir anlam gibi yoğunlaşmış da bir kurgulamanın yapılması gerekir. Kişilerin, zamanın ve mekânın tanıtımında çok geniş imkânlara sahip olmayan yazar, en uygun tekniği bulmak zorundadır. Okurun hikâye ögeleri konusunda bilgilendirilmesi için diyalog etkili bir yoldur. Diyalog, sözü anlatıcının elinden alarak kurmaca kişiye devreder. Faik Baysal’ın *Hüzünoğlu* (1990) hikâyesi diyaloga dayalı bir hikâyedir. Ramiz Usta’yı görmek isteyen anlatıcı ile Hüzünoğlu arasında geçen konuşmalarda iç içe hikâye tekniği kullanılır. Ramiz Usta’nın yardım ettiği kişilerle ilgili olayları anlatan Hüzünoğlu’nun anlattıkları ve karısıyla konuşmaları hikâyenin kurgusunu oluşturur. Anlatıcı, Hüzünoğlu’nun konuşmalarını dolaysız aktarır:

(…)

- Şu ustanızı görmeyi çok isterdim.
- Göremezsin torunum.
- Öldü mü?
- Namussuz Samet Bıldırcın.
- O da kim?
- Ustanın, eliyle evlendirdiği çırak.
- Bir şey mi yaptı?
- Sus, Allah aşkına sus. Geçen gün Şehzadebaşı’na gittim. Doğan Terzihanesi levhası sallanıp duruyordu boşlukta. (…)
- Önce ütüyü parçaladım. Yo, Samet’i parçaladım aslında. Üç kuruş için ustamın kafasını parçalayan namussuzu. (…) (s. 109)

Diyaloglar, kişilerin tanıtımında da etkili bir yoldur. Hikâye kişileri diyaloglarda kendilerini tanıtırlar. Faik Baysal’ın *Terlikler* (1998) hikâyesinde kişiler konuşma sırasında kendilerini tanıtırlar:

(…)

- Polis misiniz?
- Yok canım. Polise benzeyen bir yanım var mı benim?
- Bilmem birden öyle geldi aklıma da.

- Anlaştığımıza sevindim.
- Ne iş yapıyorsunuz?
- Çok istedim, ama olmadı işte.
- Ne olmadı?
- Şiir yazmayı çok denedim, beceremedim. Sadece iyi bir dinleyici olarak kaldım.
- Bu da çok güzel. Adınızı öğrenebilir miyim?
- Orhan Orman. Kalay tüccarıyım (s. 82).

Kurmaca anlatıda kimi zaman diyaloglar düşsel olarak gerçekleşebilir. Anlatıcı, kendisiyle yüzleşirken kimi zaman hayalî bir kahramanla kimi zaman da nesnelerle konuşur. Bu hayalî varlıkla yapılan konuşma, kişinin kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Oktay Akbal'ın *Hücrede Karmen* (1991) hikâyesinde anlatıcı hapishanede kaldığı koğuşta, gece yarısı duvardaki resim ile konuşur. "Duvardaki boyaları dökülmüş resim operanın, ünlü romanın kişisi Karmen'e" aittir. Konuşmalar bu hayali kişi ile gerçekleşir. Ferit Edgü'nün *Perisiz Ev* hikâyesinde anlatıcı, çocukluğunun geçtiği evle konuşur. Ev, anlatıcıdan hesap sorar. Evin sorduğu sorular, anlatıcının kendisiyle ve geçmişiyle yüzleşmesini sağlar. Hayalî kişi ya da nesnelerle yapılan bu konuşmalar, mantıklı cümleler ile sürdürülür. Vüs'at Bener'in *Minik Kuş* (1993) hikâyesinde anlatıcının hayalinde oluşturduğu Sahtegi kişisi ile konuşmaları bu çerçevede değerlendirilebilir:

"Başaramayız. Sürdürelim bence. Bay SAHTEGİ serüveni ölümle bitecek nasıl olsa."
"Ölüm saplantısıyla aran nasıl?"
"İyi! Her sabah ölüyorum."
"Şerefe! Ölüm sabahları daim olsun."
Doluksuyor.
"Hadi çekinme, anlat sacayağı masalını."
"Nereden biliyorsun?"
"Birlikte yaşadık ya!"
"On yıl. Dile kolay. Baba'ya çıkmıştı adım. Bir oğlum, bir kızım doğdu birdenbire."
"Kimden, ne zaman?"
"Üçte bir yaşıma ulaştıkları sırada doğdular elime. Sabah akşam yanaklarını uzatıyorlardı. Çayımızı birlikte içiyor, odalarımıza, iş masalarımıza dönüyorduk" (s. 60).

Hikâyeler bazen diyaloglarla başlatılarak okur doğrudan hikâye atmosferine çekilir. Diyalogla başlayan hikâyelerde merak unsuru da bu konuşmalarla birlikte oluşur. Faik Baysal'ın diyalogla başlayan *Korsu'ya Düşen Döl* (1986) hikâyesinde isyan ifadeleri okurda merak duygusu uyandırmakla birlikte hikâye boyunca devam edecek sıkıntının da habercisidir:

- Aman, offf, Allahım!
- Kezban kız!

- Öldüm ana, öldüm.
- Ha sen ölecene ben öleydim de bugünü görmeyeydim (s. 135).

Bismil Ağa'nın oğlu Cessur'un tecavüzüne uğradığını öğrendiğimiz Kezban'ın gayri meşru çocuğunu doğurması ve annesi Elif Bacı'nın doğan çocuğu nehre atması ile sonlanan hikâyede girişin etkili bir diyalogla yapılmış olması okuru doğrudan hikâye atmosferine çeker.

Hikâyenin bazen diyalogla sonlandırılması da okura "şimdi ne olacak?" sorusunu sordurur. Diyalogla sonlandırılan hikâye bitmemiş, açık uçlu bir yapıya sahiptir. Cemil Kavukçu'nun *Gezintiler* (1990) hikâyesinde askerden gelen anlatıcının, abisini anlattığı hikâyede annesi abisinden şikâyetçidir. Evle, işle hiç alakası olmayan abi, bir gün birden çıkıp içki alır gelir ve ilk defa aile sofrasına oturur:

> 'Karnım aç, bir şeyler getir' dedi anneme. 'İki de bardak koy masaya.'
> Gazete kâğıdını açtı. Bir şişe büyük rakı.
> 'Yarın dükkâna gideriz," dedi, 'Şu işleri bir yoluna koyarız.'
> 'Olur abi,' dedim." (s. 138)

Bu diyalog ile biten hikâyede bundan sonra olacaklar ile ilgili yorumlar okura bırakılır. Hikâye açık uçlu bir sona sahiptir.

Hikâyelerde diyalogların aktarılmasında farklı noktalama işaretleri tercih edilir. Çoğu zaman tırnak işareti ile aktarılan diyaloglar, paragraf içerisinde verilebildiği gibi alt alta da yazılır. Diyalogların aktarılmasında konuşma çizgisi de kullanılır. Ancak özellikle konuşan kişilerin önemsiz olduğunun vurgulanmak istendiği hikâyelerde, diyalogların aktarılmasında herhangi bir noktalama işareti kullanılmaz.

Ferit Edgü'nün *Perisiz Ev* (1999) hikâyesinde çocukluğunun geçtiği evle geçen konuşmalar, ev cansız bir varlık olması nedeniyle hayal dünyasında geçen diyalogların aktarımında herhangi bir noktalama işareti kullanılmaz. *Kör ve Hançer, Adam/Kadın/Çocuk, Güvercinler* (1999) hikâyelerinde de konuşandan daha çok konuşulanlara dikkat çekmek için konuşma cümlelerinde herhangi bir noktalama işareti kullanılmaz. Noktalama işareti ile belirtilmeyen diyaloglarda anlatıcı ya da kahramanların silik bir tip olarak ifade edilmesi ya da olay ya da durumun ön plana çıkartılmaya çalışılmasında biçimsel bir tercih olduğunu söylemek mümkündür.

8) İç Monolog Tekniği

Konuşmaya dayalı teknikler kendi aralarında dili kullanım ve iletişim dizgelerinin değişik biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Hikâye kişilerinin kendi iç dünyası ile baş başa kaldığı bir teknik olan iç monolog, kahramanların içinden geçenleri aktardığı bir iç sestir. Bilinçli bir şekilde gerçekleşen iç monolog tekniği aynı zamanda kahramanların kendileri ile bir hesaplaşma sürecidir. İç monolog tekniğinde anlatıcının değil anlatılanın söyledikleri söz konusudur. Kahramanların kendi kendilerine konuşma yoluyla yaptıkları bu konuşmaları okur dinlemektedir.

İç monologda zihin serbestçe ve etkin bir şekilde çalıştığı için dil, konuşma dilinin havasını yansıtır. İç monolog, dil kullanımı yönüyle düzenli cümlelerden oluşan iç çözümleme yönteminden ve mantık silsilesi bozulmuş, kuralsız cümlelerden oluşan bilinç akımı yönteminden ayrılır. Doğal ve yalın bir süreç söz konusudur. İnsan psikolojisini yansıtması ile birlikte yaşam gerçekliğini vermesi nedeniyle iç monolog tekniği kurmacanın inandırıcılığını artırır.

Ben anlatıcı hikâye kişisi ile sürdürdüğü diyalogların arasında zihninden geçenleri verir. Diyaloglarda söylenen ile aslında söylenmek istenen her zaman aynı olmayabilir. Modern hikâye söylenenden çok söylenmek istenen üzerinde durur. Faik Baysal'ın *Sancı Meydanı* (1986) hikâyesinde kasabada Sancı Meydanı isimli alana cambazların çadır kurması ile anlatıcının annesi, babası ile birlikte gösteriye gidişleri anlatılır. Bir çocuğun bakış açısı ile anlatılan hikâyede anlatıcı Selim, Sabiha adlı bir kızı sever. Selim ve Sabiha, Sancı Meydanı'na gelecek cambaz çadırı hakkında konuşurlarken, Selim'in kendi söylediklerinden farklı düşündüğünü, asıl söylemek isteyip de söylemediklerini iç konuşmalarından anlarız:

- Çok seviniyorum çok
- Neye seviniyorsun?

Küçücük, sapsarı ve yuvarlak başını arkaya attı.

- Oh, çok güzel olacak, çok güzel, dedi.
- Ne güzel olacak?
- Sancı Meydanı. Tertemiz olacak, pis pis kokmayacak artık.
- Ya!
- Sen sevinmiyor musun?
- Seviniyorum, senden bile daha çok seviniyorum.

> Bakışları ılıdı, bembeyaz güldü. Oysa yalan söylemiştim ona. Acayip, ölü ölü kokan bir üzüntü vardı benim içimde. Otlarıyla, insan yeli kokan ısırganlarıyla ben seviyorum Sancı Meydanını. Neden mi, hiçbir şey bilmiyordum ben de. Bu Sancı Meydanında ne vardı beni çeken böyle? Acı, apacı adıydı belki de. Kim koymuştu bu adı ona? Bilen yoktu. Neden Sancı Meydanı demişti acaba? Allah'ın ot ve ısırganla örtülü bu yoksul toprak parçasında başına bir şey mi gelmişti yoksa? Demiş ve gitmişti. Gitmişti, ama koskoca bir meydanı bırakmıştı arkasında. Güzel be güzel, insan ölmüyordu kolay kolay işte (s. 143).

Ben-anlatıcı yalnızlık, tedirginlik, usanmışlık gibi duygularını ve hayatı anlama çabalarını iç konuşmalarıyla seslendirir. Bu çabalar, anlatıcıyı iç konuşmaya âdeta zorlar. Çünkü anlatıcının kendisini en iyi ifade edebîldiği yer iç dünyasıdır. Özellikle devrin siyasî ve toplumsal yapısı nedeniyle dönem hikâyelerinin birçoğunda kahramanların iç konuşmalarına şahit oluruz. Erdal Öz'ün *Mumçiçekleri* (1987) hikâyesi bu sorgulamaların yapıldığı iç konuşma ağırlıklı bir hikâyedir. Annesiyle birlikte bulundukları yerden kaçmak zorunda olan bir çocuğun iç dünyası gözler önüne serilir. Bu dönemde yazılan birçok hikâyede çocuk bakış açıcı kullanılır. Çocukların saf, temiz dünyasından büyüklerin dünyası anlamlandırılmaya çalışılır. Aynı zamanda devrin siyasî ve toplumsal yaşamından en fazla etkilenen de çocuklardır. Bu hikâyede de bir çocuğun iç konuşmalarını dinleriz:

> O insanlar kimdi öyle? Niçin kaçıyorduk? Hepsi de o kasabanın insanları mıydı? Ne kadar da çoktular? Bir kaçışın içinde nasıl da birden çoğalmışlardı? Pek azını tanıyordum. Sigara kokusu gibi üstlerine başlarına sinmiş, yüzlerine oturmuş o bir örnek korkuyla yine de birbirlerine benzeyen garip kişilerdi. Ne kadar da çoktuk? Neden kaçıyorduk, kimden kaçıyorduk, nereye kaçıyorduk? Ay ışığının solgun oynaklığı altında o atlar, arabalar, o şaşkın insanlar neden bu kadar korkuluydular? (…) (s. 92)

Cemil Kavukçu'nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) kitabında yer alan *Olmuyor Koca Papaz* hikâyesinde eşi ve oğlu dışarıya gezmeye giden anlatıcı, yalnızlıkta kendisiyle dertleşir:

> Yalnızlık.
>
> Hiç rahatsız değilim. Aksine, bu durumdan hoşnutum ve kendimle baş başa olmayı ne kadar uzatabilirsem –ki bu benim elimde değil- o kadar mutlu olacağım. Seramik kül tablasına –bir elma benzetmesi ya da bugüne dek görmediğim bir meyve benzetmesi olabilir, çünkü elmaya pek benzemiyor, ama karım onu elma niyetine almıştır, her neyse, sonuçta bir kül tablası, işte o kül tablasına – sol elimin işaret parmağı ile sigaramın üzerine hafif bir fiske vurarak uzunca bir kül düşürüyorum. Hiç rahatsız değilim (s. 94)

Anlatıcı dış gerçeklikte gördüklerini iç dünyasında yorumlar. Mekân ve nesneler kişilerin bakış açılarına göre anlam kazanır. Dönem hikâyecileri arasında iç monolog

tekniğinden sıkça yararlanan Ayfer Tunç'un *Su* (1989) hikâyesinde dış gerçekliğin, anlatıcının iç dünyasında anlamlandırılmasına bir örnek alacağız:

> Nasıl bir yerdi İstanbul? Bağdat gibi bir masal şehri mi? Kafdağı'nın ardındaki şehir o mu? Orada masallarda olan her şey olabilirdi. Balık duman ve deniz kokarmış, gemiler varmış, otobüsler, binlerce insan varmış. Başka şehirler de vardı. Kar ve çam kokulu Bursa; üzüm kokulu sıcak İzmir. Ankara ağırbaşlı bir şehirdi, masal tarafı yoktu bizim için. Büyük şehirlerden söz edilirken ben, gidip gelip yürüttüğüm leblebilerim cebimde, iyice yerime yerleşir, anlatılanları dinlerken, bir varmış bir yokmuş ülkelerinde kaybolurdum (s. 223).

İç monolog tekniği kişilerin ruhsal durumlarının sunumunda elverişli bir tekniktir. Anlatıcının ve hikâye kişilerinin iç dünyalarını kurmaca evrenden dilsel ortama aktarmada iç monolog tekniği etkili bir yöntemdir.

Ben-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı kendi zihinsel ve duygusal evrenini açığa vuran konuşmalar yapar. Bu konuşmaların ben-anlatıcıya ait olması dolayısıyla ifade edilen duygu ve düşüncelerin yazara ait olarak algılanması doğaldır. Çoğu zaman da yazarın düşünce dünyası ile iç monologda aktarılan düşünceler paralellik gösterir. Ancak iç monolog çözümlemelerinde her zaman yazarla ilişki kurularak hikâyelerin otobiyografik hikâye kategorisine alınması doğru bir yaklaşım değildir. İfade edilen duygu ve düşüncelerin yazarın duygu ve düşünceleri ile örtüşüp örtüşmediğinin doğru tespit edilmesi gerekir. Yazar ile anlatıcı arasındaki özdeşleşme daha çok kurmaca gerçeklikten dış gerçekliğe geçildiğinde görülür. Dış gerçeklikle ilgili yorum ve açıklamalar anlatıcı ile yazarın özdeşleştirilmesine imkân tanır.

Anlatıcı, hikâye kişileri ile yaptığı konuşmaların arasında iç monoloğa yönelerek konuşulan konular ile ilgili iç muhasebesini yapar, sorgular, düşüncelerini açıklar. Bu iç konuşmalarda hayatla ilgili bireysel ya da toplumsal eleştirileri, değerlendirmeleri okurla paylaşır. Demirtaş Ceyhun'un *Sıkıdüzen* (1987) hikâyesinde iç konuşmada anlatıcı ölüm algısı üzerinde düşünür.

> Hep ölüm hep ölüm… Sabah sabah oğlu da, tam namaza duracağı sıra, "Gene düşünde Azrail'i gördün sanırım baba" dememiş miydi alaylı alaylı… Hıh… Ölmekten korktuğu için mi namaz kılıyor sanki? Hiç de değil. Emekli olunca sabah jimnastikleri de bitti. Sabahları jimnastik yapmayı hiç sektirmemiş. Asker kısmı sabah jimnastiğine alışıktır yani. Ama nasıl anlatırsın bu sivillere… Ölüme niye bunca düşkün bu millet Yarabbi? Şarkısı ölüm, türküsü ölüm… Ölümü, şehitlik filan demiş amaç haline bile getirmiş. Kutsallaştırmış. Ölümle ilgili bunca fiil, bunca deyim, başka dilde de bulunsun, olanaksız. Ölmek. Zıbarmak. Cartayı çekmek. Nalları dikmek. Kalıbı dinlendirmek. Postu sermek. Kuyruğu titretmek. Postu deldirmek. Defteri dürülmek. Elleri iki yana

> gelmek. Günü yetmek. İşi bitmek. Daha neler… Hıh… Bunun da gözü toprağa bakıyormuş artık… Görev üstlenecek hali mi varmış ki… Hıh… (s. 50-51)

Hikâye kişileri, dış dünyadaki gerçekliğin sıkıcı ve bunaltıcı atmosferinden kaçmak için hayalleri kullanırlar. Bazen bilinç dışı gerçekleşen bu hayallerde iç ve dış dünyanın zıtlığı iç monologlarla ifade edilir. Hayal dünyasında kendisini daha özgür hisseden kişiler, iç konuşmaları ile âdeta hayallere dalmalarının nedenini itiraf ederler. Müge İplikçi'nin *Doğum Günün Kutlu Olsun* (1998) hikâyesinde anneannesini huzurevine götürmek isteyen çocuğun, birden hayal âlemine geçerek fantastik bir atmosfer oluşturduğu hikâyede iç konuşmalar bir itiraf niteliği taşır:

> Aslında kötü biri değilimdir. (Neyse bu beni biraz rahatlattı.)
>
> Titremelerim biraz sakinlendi. Kendimi ucuz bir bilim kurgu romanının içinde gezinip duran biri olarak hayal ettim, yanlışlık bende değildi ki, bu iyi işte, zaman kötü, niyetler kötüydü. Ben cinsiyetsiz o yeşil alegorik canavardım sadece. Adım hem Hayat hem de Dursun olabilirdi. Velhasıl, üzerimde kötü bir büyü vardı ve çözülecekti (s. 12).

Dış dünya ile iç dünya arasındaki uyumsuzluğun birlikte aktarıldığı hikâyelerden biri de Ayfer Tunç'un *Ses Tutsağı* (1996) hikâyesidir. Üst komşusu ile duygusal bir bağ kuran ve sürekli onun çıkarttığı sesleri dinleyen anlatıcı, yılbaşı gecesini onunla geçirmek ister. Bütün hazırlıklar bittikten sonra komşusunu çağırmaya karar verir:

> Yılbaşı gecesi için bu kararı verirken, hayatım boyunca dokunuşlardan ve sevgi izlerinden kaçtığımı fark ettim birdenbire. Kadının tıkırtılarını izlerken kendimi yeniden keşfetmiştim. Çok şaşırdım. Uzun süre bu keşfi inkâr etmek istedim. Sonunda kendime teslim oldum ve hafiflediğimi, içimde bir sevincin gezindiğini hissedince, daha çok şaşırdım. Kendi gerçeğim sandığım yalan, çiğ ışıkta apaçık karşımdaydı. Boşunaydı kendimden kaçışım. Abajurlara ve avizelere haksızlık ettiğimi anladım. Çiğ ışıkta mutsuzluk daha belirginde sadece. Abajurların suçu yoktu. Hayatımızı güzelleştirmeliydim (s. 57).

İç monologlar, hikâyede öykülemeyi keserek kişilerin iç dünyası ile birlikte hayat, ölüm gibi ortak konularda düşüncelerini aktarır. Konuşma havası içinde geçen bu bölümlerde deneme üslubu kullanılır. İç monologlar, kahramanların iç dünyalarını dolaysız olarak aktarmalarına imkân tanıyan bir teknik olarak hayatın bütün yönleriyle ele alınmasını sağlar. Kişilerin iç dünyası, hikâyenin yüzeysellikten kurtulup derinlik kazanmasında da önemli bir role sahiptir.

9) İç Diyalog Tekniği

İç diyalog tekniği, hikâye kişisinin karşısında biri varmış gibi kendi kendine ve sessiz bir biçimde konuşmasıdır. Anlatımın düzenli ve mantıklı bir yapıda seyrettiği iç diyalog tekniğinde konuşmalar dilbilgisi kurallarına uygun olarak düzenlenir. (bkz. Çetişli, 2004: s. 46)

İç diyalog ve iç monolog teknikleri arasında, alıcı haricinde önemli bir farklılık bulunmaz. İç monologlarda kişi kendi kendine konuşur ve söylediklerinin muhatabının da kendisi olduğunu bilir. Ancak iç diyalogda hikâye kişisi karşısında biri varmış gibi konuşur. İç diyalog ve iç monolog teknikleri kişilerin içe kapanıklıklarının da en önemli belirtisidir. Dönemin siyasî ve toplumsal baskısı, modernizmin insanları bunaltan yapısı bu teknikler ile kırılmaya çalışılır. Sesli konuşmaktan ve sesli düşünmekten korkan, çekinen bireyler, anlatma ihtiyacı gereği ya kendi kendilerine ya da karşılarında olduğunu var saydığı kişilerle konuşur gibi içlerinde sıkışan, biriken duygu ve düşünceleri dile getirirler.

İç diyaloglar, hikâyelerde bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin kullanıldığı bölümlerde oluşan tekdüze yapıyı kırar. Okura, kurmaca dünyada anlatıcının bir muhatabı olduğu hissettirilerek hikâye kurgusu gerçek hayata yaklaştırılır.

Hikâyelerde iç diyalog tekniğinin iki şekilde gerçekleştiğini tespit ettik. İlk kullanımda anlatıcı hayalinde var ettiği kişi ile konuşur. Anlatıcının konuştuğunu söylediği kişi gerçekte anlatıcının bilincindeki konuşmaların aktarılabilmesi için oluşturduğu hayali bir kişidir. Anlatıcı, konuştuğu kişinin aslında olmadığını bu konuşmanın zihinde gerçekleştiğini hikâye içerisinde ya doğrudan söyler ya da bunu hissettirir. İkinci kullanımda ise anlatıcı karşısında biri varmış gibi sorular sorar, bazen cevapsız kalan sorular bazen yine anlatıcı tarafından cevaplandırılır.

Nalan Barbarosoğlu, *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek* (1996) kitabındaki hikâyelerinde ağırlıklı olarak iç monolog ve iç diyalog tekniklerinden yararlanır. Anlatıcının hayali bir kişi ya da varlık oluşturarak kendi konuşmalarını aktardığı iç diyalog tekniğinin bir örneğine *Her Ses Bir Renk* hikâyesinde görebiliriz:

> Piponu yakmış olmalısın. Bu kokuya yolda rastlasam, eminim, peşine takılırdım. İçine çeken, bilinmeyenin gizemine çağıran, vaatlerin sıcacık kuşatıcılığını çağrıştıran bir tütün kokusu. Kokuya alıştıktan bir süre sonra, kafamda seslerimi duymuştum. "Çek, git" diyordu Mavi Ses,

> "lütfen git, kalma burada, daha fazla bu havayı soluma, bu kokuyu duyma. Git lütfen." "Sen de gelirsen giderim," dedi Kırmızı sesim Mavi'ye. "Ben şansımı yitirdim," dedi Mavi, "görmüyor musun kımıldayamıyorum bile. Lütfen sen git." "Sensiz nereye gidebilirim?" dedi Kırmızı kırık kırık. "Burası olmayan her yere. 'Gözüme dünya kaçtı' diyenlerin masasına, 'gül dönüyor avucumda' diye ellerine bakanların gözlerine gidebilirsin örneğin (s. 70).

Anlatıcının zihninde canlandırdığı bu mizansen iç konuşma tekniğinin farklı bir kullanımıyla oluşur. Hikâyenin sonunda ise zihninde oluşan bu farklı düşüncelerin/seslerin kendisine ait olduğunu bir kez daha vurgular: *"Söylediğin hiçbir şey kulaklarıma ulaşmıyor, sesimin bütün renkleri ve ufak çantamla çekip gidiyorum…"* (s. 74)

Nalan Barbarosoğlu'nun *İçimin Şarkısı* (1996) hikâyesinde kullanılan iç diyalog tekniğinde ise anlatıcının oluşturduğu herhangi bir kişi yoktur. Soruyu sorar ve yine kendisi cevaplar. Ancak anlatımda karşısında biri var gibi bir izlenim meydana getirir. Anlatıcı annesine olan özlemini dile getirir ve onun söylediklerini hatırlar:

> Ne çok severdim kirpiklerinin gölgesini… Ama annem bir gün hastaneye gitti ve bir daha da dönmedi. Onu öyle özlüyorum ki… En çok da kirpiklerinin yüzüne düşen gölgelerini. Acaba ben eve dönebilecek miyim?.. Aaaa, uyandırdım mı seni?.. Oysa fısır fısır konuşmuştum, sesimi duyma da uyanma diye. Gözlerinin içi de dışardaki gecenin rengindeymiş. Uyumuyor muydun?.. Gözlerini kapamış, içinden şarkı mı söylüyordun?.. Annem gibi mi yani? O da öyle yapardı. (…) "gözlerimi kapatıp şarkı söyledim." Ben mi?... Ben hiç şarkı söylemem. İçimin şarkısı yok ki, neyi söyleyeyim?... (s. 21)

Cemil Kavukçu'nun *Soğuma Günleri* (1990) hikâyesinde anlatıcı, birahanede içki içen bir adamla aralarındaki konuşmayı aktarır. Ancak konuşma bittiğinde ise anlatıcının bu konuşmaları kendi kendine yaptığını anlarız. İç konuşmaların paragraf içerinde bu şekilde gizlenmesi gerçek/kurmaca ayrımının başta yapılamaması ise hikâyede bir merak unsuru olarak yer alır. Birden mekânın ve kişilerin hareketlendiği konuşmalarla sahnelemenin yapıldığı diyaloglar bittikten sonra bunun bir iç konuşma olduğunun söylenmesi ise okurda bir şaşkınlık duygusu ile birlikte bir hayret de uyandırır.

> O'nu gördüm; o adamı. Birahanedeydi. Bir köşeye çekilmişti. (…) Bira bardağımı kavradığım gibi –çünkü o benim yazgımdı, korkularımı biliyordu- masasının başına dikildim. "İzin var mı?" dedim, "oturabilir miyim?" Başını kaldırıp baktı. (…) "Buyrun buyrun," dedi sonra da. (…) Neden korkuyorsun diye sordum. Birden silkindi, ilgiyle baktı yüzüme. Hayır hayır korkuyla. Bu bakışta. "Yanlış mı duydum'un acabası vardı. "Neden korkuyorsunuz?" diye sorumu yineledim. "Korkmamam gereken her şeyden," diye yanıtladı beni. (…) "Neden?" "Bilmiyorum, nedensiz. Yalnızca korkuyorum. Sanki bu sabah masamda sarı bir zarf göreceğim. Açıp okuduğumda işyeriyle ilişkilerimin kesildiğini öğreneceğim. Neden göstermeyen yazı kesin bir sonucu belirleyecek yalnızca. Ben hakkımı hiçbir biçimde arayamayacağım…(…)

> Birden silkindim. Hâlâ o masada oturuyordum. Gözlerim çivilenmiş gibi adamın üzerindeydi. Demek masasına gitmemiştim…(…) Bütün bunlar aramızda geçmemişti, ama ben onun neden korktuğunu anlamıştım (s. 74-76).

İç diyalog tekniği, bazen de dış gerçeklik ve diyaloglarla birlikte dönüşümlü olarak iç içe kullanılır. İç diyalog tekniği dış dünyada kendinî ifade edecek zaman, mekân bulamayan kişiler için kendi dünyalarını oluşturdukları kurmacanın içinde farklı boyutta yeni bir imkân tanır. Kişilerin iç çatışmaları iç diyaloglarla verilir. Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun Ada'lardan oluşan *Beş Ada* (1997) kitabındaki *Beşinci Ada (Düş Adası)* hikâyesinde iç çatışma; iç monolog ve iç diyalog teknikleri ile verilir. Bu sayede dış gerçekliğe bir inandırıcılık sağlanmaya çalışılır. Benliğini "gerçeğin beni" ve "düşteki ben" olarak ayıran anlatıcı, gerçeklik ve düş arasında benlikleri değiştirerek hikâyeyi kurgular. "düşteki ben" gerçek dünyada, "gerçeğin beni" ise düş dünyasında konuşur. Hikâyede dilenci ise hem gerçek dünyada hem de düşte var olan benlikleri birleştiren bir noktada yer alır:

> - Böyle bir şeye izin veremem, dedi "Gerçeğin beni", gerçek bir insanı öldüremezsin.
> - Ben sana izin vermediğim halde elli dört yıl kapımı zorladın ve benim tarafıma geçtin. Bunun karşılığını almalısın, dedi "Düşteki Ben"
> - Başka bir insana zarar vermezsin, diye karşı koydu "Gerçeğin Beni"
>
> (…)
>
> "Gerçeğin beni":
> - Kurtuldum, dedi. Yaptığın anlaşma burada kaldı. Parayı verdik, canı aldık. Artık senden kurtulmanın da zamanı geldi, ben gidiyorum, sen burada kal. Asla arkamdan gelmeye kalkma. Öbür tarafın şakası yok, ikimizi birden içeri atarlar dedi, uyanmak üzere geri dönerken. "Düşlerin Beni", beyninin içinde yanıtladı onu:
> - Asıl bu tarafın şakası yok. Senin içerde olman benim işime yarar. Sen ne kadar içerideysen, ben o kadar dışarıda olacağım (s. 126)

Hikâye, diyaloglar halinde geçmesine rağmen düşte gerçekleşen "düşteki ben" ile "gerçeğin beni" arasındaki konuşmalar zihinde gerçekleştiği için iç diyalog tekniğinin farklı bir kullanımının denendiğini söyleyebiliriz.

İç konuşma tekniği deneme üslubuna yakın bir anlatıma sahiptir. Anlatıcı, kendine sorulan bir soruyu cevaplıyor gibi bir tarz kullanır. Okur, iç konuşmaların geçtiği bölümlerde bazen anlatıcı ile karşılıklı konuştuğu kanısına sahip olur. Okur, anlatıcının karşısında her an söze başlayacak gibi hazır beklemekte ve bir taraftan da konuşulanları dinlemekte/izlemektedir. Modern kurgunun getirdiği en önemli yeniliklerden biri okurun,

kurmaca dünyaya dâhil edilmesidir. Anlatıcının kamerası ile iç ve dış gerçeklik anlatılırken okur da anlatıcı ile birlikte aynı kameradan anlatılanları izlemektedir. Bu nedenle de iç konuşmalarda görünmeyen kurmaca kişi okurdur.

Aslı Erdoğan, hikâyelerinde iç monolog ve iç diyalog tekniklerinden sıkça yararlanan bireyin iç dünyasını esas alan hikâyeler yazar. *Mektup, Size* (1996) hikâyesinde yer alan iç diyaloglarda anlatıcı, okuru muhatap alarak duygu ve düşüncelerini ortaya koyar:

> Geçen gün yıkmaktan söz ediyorsunuz. Bense yıktığımı sanarken, daha dar, hep bir öncekinden daha dar hapishaneler kurmuş olduğumu söylemiştim. (Beni dinlemiyordunuz herhalde, gülümsüyordunuz.) Şu en dar hapishaneye varmış olduğumu düşünüyorum, bir tabuta, sanki sizi de sürüklüyorum peşim sıra; gömülmek istemeyen bir ölüyü mezarına tıkar gibiyim. "Daha mesafeli olmak gerekiyor," diyen sesiniz kulaklarımda gene, doğru bir söz, ustalıkla söylenmiş ve ustalıkla acı çektiriyor (s. 91-92).

Modern hikâyenin bakışını bireye ve bireyin iç dünyasına çevirmesi ile birlikte özellikle seksen sonrası hikâyelerde iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme ve bilinç akışı gibi tekniklerin sıkça kullanıldığı dikkat çeker. Hikâyelerde görülen bu teknikler, suskun bireyin sadece "söylemediğini" ancak sessiz "söylendiğini" göstermektedir.

10) İç Çözümleme

Yazar-anlatıcı hikâye etme temeline yaslanan anlatılarda anlatı evrenini ve kurmaca yapının elemanlarını tanıtma görevini üstenir. Bu yapının en önemli öğelerinden olan kişilerin duygu ve düşüncelerinin, yaşam evrenlerinin anlatılmasında da anlatıcı görev alır. İç çözümleme tekniği de anlatıcının kendisi dışındaki kişileri anlattığı o-anlatıcılı hikâyelerde kişilerin iç dünyalarını aydınlatmada kullanılır. İç çözümleme tekniği olay ya da durumları dıştan gözetleyen o-anlatıcıya kişilerin iç dünyasını anlatmada geniş bir imkân tanır.

Modern hikâyelerde ağırlıklı olarak ben-anlatıcı kullanılmasına rağmen o-anlatıcılı hikâyeler de azımsanmayacak bir yer tutar. Klasik kurgulu hikâyelerde anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafe belli ve sınırlıdır. Ancak modern kurgulu hikâyelerde ise bu mesafe bulanıklaşır; anlatıcı kimi zaman kendisini gizler ya da anlatılan ile özdeşleştirir. Bu nedenle de kurmaca yapıyı oluşturan öğeler arasında ayrım yapmak güçleşir.

O-anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı, hikâye kişilerinin iç dünyalarına da ışık tutar. Anlatıcı, dış gerçeklik içinde gözlemlediği kişilerin iç dünyalarını da her şeyi bilen, gören, anlayan bir bakış açısı ile aktarır. Anlatıcının iç çözümleme tekniği ile kişilerin iç dünyalarını aydınlatması kişilerin duygusal çatışmalarını gösterebilmek için de kullanılır. İç çözümlemelerde iç çatışmaların kullanılması öykülemeye bir akış ve ritim de katar. İç çözümlemelerdeki yoğunluğun artması okur için merak duygusunu kışkırtan bir unsur olarak kullanılır.

Cemil Kavukçu'nun *En Eski Güvercin* (1996) adlı hikâyesinde hikâye kahramanının yaşadığı duygusal çatışma, bir çıkışsızlık duygusu içinde dış gerçeklikten iç çözümlemeye evrilen bir bakış açısı ile verilir:

> Caddeye çıkınca aracın hızını artırdı. Amaçsız bir gezi başlamıştı. Bir şey olana dek gidecekti. Nasıl bir şey? Bilmiyordu. Otobana çıkıp müziği sonuna dek açar, araç dayandığında hız yapabilirdi. Ya da tek yönlü bir yolda ölüm oyunlarına kalkışabilirdi. Belki de bir köy yolunda ağır ağır sürerdi otomobili.
>
> Neyi nerede bulacağına bağlıydı bu.
>
> Ya sonra? Çarşaflarına yalnız insanların kokusu sinmiş korkunç bir otel odasına mı sığınacaktı? Yastık kılıfında onu sorgulayan kimliği belirsiz bir saç kılının soru imi, hüzün saçan bir ampul, yabancı duvarlar. Ana caddeye çıktı.(…) (s. 27)

Cemil Kavukçu'nun aynı kitabında *İki Ölü Gibi* hikâyesinde de evli bir çiftin iletişimsizliği ve iç dünyalarındaki düşünceleri anlatıcı tarafından aktarılır. Eve geç gelen adamın eşine söylemediği, sadece düşünmekle yetindiği cümleler anlatıcı tarafından aktarılır:

> Sonra burnunun ucundaki o küçük seğirme, dudaklarının çirkinleşerek aşağı sarkması, alnını eline dayayıp omuzlarını sarsarak… neden böyleyiz, nerde yanlış yaptık… O da çatalını bırakıyor. İçinde büyük bir çöküntü. Herkes böyle diyor. Karısı duymuyor. Çünkü hiç ses çıkmıyor ağzından. Biliyor musun, bir düşte gibiyim, üzerime gelen tehlikeyi görüyor, kaçamıyorum. Bağırmak istiyorum, sesim çıkmıyor. Olanları kaygıyla izleyen ve biraz sonra ağlamaya başlayacak çocuğuna bakıyor: Bu cehennemin suçlusu biz değiliz! (s. 81)

Peride Celal'in *Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı* (1999) hikâyesinde anlatıcı, hikâye kahramanı Melahat Hanım'ın iç dünyası ile ilgili çözümlemeleri verirken aynı zamanda bunu dış gerçeklik ile birleştirir. Melahat Hanım'ın düşünceleri eylemlerle de desteklenir. İç ve dış dünya bir bütünlük içinde verilir:

> Bu günden sonra her şey, her zaman yerli yerinde olacak.' diye başını salladı Melahat Hanım, kararlı. Sokak kapısının önünde, kapı altından atılmış sabah gazetesini aldı. Oh be! 'Önce sen okuyacaksın, hayır ben okuyacağım' kavgası da bitmişti. (…)
>
> Baştan sona köşe yazarıyla ona, mektup yazan o zavallı kadınla birlikteydi Melahat Hanım. Şükrolsun kendisi özgürlüğüne kavuşmuştu. İkinci sınıf insan olmaktan kurtulmanın sevinci ile 'Bir daha hiçbir zaman.' diye gülümsedi oturduğu yerde (s. 13-15).

Modern hikâyelerde çoğul bakış açısı yöntemi iç çözümleme tekniğinde de farklı uygulamalar şeklinde görülür. O-anlatıcının anlattığı hikâye kişisi birden bire kendi kendine konuşmaya başlar. Ben-anlatıcıya dönüşen anlatım tekrar o-anlatıcıya dönüşür. Ben ve o anlatıcılar arsında gidip gelen metinde her ne kadar hikâye kişisi ben-anlatıcı olarak duygu ve düşüncelerini ifade etse de bu ifadeler elbette bir anlatıcı tarafından aktarılır. Ancak bu dönüşüm hikâyenin akışında bir farklılık meydana getirir. Adalet Ağaoğlu'nun *Ooof! Ohhh!* (1982) hikâyesi çoklu bakış açısı tekniğinden yararlanılan bir hikâyedir:

> Köye dönse mi? gerisingeri çekip gitse… Ancak, kızlar evlenip oraya buraya dağılalı, karısı da öleli orada pek yalnız. Hüsrev, hastalanıp bir odada ölümle baş başa kalmaktan korkuyor. Başka şeyden yılacağını sanmazdı. Bir bu. Oysa, şimdi de işte… Oğlunun bir arkadaşı Belediyede ona bu işi bulana dek, çok daha kötüydü. Gelini sık ağlıyordu. Televizyonu hâlâ başkalarının evinde seyretmeye gitmek, bir ucundan patlayıvermesi için baş bahane. Çıtlatmıştı: Ben evde oturup çocuğa baksam, kendisi de çalışacakmış. Bunu da oğlan istemiyor. Çocuğu beklerim, lakin bakabilir miyim? Ya hakkedemezsem? Bir yanına bir şey olursa, arabaların altına kaçırırsam?.. Rabbim kazadan beladan korusun! Çok da şenlikli yumurcak (s.72).

Klasik mekân ve kişi tasvirlerinin terk edildiği modern hikâyelerde, kişiler ve mekân bir bütün halinde kişilerin psikolojisini de ortaya koyacak şekilde verilir. Hikâye kişilerinin bulundukları ortam tasvir edilirken bu ortamın kişilerin iç dünyasına yansımaları da iç çözümleme tekniği ile birlikte verilir. Kişi ve mekân tanıtımlarında iç çözümlemenin kullanılması hikâye atmosferine derinlik kazandırır.

Dönemin siyasî ve toplumsal yapısının bireyler üzerindeki en büyük etkisinin, bireyleri hesaplaşma ve yüzleşme için ya geçmişlerine ya da iç dünyalarına hapsetmesi olduğunu söyleyebiliriz. Gerek siyasî olayların devam eden etkilerinden gerekse modern hayata uyumsuzluklarından dolayı bireyler, kendileri ile baş başa kalırlar. Nerede yanlış yaptık? Neleri kaybettik? Kaybettiklerimizi tekrar elde edebîlir miyiz? sorularına cevap arayan birey sürekli sessiz bir konuşma içerisindedir. Dönem hikâyelerinde bireyler, çok sesli bir sessizlik içerisindedirler. Bu nedenle de bireyin bu sessiz çığlıkları hikâyelerin

omurgasını oluşturur. Örneğin Selim İleri'nin *Son Yaz Akşamı* (1992) hikâyesinde bir ressamın kendisi ile hesaplaşmasını iç çözümleme tekniği aracılığıyla öğreniriz:

> Belki de tek başına, başkalarıyla tartışmayarak, başkalarına sormadan yürümenin cezasını çekiyordu, başkalarının düşüncesini almadan onlar adına konuşmaya kalkışmıştı. Omuzlarını kısıp çalışma masasının yanında, çökkün durdu. Fakat henüz çok gençtiler; çocuk sayılırlardı, kendisi ve bütün arkadaşları çocuk sayılırlardı. Fırçayı alarak, damlacıkları süzdü. Onlara çok mu ters, çok mu bencilce davranmıştı? Belki de söylemeye uğraştığı her şey tersti; hayatın uyumunu bozmaya yelteniyordu da bu yüzden karşı çıkıyorlar, uzaklaşıyorlar ve kanserli doku gibi kesip atıyorlardı. Şimdi o çok dar geçitte – eski yolculuk, bir yaz gezisi ışığın çiğliklerle aydınlattığı yaşam kesitinde özvarlığından kaynaklanmış duyguların, duyarlıkların, şu acı coşku'nun kurban edildiğini ayrımsıyordu. Ne yazık ki içtenlik parçalanmıştı; küçük, abartık trajediden yalın bir gerçekliğe geçmişlerdi (s. 105-106).

Dönem hikâyelerinde hikâye kişisinin diğer hikâye kişileri ile ilgili gözlemleri de önemli bir yer tutar. Canı sıkılan kahramanlar ya iç dünyalarına yönelirler ya da başka hayatları merak ederler. Barda, kahvede, sokaklarda başkalarının hayatları merak edilir. Kulak kabartılır. Merak, kendisinde olmayanı başkalarında görmek duygularından kaynaklanan eylem, kahramanları gördükleri, duydukları ile ilgili yorumlamalara sürüklediği gibi onların psikolojileri üzerinde de önemli bir rol oynar.

Mahir Öztaş'ın *Öyküye Açılan Kapı* (1989) hikâyesinde benzer bir kullanım görürüz. Barda oturan hikâye kahramanı barda uzaktaki bir kadın ve erkeği izler. Hikâye kahramanı onları izlerken anlatıcı da hikâye kişisinin düşüncelerini aktarır:

> Neyse, bu öfke fazla uzun sürmedi. Yeniden tüm ilgisini bardaktaki nar tanelerine yöneltmişti ki, elinde olmadan konuşmaları dinlemeye başladı. Burada şunu itiraf etmemiz gerekir: Can sıkıntısından, biraz da başka yaşantıları merak etmesinden ileri gelen insanları dinleme alışkanlığı vardı. Hatta nasıl anlatmalı – burada ama bu kadarı da fazla diyebilirsiniz – keşfini daha ileri noktalara götürebilmek için kimi kez tanımadığı insanların arkalarına takıldığı, kendi anlatımıyla yaşam biçimlerini çözmek konusunda daha sağlıklı veriler toplamak amacıyla harekete geçtiği olmuştu. Nihayet onun gibi başkalarını incelemeye meraklı bir insan için söz konusu davranışlarda ne gibi bir tuhaflık olabilir? Üstelik o sıralarda durumu oldukça karışıktı. Ne herkesin benimsediği yaşamı onaylıyor ne de karşı çıkacak gücü kendinde bulabiliyordu. Başka yaşamları merak etmesini sanırım bu durumu haklı gösterebilir. Peki ya o gece, bir dostuyla ateşli bir sohbete dalmış olsaydı da, konuşulanları dinleme olanağı bulsaydı? Olayların akışı değişecekti, bütün olup bitenler hiç yaşanmadan kalacaktı (s. 24)

Anlatıcı, hikâye kişilerinin dış gerçekliklerinden birden iç gerçekliklerine geçebilir. Hatta tamamen kahramanın dış ve iç gerçekliğinden oluşan hikâyelere de rastlanır. Sezer Ateş Ayvaz'ın *Yüzün, Yalnızlığın Senin* (1988) hikâyesi bu teknikle oluşturulan bir hikâyedir:

> Geçmiş günlerden artakalan bir sevinç gibi baktı evlere. Balkonlara ve çiçeklenmiş ağaca. Pencereden güneş ışınlarını ya da karın lekesiz, bembeyaz ötüşünü ilk gördüğünde. Bir gün hayatı kucaklamaya hazır bir yüreğin verdiği coşkuyu duyardı. Yaşama sevinçle başladığı sabahları ne zaman yitirmişti? Düşündüğü inandığı her şeyi gerçekleştirebileceğine duyduğu o sınırsız güveni? Kendimi unutmayı başardığımdan beri diye düşündü. Sesimi, yüzümü, kendimi unuttuğumdan beri yitirmiş olmalıyım. Kişiliğine yaşamdan beklediklerinin her milimetrekaresine titizlenecekti. Evet, titizlenmişti ama bu kendine olan saygısının yıpranmasından başka şey getirmemişti (s. 83).

Modern kurguda bazen nesneler, hikâye kahramanı olarak kullanılır. Özellikle ev ve apartmanların kişileştirilerek sakinlerinin hayatına dışardan bir göz olarak bakması tarzında uygulamalara rastlarız. Hayatın bir bütün olarak hikâyeye aktarılmasında nesnelerin kişileştirilerek hikâye kahramanı olarak kullanılması tarafsızlık düşüncesi ile birlikte gerçeklik algısını da barındırır. Durağan bir varlık olan nesne, etrafında olan biteni aktarır. Bu yöntemle yazılan hikâyelerde kişileştirilen varlıklar da iç çözümleme yöntemi ile asıl anlatıcının iç dünyasına ışık tutar. Anlatılan her ne kadar nesnenin iç dünyası olsa da nesneler anlatıcının iç dünyasını yansıtan bir araç olarak kullanılırlar.

Ayfer Tunç'un *Mağara Arkadaşları* (1996) kitabındaki *Ayyıldız Apartmanı* hikâyesinde kişileştirilen apartman, içinde yaşayan sakinlerini gözler ve onların hayatlarını aktarır. Bir taraftan da anlatıcı, iç çözümleme tekniği ile onun iç dünyasına ışık tutar:

> Ne yapacaktı şimdi? Bütün o hesaplar, kitaplar, yedi sayısı ile arasındaki bağa olan inancı ne olacaktı? Daha ne kadar beklemeliydi? Bütün dairelerinin depo olmasını ya da terk edilmeyi mi bekleyecekti? Fareler ve tahtakuruları ile haşır neşir, daha da düşmüş bir gelecek mi bekliyordu kendisini? Yoksa bir gün belediyecilerin ellerinde ilkel aletleriyle gelip kendisini kapı kapı, pencere pencere sökmelerini, tahtalarını, fayanslarını, karo aşlarını ayırıp bir kenara koymalarını, demirlerini çıkarıp sokağa yığmalarını mı beklemeliydi? Yani yavaş yavaş, yani alabildiğine acı çekerek ölmeyi mi beklemesi gerekiyordu? Bütün ümitleri kırılır gibi olduğunda, kendinî topladı. Henüz her şey bitmemişti. Birinin yardımı gerekiyordu. Bilinçsiz bir el ona yardım edebîlir, bütün istediklerini yapabilir, böylece onu istediği sona ulaştırabilirdi. Bu düşünce onu rahatlattı (s.31)

Klasik hikâyelerde olayların öykülemesinde bile zaman zaman eleştirilen hâkim bakış açısının, iç çözümleme tekniği ile kişilerin iç dünyalarına da ışık tutması başlangıçta eksiklik olarak görülse de modernist hikâye bu klasik anlayışı da değiştirir. İç çözümleme tekniği ile kahramanların iç dünyalarının anlatılmasında gösterilen ustalık, hikâyenin tamamını görmese de hikâye kahramanından daha önceden dinlemiş, haberdar olmuş bir izlenim meydana getirir. İç çözümleme tekniği, hikâye kahramanlarının iç dünyalarını aktarmada elverişli bir imkân olarak kullanılmaktadır.

11) Bilinç Akışı Tekniği

Bireyin çeşitli zaman dilimlerindeki zihinsel izlenimlerinin bir bilinçlilik düzeyinde aktarılması ile oluşan bilinç akışı tekniği, kurmaca eserlerde "gerçeklik" ile ilgili bir sorunsaldır. Bu yaklaşımda olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, genişlemek/çoğalmaktan çok derinliğe, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir (bkz Tosun, 2008: s. 39). Özellikle Freud ve Jung'un getirdiği yaklaşımlar ile insanın bilinçaltında yatan, gizlenen insanî gerçeklikler dil aracılığıyla kurmacaya aktarılır. Okur, olayları değil, olayların insan psikolojisi üzerindeki etkilerini, çağrışımlarını izleme imkânı bulur.

Edebiyat ile psikoloji bilimi arasında vazgeçilmez bir ilişki söz konusudur. Bilinç akışı tekniği de psikolojiden edebiyata aktarılan bir terimdir. Modernleşme sürecinde ortaya çıkan "birey" kavramı ve bu kavrama bağlı olarak gelişen "ben"in keşfi, hatta "acı çeken ben" olguları bilinç akışı tekniğinin de temelini oluşturur. Bilinç akışının, başlangıçta iç monolog terimini de içine alacak şekilde kullanıldığı görülür. Ancak zamanla bilinç akışı, konuşma dilinden farklı, mantık dışı, dilbilgisine aykırı, çağrışımlarla biçimlenen, bilinçle bilinçaltının sınırındaki düşüncenin önce sözcüklere, sonra da yazıya aktarılmasından oluşan bir dil kullanır (Aytür,1987: 62). Bireyin iç dünyasını hiçbir baskı altında kalmadan anlatması, hikâyenin doğallığını ve inandırıcılığını artırır. "Modern psikoloji ve felsefede görecelik ilkesinin edebiyattaki uygulaması sayılan bilinç akımı tekniği insanın gerçek hayatta olduğu gibi her an aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde yansıtmaktadır" (Aytaç, 1999: 41).

Bilinç akışı tekniği, modernleşme sürecinin bir ürünüdür. İşlevsel yönden bilinç akışı tekniğini yerli yerinde ilk kullanan yazarın Tolsytoy olduğu kabul edilmektedir. Türk romanında ise "düpedüz bir anlatı tekniği olarak kullanan yazar Oğuz Atay'dır. *Tutunamayanlar*'ın 77 sayfa boyunca bir tek noktalama işareti kullanılmaksızın süren bilinç akışını temel alan 15. bölümü, Türk romanında doksanlı yıllara kadar biricikliğini korur. Sonraki yıllarda bunun yaygın bir kullanımına rastlanmamaktadır (bkz Uğurlu, 2003: s. 592).

Bilinç akışı tekniğinde tüm olaylar önceden olup bitmiş ve insanın bilincinde yer etmiştir. Bu noktada ise bu birikim karelere dökülür. Bu teknik, anlatılacak birikimin çok kısa bir süreye sıkıştırılarak, zihinsel bir serüven olarak anlatılmasıdır. Bilinç akışında, yazar-anlatıcı aradan çekilerek okurla kişilerin bilincinde akıp giden duygu ve düşünceleri baş başa bırakır.

Hikâyelerde bilinç akışı tekniği üç tip uygulama ile kullanılır. İlk uygulama, yazar-anlatıcının araya girmeden hikâye kişisinin iç dünyasını yansıtması ile oluşur. Bu uygulamada yazar-anlatıcı hikâye sonuna kadar ilgiyi hikâye üzerine toplayarak hikâyenin sonuna kadar takip edilmesini sağlar. İkinci tip uygulamada ise, çok yaygın olmasa da yazar bilinç akışı sırasında müdahale edebîlmektedir. Hikâye kişisinin bilinç akışı o-anlatıcı ile anlatılır. Son tip uygulamada ise akışı engellediği gerekçesi ile noktalama işareti kullanılmaz.

Bilge Karasu, diyaloglar arasında bilinç akışı tekniğine başvurur. Parantez içi belirtilen bu bölümlerde diyalogların bilinçte uyandırdığı izlenimler aktarılır:

> - Ben annemden böyle gördüm böyle/bir pasta iki çay/ (gelip burnumuzun dibine sokulacak ne vardı, ama kuytu yer burası tabii, siz de bilirsiniz oturulacak yeri) /görsen şaşarsın /olsun isterim.
> (…)
> -Ben de öyle davranmak zorunda kalıyorum. Büyük duvarın mozayiğini yaparken dört ay
> /anneme de söyledim ya / (bunların sözlerini kesip kesip çay içmeleri hiç dikkatimi çekmemişti bugüne dek; bu çocuklar da seslerini yükseltmeseler ya… Gelip burada oturduklarına göre oğlan zengin olmalı, kız da zengin mi yoksa oğlana yamanmak için mi uğraşıyor; yoksa oğlan tığ teber de, kendine zengin süs vermek, neydi o, geçen gün Nur söylediydi, ha hava basmak, hava basmak için mi kızı buralara getiriyor; kız zengindir belki de; sesleri yükseldikçe kulağım hep onlara gidiyor, bizim konuşmalarımızı onlar dinliyor mu ki) (1982: s. 101)

Tomris Uyar'ın *Ormandaki Ayna* (1983) hikâyesinde de bilinç akışından geçenler mektuba olduğu gibi aktarılır:

> …yanınızda çok rahattım, güvendeydim… öyle ki çoğu kere seni gerçekten tanıdım mı, bir düş müydü yoksa… bir daha görsem acaba…
> … yine de bir suçluluk… her şeyi anlatmamışım gibi geliyor, seni yitirmekten korktuğum için… sandığın kadar inançlı, daha doğrusu kısa vadede umutlu değilim, belki bizim arkadaşlardan uzak düştüğümden… yoksa baştan beri yalnızlığa alışık değilim ondan mı, bilmem…
> … bir de seni tanımıyorum o var… evini bile gözümün önüne getiremiyorum… dostlarının beni tutmayacağını… nedense o ortamda sırıtacağımı… saçma sapan ilişkileri kesmek söylediğim kadar kolay değil. Düşünceyle uygulama arasında boşluk… dedim ya… ama sen bu kadar karamsar olmasaydın… bence kızının da … birlikte bir daha denemeye… gelseydin belki…" (s. 30)

Buket Uzuner de *Önceki ve Sonraki* (1986) hikâyesinde bilinç akışı tekniğine başvurur. Hikâyede bencilliği yüzünden sık sık sevgilileri tarafından terk edilen adam, fazla zaman geçirmeden yeni sevgililer bulur. Adamla birlikte tatil dönüşü eve gelen yeni sevgili, evde sürekli sesler duyar, farklı kokular hisseder ve sürekli izlendiği düşüncesine kapılır. Çünkü eski sevgili giderken gözünü, kulağını ve burnunu evde bırakmıştır. Bu nedenle de yeni sevgili sürekli izlendiği düşüncesine kapılır. Evde eski sevgilinin hâkimiyeti vardır. Hikâyede yeni sevgilinin korkuları bilinç akışı tekniği ile verilir. Yeni sevgilinin psikolojik gerilimi şu şekilde aktarılır:

> Aniden birisinin onu gözetlediği duygusuyla irkildi. (…) Banyo perdesi arasından onu gözetleyen bir göz gördüğüne kesinlikle emindi artık. (…) Kendine baktı. "Ne oluyor bana" diye inledi. Banyonun muşamba perdesi kıvrımına gizlenmiş kulak dinledi onu. (…) sabunluktaki burun hızlı hızlı soluyordu. Kadın artık soğukkanlılığını yitirdi, panik içinde yatak odasına, kocasına koştu (s. 71)

Hulki Aktunç'un *Madi Hayat In The Dark* (1989) hikâyesi de bilinç akışı tekniği ile yazılan bir hikâyedir. Noktalama işaretleri kullanılmadan, sadece bilinç akışının düzensiz yapısı olduğu gibi verilir:

> madiden bi yağmur bilio musun yüzüme vura vura yürüyorum ana baba mama takmiycam bugünden sonra bilio musun saçlarım gözüme giriyomuş girsin topenseymişim toplansın kovdu beni evden kovsun ev sahibim misin babam mısın dedim hiç bi şey annamadı öyle enginar gibi baktı tabi annem ağladı mağladı ama elden ne gelir ayaklarına da yattı babandır dinle diyip durdu dinlemedim tabi hiç diil bi telefon etseydin mi diycen o sıra tam girişmişiz evde du bi dakka kendimi dışarı hemen biliyo musun para kesik bi fatihli var cepte onnan sana geldim (s. 99)

Murat Yalçın da *Aşkımumya* (1995) kitabında bilinç akışının düzensiz yapısından yararlanır. Karmaşık bir ruh halinin yansıması olarak okunabilecek metinde noktalama işareti kullanılmaz. Hızlı geçişlerle zaman ve mekân sınırı olmaksızın bir anlatı söz konusudur:

> köpükler içinde savrulan kirli bir çamaşırdım sıkıldım asıldım soğuk bir havada mandallandım kurumaya bırakıldım yüreğim kuruyor bedenim buruluyordu akşam trafiğinde ağır ağır ilerleyen bir taksinin arka koltuğunda dalmışım beyazıtta süpürgeciler çarşısındayım şimdi yok on beş yıl öncesinden bir gün olabilir pastırma yazı süpürge yığını ortasında yere uzanmış kıvranıyorum soluk soluğa kimseler yok içimden bir başkası olsa hemen başına üşüşürler diyorum aklım gitmiş bir başkasının olmuş bir karganın o karga da duvara konmuş beni izliyor bana gülüyor mu ne budala bu karga diyorum içimden çıktım baktım o dala bütün deliklerim tıkalı kördüğüm soluksuzum (s. 11)

Bilinç akışı tekniği, bireyi ve bireyin iç dünyasını hikâyenin merkezine alan modernist hikâye için inandırıcılık ve gerçeklik duygusunu pekiştirmek için bir imkân tanır. Bu teknik, özellikle "yeni biçimciler"in tercih ettiği bir yöntemdir.

12) Günlük Tekniği

Günlük tekniği hikâyelerde kullanılan geriye dönüş tekniği için en elverişli tekniklerden biridir. Kahramanların tuttuğu günlükler, hikâyenin gerçekliğini dolayısıyla inandırıcılığını bir kat daha artıran bir etkiye sahiptir. Günlük tekniği yaşananların günlük olarak yazıya geçirilmesi nedeniyle daha ayrıntılı bir anlatıma imkân tanır. Ancak günlük, yapısı gereği öznel değerlendirmelerin yer aldığı bir türdür. Bu nedenle de o güne ait olaylarla birlikte olayların kişi üzerindeki etkilerini de görmek mümkündür. Hikâyelerde geriye dönüş tekniği için de kullanılabilen günlükler, hikâyenin gerçekçiliğini artırmak için kronolojik olarak da geçmişi anlatabilir.

Günlük tekniği, hikâyelerde iki şekilde kullanılmaktadır: "a) Tamamen günlük yönteminin kullanılmadığı ama bu yöntemin anlatının önemli bir bölümünü oluşturduğu hikâyeler b) Bütünüyle günlük yönteminin kullanıldığı hikâyeler" (Wallace, 2003: 118).

80 sonrası hikâyelerimize baktığımızda kimi zaman bu teknikten de yararlanıldığını söylemek mümkündür. Ancak zaman zaman yararlanılan bu tekniğin yaygın bir kullanıma sahip olduğunu söylemek zordur.

Selim İleri'nin *Yürek Burkuntuları* (1992) hikâyesinde günlük tekniğinden yararlanır. "7 Eylül 1966 Cuma" ile başlayan günlüklerde o günün izlenimleri şimdiki zaman kipi ile anlatılırken anlatıcı geçmişe dönüp çocukluk günlerini de hatırlar. Hikâyede "8 Eylül 1966"dan sonra ise üçüncü gün olarak "Mısır Savaşı, 7 Teşrinisani 1307, Tutmozis'in anıtal evi." Başlığı ile asıl olaydan kopuk Roma tarihîne döner. Asıl olaydan kopuk bu güne ait notlar da gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Bu bölümden sonra 9 ve 10 Eylül tarihleri ile asıl olaya döner. Sonraki gün ise "13 Teşrinievvel 1307" tarihîni taşır. Bu güne hayal dünyasında giden anlatıcı da sonra sırasıyla 15 Kasım 1965, 3 Ekim 1965, 1 Kasım 1307, Çarşamba 7 Ekim 1966 Kızıltoprak, 5 Ekim 1966 Levent tarihlerinin olduğu bölümde geriye doğru bir zaman akışı söz konusudur. Cumaöncesi 7 Eylül 1037 Ortaçağ

şatolarından biri ile yeniden geçmişe ait hayali bir yolculuğu anlatır. Perşembe 30 Kasım 1966, 9 Kasım 1967, 16 Kasım 1967 tarihlerinin olduğu kısımlarda ise yine kronolojik bir akış söz konusudur. Bu hikâyede tarih verilerek yapılan anlatımın bir olay bütünlüğü içerisinde günlük tekniğinden yararlandığını söylemek zor. Ancak hikâyede geri gidiş gelişlerle, tarih sırlaması bozularak kronolojik hikâye anlatımına da bir eleştiri söz konusudur. Geriye doğru giden günlüklere bakıldığında da anlatım tamamen dağılmaz. Ancak bir puzzle parçası gibi bir araya getirilen parçalar bir anlam bütünlüğü sağlar.

Selim İleri'nin *Hicran Yarası* (1982) adlı hikâyesi tamamen günlüklerden oluşan bir yapıya sahiptir. "12 Mayıs, Cuma" ile başlayan hikâye "25 Eylül/1935" tarihîne kadar aralıklarla devam eder. Hikâyedeki son tarih ise "30 Nisan 36" tarihîni taşır. Günlükler, anlatıcının yalnızlığını paylaştığı bir dertleşme mekânı gibidir: "Hava karardı, kendimi yene pek yalınız ve pek bedbin hissediyorum. Bu defter olmasa hayat dayanılır gibi deyil. Açıp açıp yazıyorum. İçim paralanıyor, içim kan ağlıyor" (s. 73). Günlükler oluşan hikâyede ise kullanılan dil, konuşma dilidir. Kelimelerin yazımında yazım kurallarına dikkat edilmez. Bu da günlüğün kişiye özel olması, içten geldiği gibi hiçbir kurala bağlı kalınmadan ele alınmasından kaynaklanır.

> Aşkı bilmeyor bu kadın. Aşkı yaşamamış. Aşk rüzigârı ona üflememiş, hiç emeli olmamış. Başında kavak yelleri seher vakdi esse idi…
>
> Hic bir haber yok. Ruhım titriyor, ellerimi ğöğe semaya açıp dua ediyorım. Gelse, gelse, gelecek olsa (s. 73)…

Günlük, anlatıcı için çaresizliğin somutlaştırılmış halidir. Hikâyede geçen en son güne ait bölümde bu açıkça belirtilir:

> Aylardır açmadığım bu gizli deftere hatıraların en acısını da yazdıktan sonra kendimi ölimin koynına terkedeceğim. Meğer ölüm benim gibi yaşarken de sırrına vâkıf olman bir ağrıymış! Ölmedi O; ölen benim. O bana kitabe oldı. Ben öldim. O bana türbedar oldu.
>
> Yarın evleniyorım. Zalim dalgaların elimden aldığı taze ölüyi bir kış gecdikten sonra kara toprakda kendi kendine, ebedî ruh burkuntularına terkederek evleniyorım. Babamın iflâsı, alacaklının bana talip çıkışı, annemin yalvarışları… Hiç bir şey' düşünmeden, kaskatı, taş gibi… Hazırlanan, ilkbaharın sarmış dolaş papatyalariyle bezenen bu gelintacı benim kefen gelinliğimde ölü yüzimi örtecek duvara serpilmiş bir iki alçakgönülli yalnızlık demetinden başka ne ki! (s. 77)

Suzan Samancı'nın *Kıraç Dağlar Kar Tuttu* (1996) kitabındaki *Hazro Günlüğü* hikâyesinde anlatıcı Hazro'da 19 Eylül tarihînden 17 Ekim tarihîne kadar geçen yaklaşık

bir aylık süreyi gün atlamadan nakleder. Coğrafi olarak sıkışmış anlatıcı, çatışma ortamının tek eylem haline gelmesini günlükleriyle göz önüne serer. Asker araçlarının sürekli geçişi, günlüklerin temel konusunu oluşturur. Kısa kısa tutulan günlük, biçim olarak da yapacak hiçbir şey olmadığını gösterir. Günlükte 11 Ekim tarihî için yazılan tek cümle "Çok sıkılıyorum…"dur. Samancı'nın *Reçine Kokuyordu Hêlîn* kitabında *Sürgün* hikâyesinde de 22 Kasım'dan 24 Mayıs'a kadar geçen süre atlamalarla aktarılır. Kar yağışı ile birlikte zorlaşan yaşam koşullarında sıkılmış, bunalmış anlatıcı, bir sürgün hayatı yaşamaktadır. Günlük bu sürgünün yazılı şahididir.

Oya Baydar'ın *Oymalı Sandıkta Vurulan Çocuk* (1991) hikâyesinde de günlüğün tarihî bir belge olarak gerçekliği yansıtmasının farklı bir örneği kullanılır. Hikâyede Türkiye'nin siyasî ve toplumsal hayatının zor günlerine ait olaylar ve izlenimler geleceğe ibret olmak üzere yazılır. 20 Mayıs 1971 tarihli ilk bölümde çocuğunu aldıran anne, 20 Mayıs 1980 tarihînde yazdığı günlükte on sene önce verdiği kararın ne kadar doğru olduğunu, ülkede değişen bir şey olmadığını görür. Eğer çocuk doğmuş olsaydı, belki de şimdi kaldırımda ölüsü yatıyor olacaktı. "Temmuz 1984, Marburg" bölümünde ise sürgüne giden ve ülkede vatan haini olarak yargılandığını görürüz. Bir kez daha verilen kararın, ne kadar doğru olduğu on beş sene içinde üç güne düşülen notlarla anlaşılır.

Etem Baran, hikâyenin sadece bir bölümünde günlük tekniğinden yararlanır. *Kurutulmuş Gül Mevsimi* (1994) hikâyesinde anlatıcı günlüğü ile dertleşir ve varlığını sorgular. Dışa anlatılamayanlar günlükte ifade edilir. Burada günlükler, iç konuşma tekniğinden yararlanılarak oluşturulur. "Günlük yazmayı nicedir istiyordum. Bugün her zamankinden çok kendimi yargıladım. Kimim ben? Varlık nedenimin diğer insanlardan bir farkı var mı? Bunca savaşın sonucunda ne kazandım? Oysa yitirdiğim ne çok şey var?" (s. 50)

Günlük tekniği, gerek yaşananlara inandırıcılık kazandırıldığı gerekse anlatıcının iç dünyasına ait bilgilerin doğal bir akış içerisinde verilebildiği bir teknik olarak zaman zaman hikâyelerde tercih edilmektedir.

13) Mektup Tekniği

Anlatıcının ya da hikâye kişisinin iç dünyasını kendi sözleriyle anlatmasına imkân tanıyan mektup tekniği iç monolog, iç çözümleme gibi tekniklere benzer bir fonksiyonu yerine getirir. Anlatıcı kurmaca dünyasını oluştururken mektup tekniğini kullanarak kişileri anlatma eylemine ortak eder. Bu da hikâyeye çoklu bakış açısı kazandırmaktadır. Anlatıcının ya da kişilerin duygu ve düşüncelerini mektup tekniği ile anlatması öykülemeye doğallık katan bir unsurdur. Hikâyede eksik kalan parçaların anlaşılması, bilgi verilmesi ve kişilerin iç dünyalarının anlaşılmasında mektup tekniği kullanışlı bir imkâna sahiptir. Biçimcilere göre: "Mektup tarzında anlatı gibi bir tekniğin, okurun karsısına çıktığında özgül bir bilgilendirme işlevi vardır; ayrıca bu tarz, öykü tarafından da eşzamanlı olarak "gerekçelendirilmiş" ya da güdülendirilmiş olur; bu nedenle de gerçekçiliğin bir göstergesi olarak işlev görür" (Onega ve Landa, 2002: 38). Hikâyelerin kısıtlı imkânlarından dolayı mektup tekniği sıkça kullanılan bir teknik değildir.

Mektup tekniği, kişilerin kendisini dolaysız olarak tanıtabilmesi için imkân tanır. O-anlatıcı tarafından anlatılan hikâyede, hikâye kişilerinin yazdığı mektuplar onların hikâyeye dâhil olmasını sağlar. O-anlatıcının sınırsız bir bakış açısı ile kurguladığı kurmaca evrende mektup hikâye kişilerini görünür kılar. Böylelikle o-anlatıcının naklettiği olay ya da duruma katılan hikâye kişisi anlatıcının anlatılarını destekler.

Hulki Aktunç'un *Pini, Ah Pini* (1989) hikâyesinde Pinilupi Sara, radyodan dinlediği "Yine Bir Gülnihal…" şarkısında geçen Gülnihal'in kim olduğunu merak eder. Bakış açısının sürekli değiştiği hikâyede Pinilupi Sara, radyoya Gülnihal'in kim olduğunu soran bir mektup yazar. Mektup aynı zamanda Pinilupi hakkında da bilgi içerir:

> Muhterem Efendim.
> Ben Feriköy'de oturan genç bir hanımım. Hayatta tek eğlencem İstanbul Radyosunu dinlemektir. 'Yine Bir Gülnihal' şarkısı kadar hiçbir şey beni mesut etmemektedir. O şarkı benim bütün çocukluğumun hisleridir. Acaba ne sebeple bestelenmiş? Güftesini kim yazmıştır? Gülnihal hanım kimdir? (s. 14)

Ben-anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde, öyküleme baştan sona mektuptan da oluşabilir. Daha çok günlüğü andıran bu yöntemde anlatıcı, yaşadıklarını, duygu ve düşüncelerini bir mektup aracılığıyla yazılı hale getirir. Murat Gülsoy'un *Kıtmiir Kıtmiiir* (1995) hikâyesi buna örnek olarak gösterilebilir. Anlatıcı, mektubunu Mehmet adında

birine hitaben yazar. Mehmet'in kendisine gönderdiği bir hikâyeden bahseden anlatıcı, hikâyenin eleştirisini yapar. Sonraki bölümlerde ise dağ evinde kardan dolayı mahsur kalan anlatıcı, bu sürede bir taraftan kendisiyle hesaplaşırken bir taraftan da dağ evinde yaşadıklarını gün gün aktarır. Sonda ise yazdığı mektubu göndermeyeceğini geldiğinde kebapçıda anlatacağını söyleyerek mektubu bitirir. Anlatıcının yaşadıklarını, duygu ve düşüncelerini anlatırken mektup tekniğinden yararlanması anlatımı tekdüzelikten çıkarır. Otobiyografik hikâyelerde görülen kapalı anlatım, mektup ile konuşma üslubu ile aktarılır. Bu hikâyelerde mektup, bir diyalogda tek tarafın söylediklerinden oluşan bir yapı gösterir. Aslı Erdoğan *Mektup, Size* (1998) hikâyesinde de benzer bir anlatım tarzı kullanılır. Anlatıcı, mektup yazma amacını da şu cümlelerle ifade eder:

> Yazmak zorundayım. Size yazmak zorundayım. Eminim ki çok garipsediğiniz Siz olmasa, bu mektup da olmayacaktı, belki de bir tek 'Siz' için yazılıyor bütün bunlar, ya da o sadece kırılgan bir maske, 'Sen'in kaldıramayacaklarını yazıya akıtmak için, kendimden korumak için beni. Az sonra 'dostum' diyeceğim, alayla gülebilirsiniz (s. 91)

Nilüfer Açıkalın'ın *İkisi Tek Başına* (1999) hikâyesinde de mektup, hikâyenin merkezindedir. Sevgi ve Sarp arasında gerçekleşen mektuplaşma, öykülemeyi oluşturur. Hikâye kişileri, yaşanan olay ve durumları kendileri nakleder. O-anlatıcıya ait cümleler (*) işareti ile belirtilir. Sevgi ve Sarp'ın birbirlerine gönderdikleri mektuplar, öykülemenin de yapıldığı bölümlerdir.

Bazı hikâyelerde mektup, öykülemenin yapılabilmesinde önemli bir görev üstlenir. Tomris Uyar'ın *Küçük Kötülükler* (1986) hikâyesinde mektup, hikâye kişilerini bir araya getiren kurmaca bir yapı ile kullanılır. Mektupları yazan İnci adındaki kişi, arkadaşlarını değişik sebeplerle pastanede bir araya getirir. Hikâye kişilerinin mektuplarla bir araya getirilerek onların iç dünyalarını anlatmaları sağlanır. Hikâyede Oya'ya gönderilen mektup ise anlatının kurmaca olduğunu hatırlatır niteliktedir. Oya'yı da pastaneye davet eden İnci, mektuba: "Önemli değil ama sana pek alışık olmadığın bir öykü armağan etmek istiyorum. Senin de katılacağın bir öykü olacak." (s. 42) notunu düşerek kendisinin anlatıcı olduğunu, anlatılanın da kurmaca olduğunu hatırlatır.

Selim İleri'nin *Hayatımın Romanı* (1991) hikâyesinde de mektup bir aşkı başlatan bir aracıdır. Burhaneddin Sefa ile Cenân Hanımefendi arasında geçen mektuplaşmalarda diyaloglarda konuşulmayan ya da ifade edilemeyen düşünceler aktarılır.

> Ruhum Cenân,
>
> (…) Vâkıa her istediğimiz akşam görüşebiliyor, kaçamak bakışabiliyor isek de; bu ne kadar devam ediyor. On veya a'zamî on beş dakika. Sonra? Nedense… Sonra tekrar ayrılmaktan mütevellid yeni bir ıstırab… (…) Öyle zan2ediyorum ki senden ayrılmak bana hayattan ayrılmaktan daha müşkül. (…) Ah bu yalınız yolculuk, ne zaman seninle beraber bahtiyar-âne bir promenade'a çıkacağız, çıkabileceğiz? O saadet aceb bize nasib olacak mı Cenân, söyle; Allah aşkına söyle? (s. 232)

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde mektuplar doğrudan aktarılmaz. Gelen mektuptan bahsedilerek içeriği hakkında bilgi verilir. Bu mektuplar, hikâyede anlatılmayan kısımları özetleme amacıyla kullanılır. Hikâye kişilerinin birbirlerinden ayrı oldukları zaman diliminde olan bitenler mektup aracılığıyla bildirilir. Olayların akışında ve yaşanan değişimde bu mektupların önemli bir rolü vardır.

Mektup tekniğinden yararlanan Peride Celal'in *Mektup* (1994) hikâyesi ise farklı bir yöntemle oluşturulur. Londra'da bulunan sakat, küçük oğlundan bir mektup alan baba, bu mektup sayesinde kendisiyle yüzleşir. Vergi uzmanı olan babanın kendisinden yardım isteyen bir müşterisi ile aralarında geçen olayda Saffet Bey'in düşündükleri ve bayan müşterisine olan yaklaşımında oğlunun gönderdiği mektup sürekli araya girerek Saffet Bey'in kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Saffet Bey'in her hareketinden ve düşüncesinden sonra mektuptan bir bölüm aktarılır. Bu bölümlerde Saffet Bey, kendi yanlışlarıyla yüzleşir.

> Kadın çıktıktan sonra bir süre hareketsiz kaldı masanın önünde. Bunların hepsi küçük insanlar, diye düşündü. Gelirken yerlerde sürünürler, işleri olmayınca edepsizleşirler hemen.
>
> 'Sizin hor gördüğünüz o küçük insanlar," diye yazmıştı oğlan. 'Ben onları seviyorum. (…) Sizin sorumsuz diye aşağıladığınız gençlik! Aralarında ben de varım. Oysa sorumlu olanlar, dünyayı savaşa sürenler, hırsları yüzünden her şeyi parayla ölçüp çıkarları için insanları yüreği kıpırdamadan harcayanlar, sizin gibilerin çevresinde kaynaşıyor. Sizin annemi harcadığınız gibi, onlar da (s. 44)…

Peride Celal'in bu uzun hikâyesi, Saffet Bey'in parça parça okuduğu mektubun tamamı bitmeden sona erer. Oğlundan gelen mektupla kendisiyle ve gerçeklerle yüzleşen Saffet Bey, bu acıya dayanamaz ve ölür. Hikâyede baştan sona mektup, olay ve durumların merkezinde yönlendirici bir rol oynar.

Bazı hikâyeler ise tamamen mektup tekniği ile oluşturulur. Öykülemenin sadece mektupla yapıldığı hikâyelerde de anlatıcı, yaşadıklarını ve iç dünyasında geçenleri aktarır. Can sıkıntısı ve dertleşme isteği anlatıcıyı yazmaya yöneltir. Çevresindekilerle diyalog imkânı bulamayan hikâye kişileri, kendilerini daha rahat ifade edebîldiği mektubu tercih ederler. Anlatma ihtiyacı, bazı hikâyelerde hayali kişiler üretirken bazı hikâyelerde ise bu ihtiyaç mektupla giderilir. Bu mektuplarda, mektup yazılan kişiye ait hiçbir bilgi bulunmaz. Sadece hitap kısmından öğrenebildiğimiz muhataplar, anlatıcı için bir rahatlama, kendinî ifade edebîlme imkânı tanıması bakımından kullanılır. Bu tarz mektuplarda, içerik iç monolog ve iç diyalog teknikleri ile oluşturulur.

Feride Çiçekoğlu'nun *Yüz'lük Ülkeden Mektuplar* (1996) kitabındaki on iki hikâye mektup tekniğinden yararlanılarak oluşturulan mektup-hikâyelerdir. Mektuplarda doğrudan bir muhatap yoktur. Anlatıcı, hayata ait düşüncelerini mektuplar aracılığıyla açıklar. Aşklar, hayaller, yaşanmamışlıklar mektuplar ile anlatılır. Bu hikâyeler, mektup tekniği ile oluşturulsa da metinlerde deneme tarzına yakın bir üslup kullanılır. Mektup tarzında yazılmış olması sadece bir yazım tekniği olarak gözükmektedir. Anlatıcıya kendinî ifade edebîlmesi için daha geniş bir imkân tanıyan mektup tekniği iç monolog ve diyalogların yazıya geçirilmesinde bir araç işlevi görür.

Hikâyelerde zaman zaman kullanılan bir teknik olmasına rağmen hikâyenin daha kısıtlı imkânlara sahip olması nedeniyle bu teknik hikâyelerde çok kullanışlı değildir. Ancak anlatıcının kendisini daha iyi ifade etmesinde etkin bir rol üstlendiği için kimi zaman mektup tekniği daha kullanışlı bir yöntem olarak görülmektedir.

14) Özetleme Tekniği

Özetleme tekniği, öykülemede ritmik oluşumu hızlandırarak hikâyeyi kısaltır. Olayların sunumunda kullanılan özetleme, "hızlı ve sıkıştırılmış geçişler"le (bkz. Demir, 2002: 88) sağlanır. Anlatıcı bazen bir konuşmanın, bir olayın tümünü vermek yerine özet yapmakla yetinir. Bu nedenle de anlatı süresi öykü süresinden daha kısadır (bkz. Kıran ve Kıran, 2007: 173). Özetleme sadece eylemler değil, hikâye kişilerinin karakterleri de belirgin taraflarıyla vermek için kullanılır. Bu nedenle de özetleme tekniği hem betimleyici hem de dramatik bir tekniktir.

Özetleme yapılmadan önce okurun merak düzeyi artırılır. Böylelikle iki sahne arasında bir ritim boşluğu oluşmasının önüne geçilir. Özetleme, öykülemenin doğal akışı içerisinde iki sahne arasında anlatılmayan ancak değişen, dönüşen durumların anlaşılmasını sağlar. Özellikle olayların uzun yıllara yayıldığı hikâyelerde özetleme bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Bu durumlarda anlatıcı sınırsız bakış açısı ile olan biten hakkında bilgi verir. Hikâyelerin dar bir hacme sahip olması nedeniyle özetleme tekniği önem taşır.

Özetleme tekniği yazarın önceden özet yapacağını söylemesi ile dolaylı bir şekilde yapılabildiği gibi anlatıcının kimliğini açıklayacak, belli edecek tarzda dolaysız olarak da yapılabilir. Dolaysız özetleme, aynı zamanda yazarın esere müdahalesi olarak görülebilir.

Kişiler özet tekniği ile de tanıtılır. Geriye dönüş tekniği ile kişilerin çocukluğuna ya da gençlik yıllarına dönülerek bilgi verilir. Geçmiş ile şimdi arasındaki farkın vurgulanmak istenildiği hikâyelerde bu teknik sıkça kullanılır. Geçmişe ait kaybedilen, yitirilen değerler, zamanla insanlarda meydana gelen değişikliklerin verilmesinde özetleme tekniği kullanışlı bir teknik olarak görülür. Değişen ve değişmeyen arasında yapılan karşılaştırmalar, geçmiş ile şimdi arasındaki gidip gelmeler hayatın bir kesitini anlatan hikâyeye daha geniş bir zaman dilimi bazen bir hayatı anlatma fırsatı verir. Anlatı zamanı ile öyküleme zamanının farklılık gösterdiği özetleme tekniği, geçmişi şimdiye taşıyarak hikâyede bir ritim de elde edilmeye çalışılır. O-anlatıcı bakış açısı ile anlatılan Tomris Uyar'ın *Sağlar* (1985) hikâyesinde, hikâye kişisi Sabahat'ın otuz yıl önceki fizikî özellikleri eksiltili bir anlatımla tasvir edilir. Aradan geçen otuz yılda çok da değişen bir şey olmaz: "Oysa hiçbir zaman güzel olmamıştı Sabahat; gençken, otuz yıl önce evlendiklerinde de bu kadardı; teni, saçları birazcık daha parlaktı belki, gözleri de… Ama o kadar işte. Şimdi kalın, küt gibi görünen bacakları o zaman –eteği sıyrılınca- diri ve gergindi" (s. 84).

Cemil Kavukçu'nun *Kanaryadaki Kafes* (1997) hikâyesinde Amca İhsan'ın çocukluğu belirgin olayların kısa kısa verilmesi ile anlatılır. Özetleme tekniği hikâye kişisinin, şimdiki ruh halinin anlaşılmasında önemli bir ayrıntıdır. Amca İhsan'ın geçmişi, o-anlatıcının sınırsız bakış açısı ile anlatılır:

> Amca İhsan'ın gözleri yine yok; zaten hiç olmadı ki, ama belki çocukluğunda, kimsenin doğru dürüst anımsamadığı Kur'an kursuna gittiği yıllarda vardı da çoktan unutuldu. O yılları kendi de anımsamıyor şimdi. İlkokulu bitirdiğinde babası göndermişti. İlçeye beş kilometre uzaklıkta bir

köyde yatılı okuyacaktı. Hiç istememesine, yalvarıp yakarmasına, ağlayıp sızlamasına karşın söz geçirememişti babasına. Belleğini biraz zorlasa belki köydeki baskı dolu o günleri, ağza konmayacak iğrenç yemekleri (kocaman elli, kocaman ayaklı, ablak yüzlü köylü çocukları nasıl da kapış kapış yerlerdi o berbat şeyleri), soğuk kış sabahları daha gün ışımadan namaza kaldırılıp buz gibi sularda aptes almalarını, bir-bir buçuk saat kendi ayak sesinden ve kendi soluğundan korkarak karanlık köy yolundan ilçeye kaçmalarını, teyzesinin evinin samanlığında gecelemelerini, babasının onu dut ağacına bağlayıp kayışla dövmelerini, sonra köye geri götürüldüğünde falakaya yatırılmalarını, sonra yine kaçmalarını anımsayabilir; ama hepsi silindi gitti (s. 55).

Geriye dönüş tekniği ile özetleme tekniği çoğu zaman birlikte kullanılır. Sondan başlayan hikâyelerde anlatıcı, otobiyografisini ya da hikâye kişilerinin biyografilerini anlatır. Geriye dönüş tekniği ile geçmiş hatırlanırken hikâye kişilerine ait özellikler özetleme tekniği ile verilir. Cemil Kavukçu'nun *Eyyup* (1996) adlı portre hikâyesi, Eyüp'ün öldüğü bilgisinin verilmesiyle başlar. Anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile Eyüp'ün hayatını konu edinîr. Anlatıcının olayın içinde olduğu olayların anlatımı ile birlikte, duyduğu bir şekilde öğrendiği anlatıcının şahit olmadığı olaylar da özetleme tekniği kullanılarak verilir:

Bir sigara çıkardım. Oysa saat başlarında birer tane yakma disiplinini bir haftadır uyguluyordum. Saat 9.15 ve yeni bir sigara için daha 45 dakika var. Ama Eyüp ölmüş. (…) On beş yıl kadar önce Taşova gemisinde birlikteydik. Meslek yaşamının ilk gemisi, üçüncü kaptanım. (…) Baba Eyüp ya da ilandaki adıyla Eyyup Baba, o zaman Taşova'nın ikinci aşçısı. Kasımpaşalı de serdümen. Denizle geç tanışmış İbo, ilginç bir geçmişi var. Gençliğini ve servetini Beyoğlu'nda bitirmiş. Asıl mesleği ayakkabıcılık. O yıllar Dinyakus'un kalfası, futbol ayakkabısını tek onlar dikiyor. İşler iyi. Hele Dinyakus Yunanistan'a göçüp her şeyini İbo'ya bırakınca işler çok daha iyi oluyor (s. 103).

Bilinç dışı, farkında olmadan yapılan eylemler de özetleme tekniği ile verilir. Özetlenen kısım ise iç monolog aracılığıyla öğrenilir:

Kanepeye ne zaman oturdular? Ne zamandan beri onu kucağında uykuyla uyanıklık arası sıcak ve yatışmış yatıyordu. 'Bunun böyle olacağını biliyordum!' diye düşündü. Bilmiş olsa nasıl özlediğimi. Ada'yı durmadan her gece ve günün birçok saatlerinde… Yeşil, mavi, arı gün ışığında parlayan umut, bir ışık uzakta. Onun resimlerinde olduğu gibi, karanlığın arkasında ak, parlak, aydınlık ve seni, hep seni düşünerek…" (Celal, 1995: 153)

Hikâye kişileri arasında geçen diyaloglarda da geçen olaylar özetlenerek verilir. Olayla birlikte kişi hakkında da bilgi verilen bu özetlemeler, bazen hikâye içinde küçük bir hikâye gibi bir izlenim uyandırır. Tomris Uyar'ın *Köpük* (1985) hikâyesinde Zeynep ile evin hanımı arasında geçen konuşmada bir olay özetlenerek aktarılır:

- Peki peki. Bedia, yine yastıkların arasına gömüldü. Öfff! (Sonra uzun bir süredir açmaktan kaçındığı bir konuyu yeni hatırlamışçasına) Şeyyy… Şeyi soracaktım Zeynep. Kimmiş o adam? Anlaşıldı mı kim olduğunu?
- Bilmem ki hanımcığım. Düpedüz bir adam işte.

- Nasıl biriydi, anlatsana.
- Anlaşılmadı, dedi Zeynep. Bilmiyorum kimmiş.
- Peki nerden gelmiş, nasıl gelmiş Hüseyin'in yanına? Kahveden çıkarken nasıl gelmiş de demiş?

Zeynep, bir olayı birkaç kere anlatmış birinin vazgeçemediği, bilmeden ezberlediği sözcüklerle başladı:

- Hüseyin tam kahveden çıkıyormuş…
- Saat kaçmış?
- On falan herhal. O da kalkmış peşi sıra. Meğer orada otururmuş.
- Hüseyin görmemiş yani daha önce. Oturuyormuş ama onun ilgisini çekmemiş.
- He ya.
- Sonra?

Kalkmış, peşine düşmüş bizimkinin. Hüseyin kırsız sanmış. Buralar belli olmaz, değil mi hanımcığım? Bakarsın hırsızdır (s. 18).

Özetleme tekniği "hikâye kişisinin geçmişini ve aile çevresini tanıtmak" (Bentley, 2004: 50) işlevi ile de kullanılabilir. Kişilerin aile çevrelerinin bir şekilde hikâye içerisinde olayın ya da durumun anlaşılmasında etkili olduğu durumlarda özetleme tekniği ile hikâye kişilerinin aileleri hakkında bilgi verilir. Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Kutsal İttifak* (1993) hikâyesinde bu amaçla özetleme tekniğine başvurulur. Hikâyede hocanın ilk eşinden çocuğu olmaz. Bu nedenle de Hoca eşini ezdikçe ezer ve eşi sonunda ölür. Hoca, bakkalın kızı ile evlenir. Ancak ilk eşinin ailesinden gelen erzak yardımı, kadın ölünce kesilir. Bu da Hocanın maddi sıkıntıya düşmesine neden olur. Hoca'da üfürükçülüğe başlar. Hocanın maddi sıkıntıya düşmesinin nedenini verebilmek için de geriye dönüş tekniği ile hoca ve ailesi hakkında özetleme yapılır:

Üç katlı ev, Üsküdar'ın eski sokaklarından birindeydi. Hoca'ya babasından kalmıştı. Hoca karısının ölümünden sonra, mahalle bakkalının evde kalmış kızıyla imam nikâhı yapmıştı. İlk karısı, onun tüm kahrını çekmiş; yaşamı boyunca kendisini Hoca'nın kulu, kölesi gibi görmüş; ama yine de yaranamamıştı. Kadıncağızın kendisini böylesine paralamasına, Hoca'ya bir çocuk verememekten duyduğu utanç nedendi. Hoca da bunu anladığı için karısına hiç yüz vermiyor, kadını ezdikçe eziyordu.

Bu işkence, bir gece yatağında sessizce verdiği son solukla bitti kadın için. (…) (s. 56)

Kişiler aracılığıyla da özetleme yapılabilir. Öykülemenin doğal akışının bozulmadığı bu yöntemde, özetleme diyaloglar aracılığıyla verilir. Jale Sancak'ın *Safranboncuk Pastanesinin Leyla'sı* (1999) hikâyesinde hikâye kişisi ile garson arasında geçen konuşmalar özetleme tekniği ile yapılan açıklamalardan oluşur:

Uzun süre uğrayamamıştım. Safranboncuk pastanesine. Bayağı da özlemişim. İçerilere doğru gidip duvar kenarındaki masalardan birine oturdum. Henüz kimsecikler gelmemişti. Garsonlardan biri tepemde bitiverdi. Yeni olmalı, sıska, suratsız bir oğlan.

Ali garson yok mu? Leyla hanımı da göremiyorum?

Yok Ali garson, dedi sertçe, işten çıkardılar onu.
Çıkardılar mı, niye?
O kadın yüzünden, Leyla mıdır nedir?
Sahi o nerede? Gelmiyor mu artık? Tuhaf, bu saatte burada olması gerekirdi.
Gelmiyor. Pastaneye girmesi yasaklandı. Patron yasakladı.
Allahallah, niye?
Müşteriler şikayetlendiler, o sebepten.
Kendi kendime yineledim: Demek şikayetlendiler (s. 55)…

Bazen özetleme, yoğunlaştırılmış kelimelerle yapılabilir. Kelime içerdiği anlam itibariyle geniş bir hayat biçimini ifade edebîlir. Selim İleri'nin "Bir zamanlar ölçülü bir burjuvaydım." (1980: s. 53) cümlesinde "burjuva" sözcüğü ile yapılan özetleme eskiden nasıl bir yaşam biçimi tercih ettiğini özetler niteliktedir. Cemil Kavukçu da *Aslangöz* (1997) hikâyesinde "Aslangöz yıllar önce alkolik olmuştu." (s. 11) cümlesi ile bir durumun özetini yapar.

Anlatıcı, çok sık olmasa da bazen özetlemeye başvuracağını da belirtir. Konuşma üslubunda ilerleyen hikâyede bu bilgi okur için önceden bir uyarı niteliği taşır. Anlatıcının özet yapacağını açık bir şekilde ifade etmesi dolaylı bir özetleme tekniğidir. Selim İleri'nin *Oda Musikisi* (1980) hikâyesinde anlatıcı özet yapacağını belirtir:

"Yaşımın ve belleğimin el verdiğince, aklımda kalan her şeyi kâğıda geçirmek istiyorum. (…)

Çay içiyordu. Sağ eliyle fincanı kavradı.
'Hiç ayrılmayacağız söz veriyorum' dediğinde ellerini tuttum.
Bir yelpaze gibi açılıp kapandı elleri.
Çenesini avucuna yaslamış, kolları masaya dayalı, sokağa bakıyordu. Önümüz denizdi.
Pekinua kırması bir köpeğe bakarak:
'Aa… Köpeğe bak! Tıpkı bana benziyor' dedi ve çamura bulanmış tüyleri okşadı.
Bir kitabın sayfalarını çeviriyordu.
'Hoş geldin' diyerek elini sıktım. Işıklar söndüğünden merdivenleri kibrit yakarak çıkmıştı.
Aklımda kalan görüntüler bu kadar değil kuşkusuz. Anlatmak istediklerim de (s. 27).

Özetleme tekniği, hacim olarak kısıtlı imkânlara sahip olan hikâye için daha geniş bir zaman ve mekân tanıması bakımından kullanışlı bir metottur. Her ayrıntının gerçek yaşamdaki gibi verilmesinin ne hikâye ne de roman için mümkün olmadığı açıktır. Bu nedenle de bu anlatı türlerinde özetleme tekniği sıkça başvurulan bir tekniktir.

15) Eksiltili Anlatım

Kurmaca anlatılarda eksiltili anlatım, anlatıcı – metin – okur arasındaki ilişkiyi belirleyen bir aktarım biçimidir. Hikâyede anlatıcının dolaylı ya da dolaysız olarak anlatmak istedikleri eksiltiye başvurularak anlatılır. Yazar-anlatıcı, kendisini geri plana çekerek dolaylı bir anlatıma yönelir. Açık açık söylemek yerine sezdirerek anlatmak, bu dönemin siyasî ve sosyal yapısının getirdiği bir özelliktir. Söylenenlerden ve sezdirilenlerden yola çıkarak anlatılmak isteneni bulmak ise okurun bir görevidir.

Modern hikâyelerin en büyük özelliği yoruma açık oluşlarıdır. Olay hikâyeleri, klasik bir son ile sonlandırılırken modern hikâyelerde olay yer almadığı için yoruma açık sonlarla hikâyeler bitirilir. Hikâyelerin yoruma açık oluşu, olaya dayalı olmamaları yanında, metinlerin estetik düzeyde belirsiz ve kesinleştirilmeyen bir etki bırakması amacıyla da ilişkilidir.

Eksiltili anlatım, temelde hikâyenin dar bir hacme sahip olması ile yakından ilgilidir. Eksiltili anlatım, hikâyenin sınırlı hacmini üst düzeyde genişleten bir uygulamadır. Hikâye, eksiltili anlatım ile yazılı metinden daha fazlasını ifade eder. Zaman, mekân ve olay örgüsünün daha ekonomik kullanılmasını sağlayan eksiltili anlatım tekniği, daha çok sinemada görülen bir yöntemdir. (bkz. Kıran ve Kıran, 2007: 175) Öykülemenin hızını artıran ve öyküleme içerisinde önem taşımayan olayları, durumları geçiştirerek aktaran eksiltiler, hikâye bütünlüğünü bozmaz.

Modern hikâyelerde yazar-anlatıcı, okuru da aktif olarak öyküleme içerisine dâhil eder. Okurun, metindeki boşlukları ve eksiltileri anlamaya çalışması okur-metin ilişkisini pekiştirir. Öykülemedeki bazı eksilti ve boşluklar okurun merakını artırır. Metne bir akış sağlayan eksiltiler, kurmaca anlatılarda anlatılanlar kadar önem taşır. Anlatıcı, öykülemedeki eksiltilerin okur tarafından doldurulmasını bekler. Okur, "yazarın bilerek ve amaçlı olarak metnin içine yerleştir(diği)" eksiltileri ve boşlukları "kendi duygusal eğilimleri ve bilgi birikim(i) ile bağlamsal varsayımlara dayanarak öyküden çıkardığı sonuçlar" (Erden, 2002: 89) biçimindeki sezdirmelerle öğrenebilir.

Eksiltili anlatımın en belirgin örneklerinden biri Ferit Edgü'nün *Deniz Kıyısında* (1999) hikâyesinde görülür. Deniz manzarası tasviri ile başlayan hikâyede çöp dökmek için

deniz kenarına çıkan anlatıcı kahraman, kıyıya vurmuş bir cesetle karşılaşır. Cesedi iterek akıntıya bırakır. Eşi, onu beklemektedir. Geri döndüğünde eşi ile diyalogunu aktaran anlatıcı, hikâyeye birden son verir:

> Karım, kıyıda niçin böyle oyalandığımı sordu.
> 'Bir insanın üzerine dökmemek için çöpleri' dedim.
> 'Hangi insanın?' dedi.
> "Herhangi bir insanın" dedim.
> "Saçmalıyorsun, dedi. Galiba gene bir öykü yazacaksın."
> "Hayır, dedim, yazacağım hiçbir şey yok. Böyle bir günde ne yazılabilir?"
> Elime dürbünü aldım…
> Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerek? (s. 29)

Ferit Edgü'nün *Çığlık* (1982) hikâyesi de eksiltili bir anlatıma sahiptir. Okur, âdeta bir bulmaca çözer gibi hikâyeyi tamamlamak zorundadır. Bir çığlık duyan anlatıcı, ne bu çığlığı atanı ne de neden bir çığlık atıldığını bilmektedir. Hikâye çığlığın anlatıcıda uyandırdığı düşüncelerle gelişir. Hikâye, çığlığın nereden, niçin ve kimin tarafından atıldığı açıklanmadan son bulur.

Hikâye kahramanlarının adının verilmediği durumlarda da eksiltili anlatım tercih edilir. Boşluklar, hikâye kişilerinde başlar. Kişiler hakkında bir bilgi verilmeyen bu hikâyelerde gerçek ve hayal iç içe geçer. Bir hayalin somutlaştırıldığı hikâyelerde ise son yoktur. Peride Celal'in *Karşılaşma* (1999) hikâyesi bu kullanımı örnekler. Kahramanların kadın ve erkek olarak isimlendirildiği hikâyede kadının eski kocasının gelmesi ile başlayan hikâyede bu olayın bir hayal olduğu anlaşılır. Akşam yeni kocası gelen kadın, kocası tarafından teselli edilir ve kadın ağlamaya başlar. Ancak hikâyenin soyut bir düzlemde gerçekleşmesi ve kadının durumu net değildir:

> Şimdi ağlayabilirsin, dedi.
> Kadın,
> Onuruma dokundu, başka bir şey değil, dedi.
> Sonra ağladı. (s. 75)

Hikâye kişilerinin yaşı ile ilgili açıklanmayan bölümler, bazen hikâye sonuna kadar belli edilmez. Okur, verilen parçaları, tasvirleri birleştirerek bu boşlukları tamamlamaya çalışır. Erdal Öz'ün *Bir Uçurtma Gibi* (1997) hikâyesi açıklanmayan bir sır üzerine kurgulanır. Bir çocuğun bakış açısı ile anlatılan hikâye, anlatıcının arkadaşı İrfan'ın intiharı

ile sonuçlanır. Neden intihar ettiği, babası ile olan ilişkisi ve yaşadıkları ise bir sır olarak kalır:

> Başı iki elinin arasındaydı. Ağladığını, sessizce ağladığını ellerini açınca, yüzünü görünce anladım.
> 'Dün gece çok kötü şeyler oldu," dedi.
> Korkuyla, dün gece olan kötü şeyleri anlatmasını bekledim.
> (…)
> "Bak, sana bir şey anlatacağım," dedi. "Artık bu işin altından tek başıma kalkamayacağım. Gücüm tükendi. Sana anlatmalıyım. Ama, kimseye söylemeyeceğine söz vermelisin."
> (…)
> Sonra anlattı. Korkunç şeylerdi anlattıkları.
> (…)
> İrfan'ın o yüksek kayalıklardan aşağı kendinî neden attığını çok iyi biliyorum. Ama anlatamam. Söz verdim İrfan'a; kimseye anlatmayacağıma söz verdim (s. 36)

Hikâyede, İrfan'ın neden intihar ettiği açıkça anlatılmaz. Ancak anlatıcının İrfan'ın babasını tasviri ve İrfan'ın yaşadıkları ile ilgili sezdirme yapılır: "Bir gün uzaktan göstermişti bana: koca göbekli, bodur, başıkabak biriydi. (…) Yüzünün neredeyse yarısını kaplayan kırçıl posbıyıklı biriydi. Bıyığının ağırlığını taşıyamıyormuş, onun ağırlığına yetişmeye çalışıyormuş gibi, kocaman göbeğinin altındaki kısa, ayrık bacaklarıyla hızlı hızlı yürüyordu." (s. 24) Kaba saba bir adam tasviri ve ısrarla olan bitenin saklanmasında ilk akla gelen cinsel bir istismar olayıdır. Ancak bu hikâyede dile getirilmez.

Erdal Öz'ün *Havada Kar Sesi Var* (1987) hikâyesi de ucu açık bir hikâyedir. Oğlu siyasî olaylara karışan kadın, onun için sürekli yün çorap örer. Kadın, radyodan oğlunun vurulduğunu öğrendikten sonra hikâyede akış birden durur. Kadının ne yaptığı bir eksilti olarak kalır. Hikâyeden öğrenebildiğimiz sadece kadının durmadan çorap örmesidir.

Modern hikâyelerde kullanılan bir başka kurgu tekniği ise parçalı bir yapı oluşturulmasıdır. Puzzle parçaları gibi başlıklar altında anlatılan durumları birleştirip hikâyeyi oluşturmak ise okura bırakılır. Parça parça hayat durumları, birbirinden kopuk gibi duran hikâye kişilerinin hayatları arasındaki ortaklıkları bulup hikâyeyi oluşturacak olan okurdur. Faruk Duman'ın *Camların Buğusunun İçinde* (1999) hikâyesi "ocakçı, garson, Belma ve şef" başlıklarından oluşur. Ocakçı'nın bakış açısı ile anlatılan bölümler bağımsız bir görünüm arz eder. Garson ve Belma arasında bir bağ kuran anlatıcı bunu tam olarak da açık etmez: "Üçüncü gün kadın da gelmemişti, garson da. Ne kadındı, Belma'ydı." (s. 34) "Şef" başlığını taşıyan son bölüm bir cümlelik bir tasvirden oluşur: "Kara kuru bir adamdı,

iskambil masasının başında baykuş gibi otururdu bütün gün." (s. 34) Anlatıcı, birbiriyle bağlayarak bir öyküleme gerçekleştirmez. Ancak anlatılan parçalar, bir hikâye atmosferi oluşturur. Okurdan beklenen ise bu parçaları bir araya getirerek eksik parçayı tamamlamaktır.

Cemil Kavukçu'nun *Parantezler* (1996) hikâyesi de asıl olayın değil parantez içindekilerin verildiği bir öykülemeye sahiptir. İç monologlardan oluşan hikâye de anlatıcının telefon ettiği kişinin kim olduğu ve baştan sona bahsedilen o gecede neler olduğu anlatılmaz. Anlatıcının söylemek isteyip de söyleyemedikleri hikâyenin merkezini oluşturur:

> İşte böyle; yavan ve desteksiz coşkularımı sürdürebilirim. 'Başlıyorum'. Sözcükler bütün çıplaklığıyla ağzımdan kuru çığlıklar gibi kaçıverirse; eski günlerin cıvıltılı resimlerine anlık dönüşler gibi, gençlik gibi… Maskemi çıkardığımda utanmaz bir yüzle karşılaşırsan, her şey için bağışla beni (s. 94).

Anlatıcı, asıl anlatmak istediklerini anlatamadan intihar eder. Anlatıcıyı intihara sürükleyen sebepler ise eksik bırakılır.

Modern hikâyenin olaydan çok durumlarla ilgilenmesi ve sadece günlük yaşamı dilselleştirme amacını taşıması eksiltili anlatıma da zemin hazırlar. Yazar-anlatıcı hikâyesinde; süregiden zamanın sonsuzluğunu ve gerçek yaşamın doğallığını, yarım kalmışlığını, henüz tamamlanmamışlığını biçimsel olarak gösterir.

16) Geriye Dönüş Tekniği

Hikâye, hayattan kısa bir zaman dilimini ele alan, bir yapıya sahiptir. Ancak hayatın bir bütün olarak ele alınma zorunluluğu anlatıcıyı, farklı uygulamalara yöneltir. Hikâyeye hacim kazandıran, öykülemeyi daha geniş bir zaman dilimine yayan uygulamalardan biri de geriye dönüş tekniğidir. Öykülemede, geriye dönüş tekniğinin görüldüğü kesitler aynı zamanda akışın da kesildiği yerlerdir. Anlatıcı, anlattığı olay ya da durumu bırakarak geçmişe döner. Geçmişle ilgili anlatmak istediklerini anlattıktan sonra ise asıl metne geri döner. Geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılan bölümlerde öyküleme zamanı anlatı zamanından farklılık gösterir.

Öyküleme sırasında hikâye kişileri, zaman mekân gibi unsurlarla ilgili bilgi verilmesi amacıyla geriye dönüş tekniği kullanılır. Ancak modern hikâyelerde geriye dönüş

tekniği bu klasik işlevinden farklı amaçlarla da tercih edilir. Olaysız hikâyede okuru meraklandırmak, hikâyeye akış sağlamak, geçmişle şimdiyi aynı düzlemde anlatarak bir ritim kazandırmak geriye dönüş tekniğinin modern hikâyelerde kullanılan en sık işlevleridir. Öykülemede kırılma noktası olarak gösterebileceğimiz geriye dönüş tekniği, anlatıcının dış gözlemden ayrılarak tahkiyeye ya da iç monologa yöneldiği bir kesittir.

80 sonrası hikâyelerde görülen yüzleşme ve hesaplaşma teması, geriye dönüş tekniğinden yararlanma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Vüs'at Bener, Demirtaş Ceyhun gibi seksen öncesi hikâye yazan yazarların eserlerinde geçmişe, çocukluk yıllarına dönüş sık rastlanan bir durumdur. Hikâyeci, geçmişte kaybettiklerini yitirdiklerini arar. Demirtaş Ceyhun'un *Babam ve Oğlum* (1985) hikâyesi bu kapsamda değerlendirebileceğimiz bir hikâyedir. Sabah, oğlunun şımarıklığına kızan baba, kendi babasını hatırlar. Babasının fotoğraflarına bakan anlatıcı, tekrar öyküleme zamanına dönerek oğluna neden kızdığını anlatır. Yine fotoğraflara dönerek babası ile ilgili hatıralarını anlatmaya devam eder. Hikâyenin sonunda ise öyküleme zamanına geri dönen anlatıcı, oğlu ile olan olaydan pişman olur. Hikâye, iç monologla sonlandırılır.

Geçmişle yüzleşme temasını ilerleyen hikâyelerde ben-anlatıcı kullanılır. Yazarın biyografik hayatı ile de bağ kurulabilen hikâyelerde geçmiş, bir kez daha yargılanır. Yapılanlar kadar yapılamayanlar da anlatılır. Vüs'at Bener'in *Siyah-Beyaz* (1993), *Kara Tren* (1998) ve *Mızıkalı Yürüyüş* (1997) kitaplarındaki hikâyelerde yazar-anlatıcı etrafındaki birtakım nesnelerden yola çıkarak geçmişi hatırlar. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bu bölümler, hikâyelerde iki kesit oluşturur. Öyküleme zamanı ve anlatma zamanının aynı olduğu ilk bölümde yazar-anlatıcı etrafını seyretmekte veya düşünmektedir. Çocukluğunu hatırlatan bir nesne ile karşılaşan anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile çocukluk ya da gençlik yıllarına döner. Geçmişin anlatıldığı bu bölüm ise hikâyede ikinci kesiti oluşturur. Bu bölümlerde öyküleme zamanı geçmişe döner. Hikâyelerde geçmiş, şimdiye taşınarak öyküleme zamanı ile anlatı zamanı birleştirilmeye çalışılır. Son bölümde ise tekrar şimdiye dönülerek hikâye bitirilir.

Modern kurgulu hikâyelerde genellikle klasik giriş gelişme ve sonuç bölümleri yer almaz. Hikâye ortadan ya da sondan başlayabilir. Tomris Uyar'ın *Dön Geri Bak* (1985)

hikâyesi geri dönüş tekniğinin uygulandığı sondan başlayan bir hikâyedir. Hikâye "Nesrin öldü" (s. 44) cümlesi ile başlar. Altı bölüme ayrılan hikâyede birinci bölüm Nesrin'in ölümünden sonra cenaze evine gelen Mustafa'nın gözlemlerinden oluşur. Cenaze evi ve ordaki misafirlerin konuşmaları nakledilir. Diğer bölümlerde Mustafa ile Nesrin arasında geçen olaylar ve ilişkileri anlatılır. Nesrin, Faik adında biri ile evlenmiş olmasına rağmen Mustafa'yı da sevmiştir. Onunla birlikte olmaktan da çekinmez. Hikâyenin birinci bölümünde Suzan Abla, Mustafa'ya Nesrin'in nasıl öldüğünü anlatır:

"Geçen akşam. Kızcağız oturuyormuş şu sedirde. Şimdi sizin oturduğunuz gibi. Kitap okuyormuş. Meraklıydı çok" (s. 45). Bu diyalogda kullanılan geri dönüş tekniğinde kısa bir süre öncesine bir akşam öncesine dönülür. İki, üç, dört ve beşinci bölümlerde ise geri dönüş tekniği ile Nesrin'le yaşadıklarını Mustafa anlatır. Altıncı bölüm olan son kısım ise Nesrin'in ölmeden önceki son cümlesi ile biter:

"- Sen istersen yat Faik, dedi. Ben kitap okuyacağım." (s. 56)

Nesrin'in ölmesi ile başlayan birinci bölüm kronolojik olarak bu bölümde yer alması gerekirken, öykülemenin sondan başlatılması Nesrin'in hayatı, Mustafa'nın Nesrinle olan ilişkisi ve ölümün nasıl olduğu ile ilgili bir merak uyandırır.

Hikâyede özetleme ve geriye dönüş teknikleri iç içe kullanılabilir. Olayların öncesi ile ilgili göndermeler okurda merak duygusu uyandırır. Geriye dönüş tekniği ile bu göndermeler açığa kavuşur. Bu yöntem klasik hikâyelerde görülen düğüm ve çözüm bölümlerini hatırlatır. Ayfer Coşkun'un *Kör'ün Masalı* (1999) hikâyesi bu yönteme örnek olabilecek bir yapıda kurgulanır. Hikâyenin girişinde Kör'e âşık olan kızla ilgili söylentiler aktarılır:

> Nesine sevdalandı herifin bilinmez. Kör gözüne mi? Günahı boynuna, okutmuş dediler. Yapar mı yapar. Dünya Kuran üstüne. Kim bilir? Bulmuştur hocasını, dediler.
>
> Kimi sesine vurulduğunu söyledi. Sese de vurulur muymuş insan? Sesle mi yatağa girecek? Herif durmadan uzun hava çağıracak zahir. Ne bileyim? Sesi de bir beterdi. Eli kulağa atmayagörsün, bülbülleri sustururdu boyu devrilesice! Salıncakta bebeler nefessiz kalırlardı. Tazecikler yemekleri ocakta unutur, namazlarını bozardı kocakarılar. Anlatmakla olmaz. Bir duymalıydın! Bir duymalıydın ki!... (s. 24)

Hikâyenin bundan sonraki kesitinde ise geriye dönüş tekniği ile Zilfo adındaki türkücünün nasıl türkücü olarak ünlendiği, ağanın kızı ile olan sevdaları, Zilfo'nun gözlerinin kör edilişi ve birlikte kaçtıkları kızın ölümü anlatılır. Tek gözüne de mil çekilen Zilfo, bir daha türkü söylemez. Olaylar, o-anlatıcı ile sınırsız bir bakış açısı ile anlatılır. O-anlatıcı, Zilfo'nun hayatını bir bütün olarak bilmektedir. Anlatıcı, olayların yerini değiştirerek okurun ilgisini çeker.

Hikâye kişileri, geriye dönüş tekniği ile tanıtılabilir. Kişilerin adları, takma adları, içinde bulundukları durumun asıl nedeni bu geri dönüşler ile açığa kavuşturulur. Cemil Kavukçu'nun *Aslangöz* (1990) hikâyesi bir çocuğun bakış açısı ile anlatılır. Anlatıcı çocuğun amcası Aslangöz ile dedesi arasındaki anlaşmazlığın nedenini merak edişi aynı zamanda hikâyenin ana merak unsurudur. Aslangöz'ün garip halleri, babası ile aralarındaki soğuk savaşın ne olduğu geriye dönüş tekniği ile anlatılır. Aslangöz'ün sol gözünün kör oluşunu babası farklı anlatmaktadır. Anlatıcı çocuk, dedesinin geçmişe ait anlattıklarını aktarır. Ancak hikâye amcanın sol gözünün gerçekte babasının anlattığı gibi aslan tarafından alınmadığının anlatıcı çocuk tarafından sezdirilmesi ile açık uçlu olarak sonlandırılır.

Ben anlatıcı, zamanla mekânların değişimini iç monologlarda geriye dönüş tekniği ile verebilir. Geriye dönüşlerle mekânların değişimi anlatılırken bir taraftan da modernizmin eleştirisi yapılır. Faik Baysal'ın *Keten Helvacı* hikâyesinde anlatıcı, yaşadığı mekânın geçmişine dönerek karşılaştırma yapar. Değişen zaman ve bakış açısı mekânları da değiştirmektedir:

> (…) Birkaç adım yürüdüm, yerden mantar gibi biten apartmanların arasında sıkışıp kaldım. Mahalleye geldiğime bin kez pişman oldum. Ne gereği vardı buraları kapamanın, taş yığınlarıyla hem de? Dünya da yer mi, yoktu başka? Burda oynardık biz yıllarca önce. Tepemizde masmavi gökyüzü vardı. Ne yaptınız gökyüzümüzü? Yalnız sizin değil hepimizindi o, hepimizin. Muharrem'in pırıl pırıl keten helvasını yerdik. Kışın kardan adam yapardık. Ne güzel kar yağardı arsamıza, ne güzel kar yağardı. Bembeyaz, çıplak, eli ayağına vurulası bir kız gibi serilirdi toprağın üstüne. Akşam bastırırdı birden, ama orası gündüz gibi dururdu hep. Sonra tipi başlardı, kar tipisi. Rüzgâr camlara toslardı ikide bir. Ne vurdum duymaz, ne avanak insanlardı bunlar. Bize sormadan güzelim dünyamızı rezil etmişlerdi. Uzaktan, yılların tâ ötesinden, yalnız benim duyabildiğim, sisli havalarda çatanaların seslerine benzeyen tatlı acı bir ses kulaklarımı yalayıp geçti (s. 178).

Geri dönüşler, bazen anlık hatırlamalar ile yapılır. Ben-anlatıcının iç monologlarında geçmiş ve şimdi birleştirilir. Geçmiş, şimdiye taşınarak bir iç muhasebe

imkânı doğar. Jale Sancak'ın *Öyle Bir Sevda ki* (1999) hikâyesinde anlatıcı geçmişi hatırlar ve geçmişte verilmemiş cevapları verir:

> (…) Bekleyenim yokmuş, gidecek yerim de öyle, iki kelamdan yoksunmuşum… sen öyle san! Surpik abla var ya… Surpik abla, kadim komşum. Komşudan da öte. Ne zamandır arayıp sorduğu yoktu zaten kadıncağızı. Eski evde altlı üstlü otururlardı. Hep dertleşirlerdi yokluktan, kimsesizlikten, Surpik ablanın kocası Rıfat enişteden. Hızlandı sevinçle. Gördün mü gece hazretleri benim de gidecek yerim varmış! Adımları şarkı söylemeye başladı. Bir de Edânaz tutturmasaydı buralardan gidelim diye. Gidelim ne olur, dayanamayacağım diye. Nereye gideceğiz a güzelim? O balıkçı limanına mı, o dalgaları devasa kıyıya mı, nereye? Hem orası kabul etmez ki beni (s. 10).

Hikâye kişileri, diyaloglarında dolaysız olarak da geriye dönüş yapabilirler. Anlatıcının aradan çekildiği bu durumlarda kişiler, geçmişi kendi pencerelerinden aktarırlar:

> - Şuna bak hele, sakız gibi mübarek, dedi. Yirmi yıl önce olaydı hepsini satmıştım şimdi. Girdim mi mahalleye yer yerinden oynardı be. Soluk alamazdım kalabalıktan. Çoluk çocuk başıma yığılırdı hep. Sultan Hamit sanırdım kendimi valla.
> (…)
> - Eskiden sesim de güzeldi. Yanık yanık mâniler söylerdim hep. Beni dinlemek için kadınlar kızlar pencerelere, kapı önlerine üşüşürdü. Geçen gün de aklıma esti, bir mâni söyleyeyim, belki biraz satarım şundan dedim. Canımı zor kurtardım ha, dedi (s. 175).

Geriye dönüş tekniği, hikâyeye daha geniş bir zaman dilimini aktarma imkânı tanırken okurun merak duygusunu canlı tutan işlevsel bir tekniktir. Özellikle öyküleme içerisinde geçmiş ve şimdinîn birlikte verildiği hikâyelerde bir ritim özelliği olarak da dikkati çeker. Geçmişle şimdi arasında gidip gelen hikâye kişilerinin yaşadığı sarsıntı geriye dönüş tekniği ile teknik olarak da metinde görülür. Geriye dönüşler hikâye kişilerini mutlu ederken yaşanılan an ve katı gerçekler umutsuzluğun ve karamsarlığın tek sebebi olarak görülür.

17) Leitmotif Tekniği

Hikâyede sık tekrarlanan sözcükler, sözcük grupları, herhangi bir dize leitmotif olarak kullanılabilir. Tekrar eden bu sözcük ya da sözcük grupları, olay örgüsü ile ilişkili olabildiği gibi tamamen hikâye dışında da kalabilir. Tomaşevski, öyküleme içerisinde olay örgüsünü meydana getiren motiflerin tekrarı için "özgür motif", olay örgüsünden bağımsız bir tekrar olduğunda ise "leitmotif" olarak isimlendirir. (bkz. Tomaşevski, 2005: 253 – 287) İsimlendirme konusunda farklılık olsa da şiirde tekrir sanatı olarak bilinen bu teknik,

hikâyeye de estetik bir ahenk katar. Leitmotif tekniğinde *"telaffuz farklılığı, jest ve mimikler, yaratılış özellikleri"* (Tekin, 2011: 252) malzeme olarak kullanılır. Tekin'e göre bu özellikler, hikâye kişilerini anlatabilmek için önemli ipuçlarıdır.

Çok Özel Küçük Şeyler (1982) hikâyesinde Adalet Ağaoğlu, tevriyeli olarak kullandığı "çıt çıt" sesini leitmotif olarak kullanır. Bir suikastçının ateş almayan silahının boşa düşen tetik sesi; bir kuru dalın kırılması, kunduz avcısının avlanma anı, elektrik düğmesinin çevrilmesi sırasında çıkan ses, jipin kapısının kapatılması anındaki ses, saatin çalışma sesi olarak tekrar edilir. Okur, "namlunun ağzı bir metre uzağında tam göğsüne çevrik" suikast ortamını düşünürken bir yandan da kunduz avcısının avlanma görüntülerine geçer. Ayrı sahnelerde duyulan "çıt çıt" sesleri ayrı sebepleri ve sonuçları çağrıştırır. Hikâyede otuz iki defa tekrar eden bu ses okuru, hikâye atmosferinde tutar. Hikâyede kullanılan bu leitmotif, metne bir akış sağladığı gibi ritmik bir düzen de getirir. Hikâyede kullanılan leitmotifle bir ritim elde edilirken yazar-anlatıcı okuru vermek istediği mesaja da yönlendirir. Can güvenliğinin bile olmadığı bu dönemde yaşanan tedirginlik ve korku da bu tekrarlar sayesinde hissettirilir. Hikâyede "beşinci sokak" ve "katranlı sabun" da tekrar edilen sözcük gruplarındandır. İç monolog ve bilinç akışı ile hikâyeden kopan okur, tekrarla hikâye atmosferine çekilir. "Beşinci Sokak" suikast girişiminin olduğu sokak, katranlı sabun ise yaşayış biçimine yapılan bir gönderme olarak olay örgüsü içerisinde işlevsel olarak kullanılır.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Kızım* (1993) hikâyesinde, kahraman-anlatıcının duyduğu "baba" sesi leitmotif olarak kullanılır. Sevgilisinin hamile olduğunu öğrenen anlatıcı-kahraman çocuğu kabullenmez ve sevgilisini terk eder. Aradan yıllar geçtikten sonra gezdiği dolaştığı yerlerde görmediği bir kız çocuğunun sürekli kendisine seslendiğini duyar ve bu sesin sahibinin peşine düşer. Öyküleme, kahraman-anlatıcının duyduğu her "baba" sesinden sonra kendisi ile hesaplaşması ile sürdürülür. Leitmotiflerden sonra geriye dönüş tekniği ile arkadaşları ile ve sevgilisi ile aralarında geçen konuşmaları hatırlar. Öyküleme ile birlikte ölümle ilgili toplumsal çözülme ile ilgili eleştirilerin de yer aldığı bu bölümlerde deneme üslubu hâkimdir. Hikâyenin başından beri nerden ve kimden geldiği belli olmayan bu ses, öykülemenin merak düzeyini de artırır.

Zeynep Ankara'nın *Uykunun Ayak Sesleri* (1991) hikâyesinde de sayılar, anlatıcıyı iç muhasebeye sürükler. Uyumak için sürekli bir'den başlayarak sayan anlatıcı, yine iş yerine, günlük olayları düşünür ve bu bölümlerde iç monologlarla hikâye devam ettirilir. En sonda ise şaşırtıcı bir şekilde anlatıcı sayı sayarak uyanmaya çalışmaktadır. Uyuyamayan birinin denediği sıradan bir yöntem olan sayı sayma, hikâyeye ritmik bir düzen katar. Aynı zamanda sayıların uyumak üzere sayıldığı görülse de günlük sıkıntıların da maddelendiği gibi bir izlenim de oluşturulur.

Ayfer Coşkun'un *Sandığım Senin* (1999) hikâyesinde kullandığı leitmotif ise "Ölüm" ve "Sandığı Benim" sözcükleridir. Anlatıcı-kahramanın halasının ölümünün anlatıldığı hikâyede öyküleme sırasında "ölüm" kelimesi sürekli tekrar edilir ve her defasında büyük harflerle yazılır. İki yerde ise büyük harflerle "sandığı benim" ifadesi tekrar edilir. Ölüm kelimesi, ölünce, ölünün gibi şekilleri ile de hikâye de yer alır. Bir yerde ise "yaratılmışlar" sözcüğü büyük harflerle yazılır. Âdeta bu büyük harflerle yazılan kelimelerle bir cümle oluşur: "Yaratılmışlar, ölünce sandığı benim." Hikâyede leitmotif olarak kullanılan ölüm kelimesi, hikâyede okura sürekli bu gerçeği hatırlatma işlevi ile kullanılır.

Ayfer Tunç'un *Ayyıldız Apartmanı* (1996) hikâyesinde, hikâye kahramanı bir apartmandır. Ayyıldız Apartmanı, "kedere ve ümitsizliğe" düşer. Ancak uzun süre bu keder ve ümitsizliğin nedeni açıklanmaz. Ancak bu ümitsizlik ve keder hali sürekli tekrar edilir: "Nedir Ayyıldız Apartmanı'nı kedere ve ümitsizliğe sevk edecek kadar acıklı olan durum? Buna daha sonra geleceğiz." (s. 11) bu ifade hikâyenin ilerleyen bölümlerinde değişik biçimlerde tekrar eder: "O zamana kadar, daha sonra belirtecek olduğumuz, içinde bulunduğu çıkmaza hayıflanmakla yetiniyor, undan bir kurtuluş olamayacağına inanarak, kaderin hazin sonunu hazırlamasını bekliyordu." (s. 12) Bir sonraki tekrarda ise: "Ancak içinde bulunduğu durumu feleğin bir sillesi, büyük bir bahtsızlık olarak değerlendirdiği için." (s. 13) Böylece yazar-anlatıcı Ayyıldız Apartmanı'nın içinde bulunduğu durumu özetleyen keder, ümitsizlik, feleğin sillesi gibi kavramlarla okuru şartlandırarak, merak duygusunu canlı tutar. Bu keder ve ümitsizliğin sebebi ise sonlara doğru anlatılır ve düğüm de çözülmüş olur: "İlk anda Bezmin Hanım'ın bunu neden uydurduğunu bulmaya çalışmış

ve o zaman, kendi kalitesindeki düşüşün farkına varmıştı (…) İşte hikâyenin başında sözü edilen, onu kedere ve ümitsizliğe sev eden acıklı süreç böyle başladı.” (s. 26)

Tomris Uyar’ın *Fal* (1992) adlı hikâyesinde ise leitmotif, zamana odaklanır. Burada da beklenilen zamana yaklaştıkça heyecan gitgide artar. Hikâyenin *Fal* adını taşıması da çözülmesi gereken bir bulmacayı andırır. Leitmotif, hikâyelerde şu şekilde kullanılır:

> Bir Cumartesi olsa gerek (s.38) Bir Cumartesi öğlesi olsa gerek (s. 38) Bir Cumartesi öğlesinin yağışsız saatleri olsa gerek (s. 39) Bir Cumartesi öğlesinin yağışsız saatleri olsa gerek. Güz başında (s. 40) Evet, bir Cumartesi öğlesinin yağışsız saatleri olsa gerek, artık ikindiye kayan. Güz başında. Kapıya sıkıştırılmış çiçekleri görüp o kadar şaşırdığın (s. 41)

Leitmotif tekniği sözcük ya da sözcük grubunun aynen ya da anlam olarak benzer ifadelerle tekrar edilmesi şeklinde kullanılır. Birkaç örnekle yetineceğimiz bu teknik, genellikle okurun ilgisini çekmek, merak duygusunu uyandırmak ve hikâyeye ritim kazandırmak amacıyla kullanılır.

18) Mizanpaj Teknikleri

Modern hikâyelerde öykülemedeki akışı sağlayan, anlatılanı görsel olarak da ifade eden uygulamalar ağırlık kazanır. “Sayfa düzeni ile ilgili biçimsel değişikliklerin kullanıldığı teknikler mizanpaj teknikleridir” (Yıldırım, 2007: 110). mizanpaj teknikleri diğer anlatı tekniklerinde olduğu gibi hikâyede anlamsal bütünlüğü besleyen, destekleyen uygulamalardır. Amaç daha çok okurun dikkatini belli noktaya toplamaktır. Açıklamalar, dipnotlar, parantez içi açıklamalar, farklı yazı stilleri, şiirsel ve teatral özellik gösteren biçimler de modernist hikâyelerin yararlandığı tekniklerdir.

Hikâyeciliğimizde 1950 kuşağı ile birlikte dile dayalı yeni bir anlayış ortaya çıkar. İlk olması, geleceğine ait kesin öngörülerinin olmaması dolayısı ile deneysel hikâye olarak adlandırılan bu çalışmalar, seksen sonrası hikâyeciliğimizde de taraftar bulur. Bu hikâyecilerin ortak özelliği, dili bir araç olarak değil bir amaç olarak kullanmalarıdır. Dil, yerleşik anlayışta bir olay ya da durumun anlatıldığı, yazıya aktarıldığı bir araç olarak görülürken deneysel hikâyede yapılmak istenen bir olay ya da durumu ifade etmek değil dil kullanımını ön plana çıkartmaktır. Yaygın anlayışta verilmek istenen mesaj, hikâye içinde olay ya da durumlarla ifade edilirken deneysel hikâyede bu mesaj dil ile verilmeye çalışılır.

1950 kuşağı ile başlayan deneysel biçim arayışları, bu dönemde de devam eder. Cümlede başlayan değişim, kelime yapılarına, noktalama işaretlerine hatta şekil kullanımına kadar geniş bir yelpazede biçimsel yeniliklerle devam eder. Geleneksel hikâye anlayışına bir başkaldırı olarak genelleştirebileceğimiz bu yenilikler bazen içeriği besleyen bir unsur olarak da kullanılır. Deneysel hikâye denildiğinde Bilge Karasu ve özellikle Sevim Burak öncü isimler olarak kabul edilmektedir. Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi* (1982) ve *Narla İncire Gazel* (1995), Sevim Burak ise *Afrika Dansı* (1982) ve *Palyaço Ruşen* (1993) adlı kitaplarını bu dönemde yayımlarlar. Özellikle Sevim Burak, her hikâyede farklı bir biçimsel uygulama ile biçim denemelerinin prototipini oluşturur.

Bilge Karasu, deneysel hikâyelerini başlangıçta herhangi bir türe girmedikleri için metin olarak adlandırır. Ancak metinlerin bir tür olmaya başladığını fark edince bu adlandırmadan vazgeçer. Bir arkadaşının, kitaba "göz yazıları" anlamına gelecek bir alt başlık bulması önerisini makul bulan Karasu, yine de *Kısmet Büfesi* (1982)ndeki yazılara bir alt başlık koymayacağını belirtir. (s. 7) Kitaptaki hikâyeler bir tablodan yola çıkılarak oluşturulur.

a) Parantez İçi Bilgiler

Modern hikâyelerde sıkça başvurulan bir yöntem olan parantez, hikâyelere canlılık kazandırır. Parantez içi verilen bilgiler bazen yazarın direkt müdahalesi şeklinde bazen de hikâye kişileri hakkında bilgi vermek, kişilerin düşüncelerini, hareketlerini okura duyurabilmek amacıyla kullanılır. Öyküleme sırasında parantez içinde verilen ayrıntılar, hikâyeyi genişleten bir uygulamadır. Birçok hikâyecide görülse de parantez tekniğinden çok sık yararlanan hikâyeci Cemil Kavukçu'dur. Kavukçu'nun hikâyelerinde parantez içi verilen bilgiler, hikâye içerisinde bir bütünlük oluşturur. Hikâye kişilerinin eylemlerini bildiren parantez içi bilgilendirmeler, teatral bir özellik gösterir. Durağan bir ortamda geçen hikâye, parantezlerle hareket kazanır. Bu açıklamalar, gösterme tekniğinin de bir parçası olarak işlevseldir.

Yazar-anlatıcı, hikâyesini anlatırken Ahmet Mithat Efendi tarzında metin içinde müdahalelerde bulunabildiği gibi asıl hikâye yapısını bozmadan parantez içinde bilgi verir. Yazarın görünür olduğu bu bölümlerin parantez içinde yer alması asıl hikâye dışı gibi

görülse de olayın anlaşılması ve yazarın niyetinin öğrenilmesi için önemlidir. Zeynep Aliye'nin *Dolunay Vardı* (1995) kitabında yazar-anlatıcının doğrudan okuru muhatap alarak açıklama yaptığı cümleler parantez içinde gösterilir: "(…) Sabırlıdırlar anlamına yakın kullandım soğukkanlıdır'ı), (Görüyorsunuz ne mütevazı…), (Tahmin ettiğiniz gibi dördüncü soruydu)" (s. 71-75) Ayfer Tunç'un *Mağara Arkadaşları* (1996) hikâyesinde de Ayyıldız Apartmanı hikâye kişisidir. Hikâyede, yedi rakamı ile apartmanda yaşayan insanlar arasında bir bağ kurulur. Yazar-anlatıcı araya girerek okura ek açıklama yapar: "(…) ve ikinci katta oturan, henüz yirmi bir (ki üç kere yedi yirmi bir eder) yaşındaki, hafifmeşrep genç kızın, yüzüne haftada bir uyguladığı yoğurt, bal ve kivi püresi maskesini hazırlarken seyrettiği filmin adının Yedi Kadın olması da mı tesadüftür?" (s. 12) Cemil Kavukçu'nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) kitabında da benzer kullanıma rastlarız:

> Yağmurlu günlerde ya da gecelerde neden taksiler azalır bay taksici? (Bana taksici deme, ben taksi yapmıyorum, taksi sürüyorum, sürücüyüm, adım Sami) (…) müşteri bindiğinde radyonun sesi kısılmalı (boşken istediğin kadar açabilirsin, kime ne), abuk sabuk kasetler dinlememeli (o şarkılar senin dünyana sesleniyor, buna kimsenin itirazı yok, ancak başka dünyalardan birileri taksine binebilir, çok dikkatli olmalısın) (s. 70)

Parantez tekniği hikâye kişilerinin iç monolog ya da iç diyaloglarının gösterilmesi için de kullanılır. Bu kullanım dış dünya ile iç dünyanın birlikte ele alınmasını sağlar. Hikâyede belli bir olay ya da durum karşısında sessiz kalan kahramanların iç dünyası parantez ile verilir. Açılan parantez, dışta ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin aktarılmasında işlevseldir. Yazar-anlatıcı, âdeta müdahil olamadığı olaylar karşısında iç dünyasında da bir parantez açar. Parantez tekniğinin bu işlevi biçimsel olarak da temayı destekler. Bu konuda Cemil Kavukçu'nun *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) ve *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) kitaplarındaki hikayelerinden birkaç örnek almakla yetineceğiz.

> Zamanında ödeyemeyeceğim (üstelik benden kaynaklanmıyor) borcum yüzünden telefonum kesilecekti. (…) Armağanlı Büyük Pazar Bulmacası' bir saatimi aldı (eski bir hat sanatçımızın adı, üç harfi eksik, yoksa armağana adayım; Japon otomobili-Suziki). Şu âna dek (iftara çok az kalmış olmalı) cin sayısı üç. Hiç de kötü olmuyormuş (hep geceleri içerim de (1996: 9)

> Müzik kasetleri ile küçük teybi (el teybi ya da el kasetçaları, volkmen diyorlar ya, bu sözcüğü bir türlü sevemedi, yerine de sözcük bulamadı, bu nedenle de volkmen demek zorunda) (1997: s. 65)

Ben-anlatıcılı hikâyelerde de anlatıcı, olay akışı hakkında okura açıklamalarda bulunur. Bu açıklamalar, hikâye içerisinde sadece okuru bilgilendirmek işlevi ile kullanıldığı için asıl öyküleme yapısından bağımsızdır. Çıkartıldığında yapıda bir eksiklik meydana gelmez. "İyi ettiniz, dedi Episto, 'Sandalye çekin.' 'Siz dalganıza bakın,' dedim, 'biz bara takılalım.' Episto, Nazi Selamı verir gibi kolunu ileri uzattı ('bara takılalım' demek, belki bir şeyler de düşünürüz, demekti)" (Uyar, 1992: 100)

Tomris Uyar *Otuzların Kadını* (1992) kitabında kişiler hakkında ek bilgiler vermek için yararlandığı parantez tekniğini hikâye sonunda yorum aktarmak için de kullanır:

> Herkesin bildiği dürüstlüğü (hukukçu olarak), yalansızlığı (koca olarak), tavizsizliği (hatırlı bir mebusun bu ayrıcalığı kullanmayan oğlu olarak), cömertliği (küçük memur maaşıyla her akşam Park Pastanesinde ahbaplarını ağırlayan bir senyör olarak) başlı başına bir meziyetti…) (s. 73)

> (Sanırım, 1991 yılında iki çocuğu da onu biricikliğiyle anımsıyorlar; sahiciliğiyle ve bu gerçeğe bağlı olarak yanlış eş seçmekteki kararlılığıyla.) (s. 88)

Tiyatro metinlerinde görülen kişilerin hareketleri ile ilgili açıklamaların yer aldığı parantez uygulaması hikâye metinlerinde de kullanılır:

> Tam soyunacağı sırada Fatma Hanım girdi odaya çay tepsisiyle. Bardağı sehpanın üstüne bıraktıktan sonra oflaya poflaya koltuğa ilişti.
>
> - Zahmet oldu sana Fatma Hanım.
>
> (Duştan vazgeçti.)
>
> - Ne zahmeti olacak kızım? Kırk yılda bir… Ne oluyor ki bugün? (Uyar, 1992: 24)

Cemil Kavukçu'da da benzer uygulamalara sıkça rastlanır. *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996) kitanbından şu cümleleri örnek olarak gösterebiliriz:

> Doktorların yaptıklarına değil, dediklerine bakın (Sesini kısarak) İçmemeniz iyi. (Yine buyurgan doktor edasıyla) Üç gün rapor veriyorum, dinlenin. Bir de ilaç yazıyorum, bedensel ve ruhsal yorgunluklar için, sabah akşam alırsınız. (s. 18)

> Merdivenleri koşarak çıktığında (arada durup soluklanıyordu, sigaradandı hep, biliyordu) gecikme nedenini kolay kolay anlatamayacaktı. (s. 26)

Kişilerin tanıtımında da parantez tekniğinden yararlanılır. Parantez içinde kişilerle ilgili verilen bilgiler hikâyede gerçekleşen ya da gerçekleşemeyen olayların sebepleri hakkında bilgi de verir. Cemil Kavukçu'nun *Dört Duvar Beş Pencere* (1999) kitabında parantez içinde kişiler hakkında yorumlar aktarılır:

> Otomobilde beş kişiler. Ön sağ koltukta oturan (kısacık bir boynu var, uzun süredir berber yüzü görmediğinden ensesi bir kıl hurdalığı) bağıra bağıra şarkı söylüyor. (…) Selo (insandan çok tilkiye benziyor; hem de esas tilkiye değil de, çizgi filmlerdeki abuk sabuk yaratıklara) (…) Kalfa (Tilki Selo) (…) Aygır (sağ ön koltukta oturan boyunsuz) (s. 47)

Benzer bir kullanım *Temmuz Suçlu* (1990)'daki hikâyelerde de rastlanır:

> Aysun ile birlikte bir çay bahçesinde oturuyorduk. Sanırım bir cumartesi öğle sonuydu. Alışveriş amacıyla çıkıp dolaştığımız, ama hiçbir şey alamadığımız (Aysun güç beğenir, hatta hiç beğenmez) bir o kadar da yorulduğumuz için o çay bahçesine oturmuştuk. (s. 70)

Parantez tekniği hikâye kişilerinin diyalogları aktarılırken, kişilerin düşünüp de söylemediği cümlelerin aktarımında da kullanılır. Cemil Kavukçu'nun *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997) kitabındaki hikâyelerde parantez tekniğini bu işlevi ile görmek mümkündür:

> O denizci olmadan önce ('gemici' diyeceksin diyor, 'denizci' ne!) futbol ayakkabıları dikermiş, çok kıyak bir işi varmış (s. 35).

> Sonra da bana (beleş bira verme önerisine karşı çıktığım ve başına gelecekleri iyi tahmin ettiğim için olacak) iş önerisinde bulundu. (…) Arif'e, daha doğrusu Çakal İsmet'e (ama Çakal İsmet burası her şeyiyle devrettiğine göre eski müşterilerinden kalan alacakları da devretmiştir) dolayısıyla (…) (s. 127)

Hikâye içerisinde verilmek istenmeyen açık toplumsal eleştiriler parantez içinde verilebilir. Tomris Uyar'ın *Pençe* (1992) hikâyesinde hikâye kişisi tasvir edildikten sonra yazar-anlatıcı hikâye kişisinden yola çıkarak toplumsal eleştirisini parantez içerisinde dile getirir:

> Uzun, kızıl tırnaklarıyla bir yeşil zeytin seçti kayık tabaktan. Dudaklarını dar bir 'o'yla büzüştürerek zeytini kıyısından kibarca ısırdı önce, ağzında uzun uzun yuvarladıktan sonra çekirdeği çıkardı, dünyanın özsuyunu emmişçesine şapırdattı dudaklarını. Gözleri hafif yumulu yutkunurken, boğazını saran gerdanlığın altındaki guatr yumrusu iştahla kabarıp iniyordu.
>
> (Yıllar sonra televizyon dizilerinin önerdiği özgürlüğü örnek alıp her saatte her yerde abur cubur yiyen, torba hışırdatan, ağız şapırdatan, sonra da parmaklarını emen ya da üstüne başına silen, böylelikle dünyayı ve kuralları iplemediklerini, doğal olduklarını kanıtlayan türdeşleri gibi o da cinsel iştahının ipuçlarını bu yoldan veriyordu. Bu alanda gerçek bir öncüydü.) (s. 96)

Parantez içi açıklama, bilgi verme, hikâye kişilerinin iç dünyasını yansıtma ya da konuşmalar sırasında kişilerin eylemlerini aktarmak gibi işlevleri yerine getirir. Öyküleme sırasında asıl metine ek bir bölüm gibi dursa da içerik olarak hikâye içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu bilgiler ve ayrıntılar, okurun dikkatini toplar, merak duygusunu giderir. Hayatın dar bir kesitini anlatan hikâye, parantez kullanımı ile birlikte ayrıntılara olan

ilgisini artırır. Öyküleme akışı sırasında fazlalık gibi görülecek bu ifadelerin parantez içinde verilmesi hikâyeyi gerek anlam gerekse biçim bakımından zenginleştiren bir etkiye sahiptir.

b) Dipnot Tekniği

Dipnot tekniği, bilimsel yazılarda açıklama yapmak, açıklanan konu ile farklılıkları veya benzerlikleri bulunan konuları karşılaştırmak, yabancı sözcük ya da cümlelerin bilimsel yazının yazıldığı dilde anlamlarını bildirmek, kaynak göstermek gibi amaçlarla kullanılır. Hikâyelerde de çok sık olmamakla beraber, mizanpaj tekniği olarak bazen karşılaşılabilen bir tekniktir. Hikâyelerde açıklama yapmak ve yabancı sözcüklerin anlamlarını vermek, yazarın hikâye ile ilgili açıklamaları gibi işlevlerle kullanılır.

Dipnot tekniğinin en farklı kullanımı Ayfer Tunç'un *Evvelotel* (1989) hikâyesinde görülür. Otuz sene sonra çocukluğunun geçtiği kasabaya geri dönen hikâye kahramanı gezdiği yerlerde çocukluk günlerini hatırlar. Bu hatırlama cümlelerinden sonra dipnot tekniği ile çocukluk günleri hikâye edilir. Sayfanın üst kısmında hikâye normal akışı ile devam ederken sayfanın altında geriye dönüş tekniği ile çocukluk yılları anlatılır. Bu kısım ayrı bir hikâye gibidir. Bu nedenle de hem yapı hem de görünüm itibariyle *Evvelotel* çift katmanlı, iki hikâyeden oluşur.

Dipnot olarak alabileceğimiz diğer bir örnek ise Selim İleri'nin *Laterna Magica* (1992) hikâyesinde yazarın hikâye sonunda "yazarın notu:" ifadesi ile hikâye hakkında yaptığı açıklamalardır. Kapalı bir anlatıma sahip olan hikâyenin anlaşılabilmesi için yazar, hikâye hakkında bilgi verir.

Türker Armaner, *Mayıs* (1997) hikâyesinde yabancı dilde bir cümle ile giriş yapar. Bu cümlenin anlamı ise dipnotla en sonda açıklanır:

"Det et var Herre som de kaller rasist. De er galne folk. De ma leşe Bibelen[1]." (s. 56) "[1]Irkçı, dedikleri ulu tanrımızın ta kendisi. Deli bunlar! İncil'i okusalar iyi ederler." (s. 123)

Tomris Uyar da dipnot tekniğini kullanan hikâyecilerdendir. *Pıhtı* (1997) hikâyesinde dipnot tekniği bir bölümle ilgili bilgi vermek amacıyla kullanılır:

“İşin ilginç yanı, bu kıyıma bile-isteye girişmemesiydi. Kimseyi umursamayan, soğukluğuyla yakıcı bir çekicilik, Greta Garbo'vari erkeksi bir dişi-örümcek tavrı.[2]

[2]Bir dostumdan öğrendiğime göre Afrikalılar, özenle yetiştirecekleri çiçeklerin toprağına karşı-cinsten tohumlar serperlermiş. Dostuma çiçeklerinin cinsiyetinin nasıl saptandığını sormadığıma hâlâ üzülürüm.” (s. 54)

Tomris Uyar, bazen de metnin kurmaca olduğunu hatırlatmak amacıyla dipnot tekniğinden yararlanır:

“Alınmışa benzemiyordu. Sigarasını küllüğe zarifçe bastırıp kalkarken

"Başınız sağ olsun" dedi.[5]

[5]Bu konuşmalı sahneyi ertelememi okurların bağışlayacaklarını umuyorum.*”* (s. 54)

Yaz Düşleri Düş Kışları (1981) kitabındaki teatral bir hikâye olan *Oyun’da da* diyalog sırasında verilemeyen detaylı bilgiyi vermek için dipnot kullanılır. Diyalogda “seninki” olarak bahsedilen kişi, Sevgi Hanım’ın boşandığı kocasıdır:

“— Öyleyse neden boşandın? Yoksa boşanmayı seninki* mi istedi?

*Seninki: Gülsün, kadın konuşmalarından kaptığı sözcükler içinde özellikle bunu yerli yerine oturtmuştu, olanca ürkünçlüğüyle kavramıştı, ikinci kişinin istencini yadsıyan, bildiğince yoğuran, silip kendi istencine katan, hiçbir direnme hakkı tanımayan derebeyi gücü. Yüzler, kılıklar, kültür düzeyleri, sınıfsal seçme değişse de SENİNKİ aynı kalıyordu. Kendisine atalarından geçen tartışılmaz haklara ince uygulamalar getiriyordu olsa olsa” (s. 45)

Tomris Uyar’ın *Son Sanrı* (1983) hikâyesi *Gecegezen Kızlar* adlı hikâyenin devamı gibidir. Bu hikâyede yazar-anlatıcı, metinlerarasılığı vurgulamak için dipnot tekniğine başvurur:

“İşin ilginç yanı sizi öykümden tanımam.[3]

Ne yapıyordum öykünüzde?

Vakanüvislik ile remilcilik arası bir şey. Yine böyleydinîz. Sizinle konuşurken gerçek acıyı hiç tatmadığımı düşündüm. Benim ülkemde acı, kemerlerle, kubbelerle örtülür, korunur, toplumsallaştırılır. Bireysel, sivri acı yok gibidir. Öğreniyoruz. Acemilik sancısı.(….)

[3]Öyküde sözü edilen eski öykü "Gece gezen Kızlar"ı anımsatıyor." (1986: 21)

Yaza Yolculuk kitabında Tomris Uyar, farklı işlevlerle dipnot tekniğini kullanır. Diyaloglarda geçen ifadelerin söyleniş amacını açıklamak için;

"Kitap mı okuyorsun yine? Ne anlarsın şu kitaptan bilmem…*

* Zorbalık yerine sevecenliği deniyordu." (s. 46)

ve diyalogda söylenmeyen, kapalı ifadeye açıklık getirmek için kullanır:

"Verebileceğim başka hiçbir şey kalmamış."*

* Bu ilişkilerden geriye iki koltuk, bir sedir, bir kürtaj, bir pikap, bir kolon spazmıyla bir gastrit kalmıştı. En önemlisi de, çocukla oynadığı oyun sırasında zaman zaman yırtılan, ışıltıları içeri alan bir zırh: bedenini bu sıcak yaz gününde merhem gibi saran o soğukluk." (s. 47)

Modernist hikâyelerde, hikâyeler arasında bağ kurma amacıyla ya da bilgi verme amacıyla dipnot tekniğine başvurulur. Bazen de Tomris Uyar'ın hikâyelerinde uygulamalarını gördüğümüz şekliyle sadece biçimsel kaygılarla da dipnot tekniğine başvurulur.

c) Şiirsel Dizgi

Mizanpaj teknikleri arasında sıkça rastladığımız bir uygulama da şiirsel dizgidir. Seksen sonrası hikâyelerde şiirsellik sıkça kullanılan bir unsurdur. Şiirsellik hikâyeye ritim ve ahenk katmasının yanı sıra şiire anlam yoğunluğu da katar. Hikâyeciler, öykülemede şiirsel bir dil kullandıkları gibi şekil olarak da şiirsel dizgiden yararlanırlar. Bu uygulama

ile şiir-hikâye tarzında ara bir tür de oluşur. Anlamsal yoğunluğun arttığı bölümlerde kullanılan bu teknik hikâye kurgusunu da güçlendirir.

Tomris Uyar'ın *Yaz Şarabı* (1989) hikâyesinde şiirsel dizgiye rastlanır. Hikâye kahramanının yaşadığı kentte, sıkıntı çektiği mekânlar şiirsel dizgi ile ifade edilir. Burada mekânlar üzerinden bir şehir eleştirisi de yapılır.

> Oysa iki yıldır hep doğru bildiğini yapmıştı. Yaşadığı ihtiyar kentte; aşkın:
> İtilip kakıldığı, yasaklandığı ışıksız
> Anacaddelere
> Satıldığı dar arka sokaklara
> Cinsel açlıkla takas edildiği birahanelere
> Ayaküstü pazarlandığı otel lobilerine
> Suç işlercesine paylaşıldığı yatak odalarına
> Hızla değer düşümüne uğradığı gece kulüplerine adımını bile atmamıştı (s. 57).

Ayfer Tunç, bir anlamı pekiştirmek, yoğunlaştırmak amacıyla da şiirsellikten yararlanır:

> Jülide kapıya dayanmış, Neşide'yi seni rezil ederim diye tehdit etmiş;
> Kariyerinle oynarım,
> fahişe diye adını çıkarırım,
> gazetelere düşersin,
> sürünürsün,
> yanarsın,
> tezin döner jüriden,
> iki yakanı bir araya getirtmem,
> geldiğin yerde bulursun kendinî,
> bok görürsün ikbali bir daha (s. 94)…

Hikâye kişilerinin eylemleri, şiirsel dizgi tekniği ile yazılarak kişilerin psikolojik atmosferi okura daha yoğun hissettirebilmek amaçlanır:

> Sonra ağladım.
> Evde.
> Sidikli kanepenin üstüne uzanmış bir halde.
> Çok ağladım.
> Gözyaşlarım kulaklarıma doldu, kulaklarım kaşındı, yüzüstü döndüm.
> Söylendim.
> Küfrettim.
> Sakinleştim. Hangi kabuğu kaldırmak lazım diye düşündüm, taze ve gerçek bir şey bulabilmek için.
> Gülünç geldi bu düşünce.
> Güldüm. (s. 122)

Sema Kaygusuz'un *Televizyon Çocuklarım* (1997) hikâyesinde de hikâye kişilerinin canlı yayına çıktıkları anda birden farklı davranmaları, somut ve soyut bir düzlemde şiirsel dizgeler halinde anlatılır. Bu mizanpaj ayrıntısı, kurgunun gücünü artırır.

> Koşmaya başladılar! Aynı anda hem de.
> Tabloda ayrı düşmüş bir leke olmaktan kurtulmak için,
> Fonları devirerek. Bir yere yetişiyormuşçasına…
> yaşamlarında kendilerine ait bir çizgi çekerek,
> kameramanlara, yönetmene, hatta bana omuz vurarak,
> gökkuşağı olmak ya da kayan bir yıldız gibi onlara bakıldığında dilek tutulmak için,
> koştular!
> "Anneeee! Babaaa! Anneeee!" (s. 58)

Hikâyelerinde biçimsel uygulamalara önem veren hikâyeciler mizanpaj teknikleri arasında en fazla şiirsel dizgi tekniğinden yararlanırlar. Hikâyeye görsellikle birlikte bir akış da sağlar. Biçimci hikâyecilerden Hulki Aktunç'un *Gündelik Söylenceler* (1989) hikâyesi bu teknikle yazılan bir hikâyedir. Şiirsel dizginin kullanıldığı hikâyede cümlelerin bu teknikle yazılması zamanın geçişini de simgeler:

> Gece Uyarıcısı
> Sıkıntı verici bir film görmüş, eve dönüyordum hızlı hızlı.
> Sokak sessizdi, ıssızdı. İleride bir adam vardı. Bir
> Apartmana bakarak, "saat on ikiye beş var! diye bağırdı.
> Birilerini uyarıyor sanmıştım. Oysa, adam yürümeye
> Başlamıştı ve sesini dört bir yana yönelterek uyarısını
> Sürdürüyordu. "Saat on ikiye beş var!" Sürekli, "saat on ikiye
> Beş var!" Üç beş pencere daha kararmıştı (s. 266).

Hulki Aktunç'un *Taşemen* (1989) hikâyesinde de "katılaşmak" sözcüğünün aşama bildiren anlamını görsel hale getirmek amacıyla şiirsel dizgiden yararlanılır:

> Ka
> tı
> la
> şı
> yorrr.
> Bahri Bey'cim, katılaşıyorrrr bunlarrrr. (s. 194)

Benzer bir uygulama Dost Körpe'nin *Hermaphrodıte* (1997) hikâyesinde de görülür:

> AN
> IM
> SA

YI
ŞL
AR (s. 55)

Özellikle biçimcilerin yararlandığı bu teknik, farklı şekillerde de denenir. Bilge Karasu, sözcükleri kısa çizgi ile ayırarak şiirsel bir yapı elde eder:

Bir tüy,
bir telek
bir dal-
gın ku-
şun ar-
dında
bırakı-
verdiği" (s. 75)

Murat Yalçın *Aşkımumya* (1995) kitabındaki hikayelerinde vurgulamak istediği imgeleri şiirsel dizgi tekniği ve farklı yazım tekniklerini birleştirerek verir:

ayamzay koy mülümmaha **T** ahammülüm yok yazmaya
milgves ülzüy kalb **A** blak yüzlü sevgilim
elnirelzög ısıçıf tura **B** arut fıçısı gözlerinle
ad nasta ralçaluk nuz **U** zun kulaçlar atsan da
koy mülümmaha **T** ahammülüm yok
!f**U**f! (s. 66)

Şiirsel dizgi tekniği, öykülemede şiirselliğe önem veren seksen sonrası hikâyelerde işlevsel olarak kullanılan bir tekniktir. Olaysız hikâyelerde okurun ilgisini çekmek ve hikâyeye ritim sağlamak amacıyla tercih edilen bu yöntem, hikâyenin diğer türlerle olan ilişkisinin en açık uygulamalarından biridir.

d) Farklı Yazım Tarzları

Bilge Karasu ve özellikle Sevim Burak'ın öncülük ettiği "deneysel öykü" anlayışı seksen sonrası birçok hikâyeci tarafından devam ettirilir. Modern kurgulu hikâyelerde biçim ve anlam bir bütün olarak ele alınır. Biçimsel uygulamalar, anlamla da ilgilidir. Farklı yazım tarzları "Grafostilistik" olarak adlandırılmaktadır. Gürsel Aytaç, grafostilistiği: "Edebî eserde yazı karakterini, noktalamayı da bir üslûp öğesi olarak değerlendirme eğilimi vardır. Yazılı metnin aynı zamanda göze hitap etmesi, farklı yerlerde

farklı yazı karakterleri kullanmayı, paragraf aralarının, satır aralarının da bir anlam ifade edecek şekilde ayarlanması" (Aytaç, 1999: 53) şeklinde tanımlamaktadır.

Farklı yazım teknikleri kullanılan hikâyeler arasında en dikkat çeken özellik büyük harf kullanımıdır. Vurgulanmak, dikkat çekilmek istenen sözcük ya da cümleler büyük harfle yazılır. Büyük harflerin kullanımı çoğu zaman sessiz çığlığın görsel bir ifadesidir.

Selim İleri'nin *Kapalı İktisat* (1980) hikâyesinde siyasî olaylar sırasında yaşanan bir ölüm haberi büyük puntolarla verilir:

> SOLCU GENCİ
> SAĞCILARIN
> ÖLDÜRDÜĞÜ
> AÇIKLANDI (s. 82)

Hikâyenin sonunda da yaşanılan ideolojik kavgaların neden olduğu ölümlere yönelik olarak fetüs iskeletlerin altlarına yazılan cümleler dikkat çekmek ve mesaj iletmek amacıyla büyük harflerle yazılır:

> KADINDAN DOĞAN İNSANIN ÇOK KISA SÜREN ÖMRÜ GÜNAHLARLA DOLUDUR…
> NEDEN ÖLÜMLÜ VARLIKLARI SEVECEKMİŞİM?
> ÖLÜM SAVUNMASIZ GENÇLİĞE BİLE MERHAMET GÖSTERMİYOR. (s. 95)

Cümle düzeyindeki ilgi çeken en önemli uygulama ise küçük ve büyük harf kullanımında görülen farklılaşmalardır. Cümlelerin büyük harfle başlayıp küçük harfle devam etmesi kuralı hiçe sayılır. Bazen cümle ortasında bir kelime büyük harfle yazılırken bazen de cümle hatta cümleler paragraf boyunca büyük harfle yazılır. Cümle içinde sadece bir kelimenin büyük harfle yazıldığı paragraflarda bu kelime tüm vurguyu içinde barındırır. Paragrafın odak noktası, asıl anlatılmak istenen duygu ya da düşünce bu kelimede verilir:

> Başım dönüyor BENEVİ'nin ötesi de. Her baş uçuruma sarkar BENEVİ'nde, arka pencereden uzandıkta. Denebilir ki, uçuruma sarkmayan baş, baş edemez BENEVİ'yle. Elbet kuralları olur BENEVİ'nin. Olmuştur zamanında, ya da (Yalçın, 1995: 45).

> Balık seven, kırmızı burun seven, salamsosissucuk ne bulursa ayırmaksızın gömen bir DEHLİZ o, bir şeker amca. Kendiyaşındaki bütün amcaların kucaklarında tuttukları cinsten bir göbeği de var elbet. Hayatını ve hatalarını işte bu kesede taşıyor, evet bir kanguru gibi taşıyor solgunluklar tarihçisi (Başarır, 1996: 54)

Ayfer Coşkun'un *Sandığı Benim* (1999) hikâyesinde de hikâye kahramanının halası ölür. Ondan kalan sandığın açılması söz konusudur. Bu sırada ise sürekli "ölünün", "sandık benim" ifadeleri bir leitmotif gibi büyük harflerle vurgulanır. Bu kullanım, okura hikâyedeki ölüm gerçeğini hissettirir.

Murat Yalçın, o-anlatıcılı hikâyelerinde hikâye kişisinin iç monolog ve iç diyaloglarını anlatıcı değiştirerek ben-anlatıcının ağzından ve büyük harfle aktarır:

> …BOŞVER, BUNLARI DÜŞÜNMEK GEREKSİZ KARIM DUYSA ŞAŞAR. TELEVİZYONDAKİ KADIN GİBİ KONUŞAMAZ. KONUŞABİLECEK OLSA KONUŞUR MU Kİ? (1995: s. 87)

Yazım farklılıkları, bazen sadece yerleşik imla kurallarına, genelde ise hayata, gerçekliğe bir başkaldırının ifadesidir. Sevim Burak'ın hikâyeleri yerleşik kurallara başkaldırının en somut göstergesidir. *On Altıncı Vay* (1982) hikâyesi baştan sona büyük harfle yazılır. Yüksek sesle yapılan bir anlatım, büyük harflerle sembolize edilir:

> İNGİLTERE SAHİLLERİNİN DUBALARI DEMİRLERİNİ TARAYARAK KOPUP GELİYOR GEMİLERİNİN HER İKİ NİHAYETLERİNDE ÇEKTİKLERİ SİYAH KÜRELER… (s. 68)

Dil ve biçime önem veren biçimcilerin bir uygulaması da cümlesiz hikâye yazımıdır. Sadece kelimelerden oluşan hikâyelerde sıralanan kelimelerle bir resim çizilir. Kelimeleri birleştirip resmi ortaya çıkarmak ve kelimeler arasındaki ilişkiyi kurmak ise okura bırakılır.

Sevim Burak'ın *Bir Evlilik* (1982) hikâyesi sadece kelimelerden oluşur: "ŞATO TEPE ÇAYIR TÜFEK AV ÇANTASI AV KÖPEĞİ KRİZANTEM HİZMETÇİ BABA MASA ŞAMPANYA KOCA KUZEN GELİN TUVALET VE MİSAFİRLER OTEL MÜDÜRÜ ARKADAŞ VE ÖRÜMCE İNCİ KOLYE SABIR PARLAK PABUÇ KUAFÖR (Yapılmış saç) KIZ BLUZ KÜLOT LİKÖR ELMA YATAK TAKIMI" (s. 75)

Biçimsel hikâyelerde değişimin görüldüğü ilk yer cümledir. Cümle düzeyindeki değişiklikler içerikle örtüşen bir görünüm arz eder. Tamamlanmamış, yarıda kesilmiş cümleler, kişilerin ruh halleri ile bir bağ kurarken okurda çarpıcı bir etki bırakmak için de bu kullanım tercih edilir. Okur; yarıda bırakılmış, eksik cümleleri kendisi tamamlayarak

hikâye sürecine bir anlamda dâhil olur. Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi* (1982)'nde eksiltili cümlelere sıkça başvurur. Söylenmek istenen, cümleden asıl beklenen anlam eksik bırakılır. Burada okura da bir imkân tanınır:

> Ferdane'nin, anasının düzenine beslediği bu inanç, o düzeni evdekilerin hepsine eksiksizce kabul ettirebileceği yolundaki bu güvenci… şaşar kalırım her kezinde… bu inancın, bu güvencin onda biri bende de olsa… (s. 92)

Eksiltili cümleler, bir diyalogda tek tarafın sözleri ile aktarılırken de kullanılır. Murat Yalçın'da bu uygulamaya rastlamak mümkündür.

> yapamazsın bunu bana… nasıl olur… ama ben senin için…şimdi mi…çok zor…nereden bilebilirdim…kaç defa söyledim bunu ben…sormadım tabiî, ama sen de biliyorsun ki…söylemediler mi sana…mümkün değil bu, yoktum o gece…daha önce de…evde değildim…o zaman bilmiyordum bunu, anlamış olmalıydın ama…elbette o değil, bilmiyor muyum sanıyorsun…hep senin yüzünden…inanmıyorum nasıl olur…nasıl bakarım onun yüzüne…iyi de suçu? (1995: s. 87)

Bazı hikâyelerde ise art arda gelen kısa cümleler, anlatıma şiirsel bir akış sağlar. Ferit Edgü, kısa cümlelerle durağan bir atmosferi canlandırır:

> Adam içeri girdi. Ceketini çıkardı. Çevresine bakındı. Değişen hiçbir şey yok, diye düşündü. Ocağın kıyısındaki odunları gördü. Yeniden kapının önüne çıktı. Çocuğa, Madem gelmedi, odunları kim koydu? diye sordu (1999: s. 28)

Murat Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995) kitabında da gerilimin yükseldiği anların anlatımında kısa cümleler tercih edilir:

> Adam döndü. Kadın ürktü. Adam acıdı. Kadın yumuşadı, 'demek ta oralara' dedi, belli belirsiz. Adam uzattı elini, elinden tuttu kadın. Bir kapı çarpıldı, sonra gıcırdadı. Kadının gözleri dondu, göz göze gelmekten korkuyordu, ketumluğu üstündeydi yine (s. 82)

Betimlemelerde de kısa ve eksiltili cümleler kullanılır. Zaman ve mekândaki değişiklikler bir kamera gözü ile aktarılır. Bu anlatımda da en etkili yol kısa, açık ifadelerin kullanımıdır. "Filmin başlamasına çok az süre kalmıştı. Işıklar. Yarı karanlık. Şimdi her yer kararacak" (Aktunç, 1989: 81).

İsimleri betimlemede kullanılan her bir sıfatın parçalanarak, ayrı bir cümlede ifade edilmesi de görülen bir biçim uygulamasıdır. "Ak tenli. Boyu boyuma denk. Beline uzamış abanoz saçları. Pırıltılı gözbebeklerinde yansıdığımı sandım. Yapmacıksız sıktı elimi, bekletti biraz. Girdik salona. Ön sıralarda yerimiz. Yanımdaki koltuğa yerleştirdi ince bedenini" (Bener, 1993: 9)… Bilge Karasu da *Kısmet Büfesi* (1982)'nde önce isim sonra

sıfatları kullanır: "İki kadın. Merak, arama, bulma çağları, umma, ummama, umamama çağları geçmiş iki kadın… Çekiştirmenin, çekememenin, elin dedikodusunu ele yapmanın, boşlukları 8saat, gün, yıl boşluklarını) doldurmaktan başka bir işe yaramayacağı yıllara girmiş" (s. 9).

"Şiir dilindeki alışılmış-bilinen ses, kelime ve mısra düzeyinde yapılan olağandışı müdahaleleri içeren bir tasarruf biçimi" (Korkmaz, 2002: 308) olan yazınsal sapmalar, biçimsel hikâyenin belirleyicisi konumundadır. Biçim hikâyelerindeki yazınsal sapmalar şiir dilindeki sapmalarla paralellik gösterir. Dilsel bir aktarım olan sapmalarda amaç, "gösterilenlerin aktif kullanımı ile gösteren boyutunun zenginleştirilmesi ve yeni imajların doğmasına neden olup, yeni sembollerin edinîmi"ni (Karakaya, 1999: 80) sağlamaktır.

Kelime düzeyindeki parçalanmışlıklar, farklı yazımlar; bireyin parçalanmışlığının, kendinî ifade edememesinin ve hayata başkaldırısının dilsel düzeyde ifadesidir. Bu tarzda kurgulanan hikâyelerde "dil artık bir şeyi gösterme işlevinden kurtulmuştur. Düşünce artık nesneler arasında bağlantılar kurma yükünü taşımamaktadır. Düşünen varoluş dili tam bir saydamlıkla kullanma olanağına kavuşmuştur" (Yakupoğlu, 2001: 32).

Bilge Karasu, yazımda görülen bu sapmaları yazarın metne müdahalesi olarak görür. Yazarın metne müdahale etmemesi anlayışının da bu denemelerle sarsılacağını söyler. "Bu arada, 'yazarın metne karışmaması' diye kimi eleştirmenin son on yıllarda neredeyse kutsallaştırıp tartışılmaz sayageldiği bir düşünce de, biraz olsun sarsalanır…" (1982: 106) Kelime düzeyinde gerçekleşen bu uygulamalara birkaç örnek vererek konuyu açıklamaya çalışacağız.

> Çizil**mişmiş** gibi bakıyor, inceliyorum…. "Bir büyük bilinmez**iz**, kocaman bir görülmez**iz**… (Karasu, 1982: 10)

> türlü acılar, türlü tutkular, gün**ü**ler içindeki insan (Karasu, 1982: 27)

> BİR YAHOUDİ KEDİLERİNİN YAŞAMALARI PEK
> …
> KASSAP DUKKANE EUNUNDEKİ KEUPEKLER ARASENDE
> HER GUN VOUKOU BOULAN GHAVGHA TAARİF OLENEMAZ" (Burak, 1982: 52)
>
> N'EDİYON HEMŞERİM (Güngörmüş, 1999: 125)

son hallerin de ve den. (Başarır, 1996: 36)

Neyse, ney-se, boşverelim, boşveer… (Yalçın, 1995: 26)

"Kesinkes" "aptes" (Yalçın, 1995: 58)

Kelimelerin yerleşik yazım şekillerinin değiştirildiği bu kullanımlarda konuşma diline yaklaştırılan bir yazım dikkat çeker. Bilge Karasu'ya ait cümlelerde şiirsellik ön plana çıkar. Kelime eklerindeki sapmalar birbiri ile kafiyelenir: "bilinmez**iz** ile görülmez**iz;** türlü ile günü" arasında şiirsel bir kullanım söz konusudur.

Sevim Burak, harflerin yabancı dildeki söyleyişlerini dile taşır. "ou: û, dukkane: dükkânı, eu: ö, gh: k (gırtlak ünsüzü), aa: â" Bu kullanımlarda yazıdan konuşma diline değil, konuşmadan yazı diline geçen bir tersine gidiş vardır. Benzer kullanımlar Sevim Burak'ın etkilerinin görüldüğü Murat Yalçın, Başar Başarır, Nilüfer Güngörmüş, Gül Abus Semerci ve Ece Temelkuran'da da rastlanır.

Biçimsel hikâyelerde farklı yazım teknikleri ile sayfa düzeninde yapılan değişiklikler de önemli bir yer tutar. Bu biçimsel uygulamalar şiir imgelerinin bir anlamda görüntüye aktarılması çalışmasıdır. Şiirde belli kalıplarla sağlanan kafiye, ritim, imge kullanımı bu hikâyelerde farklı bir tarz ile sağlanır. Zaman zaman hece ya da kelime tekrarları ile de sağlanan ritim, bazen görsel farklılaştırmalar ile yapılır.

Sevim Burak'ın *Afrika Dansı* (1982)'nda epikriz raporu, hikâyenin fonunu oluşturur. Gerçek bir rapordan yola çıkan hikâyede, bu fonun üzerinde dilsel bir çeşitleme ile bir atmosfer oluşturulur. Epikriz raporu, karakterin ruh sağlığı ve içinde bulunduğu durumu en iyi ifade eden bir imgedir. *On Altıncı Vay* hikâyesinde deniz simidi resmi de bir imge olarak kullanılır. Görüntü ve yazının birleştirilmesi ile bir atmosfer oluşturulur. Can yeleklerinin nasıl kullanılacağını gösteren bilgilendirme afişi de kullanılan bir araçtır. Murat Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995)'sında bir ifade tutanağı ve ilan metni, Murat Gülsoy'da ise bir mektubun kullanılmasıyla bir fon oluşturulur. Dost Körpe, *Günah Yiyen* (1997)'de tam sayfaya yerleştirdiği şeklin hikâye içinde yorumunu yapar. Bu uygulamalarda kullanılan şekiller, hikâye içerisinde işlevseldir.

Resim kullanarak hikâye oluşturmanın en ilginç örneği ise Bilge Karasu'nun *Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni* (1982)'nde görülür. Hiç metin kullanılmayan hikâye, şekil ve yazınsal uygulamalardan oluşur.

Kısmet Büfesi, ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin (1982)'de ise E şeklinde kullanılan bir işaretle üç farklı anlatım gerçekleştirilir. Üst birinci çizgi üst-konuşmayı, ikincisi alt-konuşmayı, üçüncüsü ise iç-konuşmayı aktarır. Aynı anda üç farklı anlatımın alt alta yer alması o an gerçekleşen konuşmanın, düşüncenin ve söylenemeyip içte kalanın birden aktarıldığı bir biçim oluşturur:

şaşkına çevirir beni o hayvanların dirim gücü…
yaşamak, yaşayabilmek…
kızın hasta olduğunu unutuyorsam kendi hastalığımı ka-

/Ne zamandır anlamağa çalışıyorum seni, Şefika. Bu,

famdan çıkaramıyorum da ondan, belki de olmayan hasta-

her şeye açık olmak, gerçekte herkesin hoşuna gidebilmek

lığımı Nur'a, o gün, öyle dedimse o sözleri, avut-

istediği, değer verdiği herkesin kendisini beğenmesi isteği

mak içindi onu. Nasıl da öfkeliydi. Kimsenin iler tutar ye-

Şefika, sen insanlarla hiç kavga etmez misin kızım?
Kim bilir nasıl bir güvensizliğe da-
rini bırakmıyordu. En yakası açılmadık sözleri ediyordu. (s. 109)

Hikâye içerisinde kelimelerin sözlük anlamlarının verilmesi ya da dipnot verilmesi ise diğer teknikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilge Karasu ve Türker Armaner bu teknikleri kullanan yazarlardandır:

yalı: is. 1. Düzlük ve açıklık su kıyısı… (Karasu, 1982: 37)

Skipper: 1. Deniz yüzeyinde kayan biri ya da bir şey.
2. Tekne sahibi.
Skip: (halk ağzında) Aceleyle terk etmek; kaçmak. (Armaner, 1997: 30)

Bilimsel yazılarda kullanılan açıklamaların maddeler halinde sıralanması hikâyenin de yararlandığı bir teknik haline getirilir:

1- EVLENİRKEN BANA HABER VERMEDİLER.
Ve avucunun içindeki kâğıtları bana uzattı.
2- VE BİR SENE SONRA OĞLU OLUYOR ONU DA HABER VERMİYOR
'Şimdi çekin' dedi." (Burak, 1982: 38)

1. Fotoğrafı çektirdiğim gün bir yol ayrımındayım...
2. Bu kararın ardındaki güçsüzlüğü üreten korkunç çekingenlik beni hayalciliğe ve yalnızlığa sürüklüyor. (Gülsoy, 1999: 170)

Kelimeyi iki farklı anlama gelecek şekilde yazım farklılığını göstermek de rastlanılan bir uygulamadır:

Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i A/^{n}r/ar Bir Metin (Karasu, 1982: 33)

Dost Körpe'nin *N* (1997) hikâyesinde ise dalga hareketinin yazımda gösterilmesi gösteren ve gösterilenin aynı satırda birleştirilmesi ile sağlanır:

$D_a l^g a_ı a^{rı}{}_y{}^{la}$ b^{an}a $u^z a_n a^n$ (s. 61)

Seslerin işitildiği gibi yazıya aktarılması gerçeklik algısının pekiştirildiği bir teknik olarak görülür. Biçim hikâyelerinde sık rastlanan bir uygulamadır:

KIS KISA DÜDÜKLER ÇALIYORLARDI
BUUUBBB
BUUUBBB" (Burak, 1982: 68)

vut vut vut
Vuuut vuuuut vuuut
Vut vut vut" (Armaner, 1997: 54)
Bir kedi, uğuldamaya başlıyor. Muuuuueeeuuuuuooooo! Tekdüze, inatçı, meydan okuyucu. Burnumun ucunda. Başka bir kedinîn burnunun ucunda; ama, değmemeye çalışıyor, özenle. Aouuuuueeeeehouuuuuiiiii! (Aktunç, 1989: 188)

Noktalama işaretlerinin farklı kullanımları ya da hiç kullanılmaması da geleneksel yazım anlayışına bir başkaldırıdır. Noktalama işaretlerinin anlamı kesintiye uğratması düşüncesi ile iç konuşmanın, bilinç akışının yer aldığı bölümlerde noktalama tamamen

kaldırılır. Bazı cümlelerde ise kelimeler arasında boşluk bile bırakılmaz. Anlamsal bütünlüğün sağlandığı bu teknikte anlatılmak istenene odaklanma söz konusudur:

> geceniniçindegülümseyenbirRHfaktörühattapozitif. Basıp gitti. (Başarır, 1992: 44)

> o geceayparkında o geceniniçindengeçtik (Başarır, 1992: 65)

> çalımlı adımlarla kaldırımda ezilmiş farenin yanından omuzlarındaki kepeği okuyup üfleyerek geçti ve parmaklarını kütürdetirken birden nasıl oldu karşıdan gelen otomobilin bastonu havaya savuruşuyla yaşlı adamın yüzüstü yere kapaklanırken kollarını açışı … (Yalçın, 1995: 9)

Hulki Aktunç'un *Madi Hayat In The Dark* (1989) hikâyesinde de hiç noktalama işareti ve büyük harf kullanılmaz.

> madiden bi yağmur biliyo musun yüzüme vura vura yürüyorum ana mana baba mama takmiycam bugünden sonra biliyo musun saçlarım gözüme girsin topenseymişi… (s. 99)

Şiirin düzyazıya aktarıldığı durumlarda kullanılan eğik çizgi, bazen nokta ve virgülün yerine kullanılır.

> Kısa bir süre durup aldatıcı boşluğa baktım/makinenin bir düş olup olmadığına emin olmak için/aramızda gizli bir şey varmış gibi/çek derin/o gizli sözler/ makineye gözükmeden kaçmak istiyorum/O ALDATICIYA/gündüz dalgın dolaşmalarımda/çok derin/kendimden geçtiğim zaman/çok derin/ (Burak, 1982: 12)

Nilüfer Güngörmüş ise *Büyük A* (1999) adlı kitabında aynı uygulamayı her harf arasında eğik çizgi kullanarak yapar:

> "N/E/F/E/S/B/O/R/U/M/İ/D/…" (s. 16)

Metnin sayfaya yerleştirilmesinde de farklı uygulamalar göze çarpar. Asıl hikâyenin sol sütunda yer aldığı hikâyelerde sağ sütunda ise iç konuşmalar ya da söylenmeyen sözler, açıklamalar yer alır. Hulki Aktunç'un *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989), Sevim Burak'ın *Afrika Dansı* (1982) hikâyelerinde bu tekniğin kullanıldığı görülmektedir.

Bazı cümlelerin aynen tekrar edilmesi ya da cümle kalıbının tekrarı şiirsel bir uygulamadır. Şiirdeki nakaratları hatırlatan bu uygulama hikâyeye ritim katan bir özelliktir:

> Yanlışının içine bak. Yanılacak ne çok şey vardır onda.
> Kandığının içine bak. Kanılacak ne çok şey vardır onda.
> Sandığının içine bak. Sanılacak ne çok şey vardır onda.

Yandığının içine bak. Yanılacak ne çok şey vardır onda.
Düşlerinin içine bak. Düşülecek ne çok şey vardır onda. (1989: s. 127)

Hulki Aktunç 'un *Madi Hayat In The Dark* (1989) hikâyesinde "madiden bi yağmur biliyo musun" (s. 99) ifadesi her paragrafın ilk cümlesi olarak tekrar eder. Nilüfer Güngörmüş'ün *Büyük A* (1999) hikâyesinde "tepki göstermedi" (s. 53) sürekli tekrar eden bir cümledir. Başar Başarır (1996) ise kelimeye yüklediği anlamı vurgulamak ve anlamın şiddetini artırmak için tekrardan yararlanır: *"*Uzun ve geniş, uzun mu uzun geniş mi geniş bir hapis cezasıyla" (s. 26)

Hikâyelerde görülen bu biçim uygulamaları her ne kadar içeriği besleyen ya da hikâyeye görsellik ve ritim katan unsurlar olarak ele alınsa da uygulama alanının dar olması ve çok az hikâyeci tarafından kabul görmesi, biçimde yapılan bu farklılıkların hikâyeciliğimizde devam ettirilebileceği izlenimini uyandırmamaktadır. Ancak bazı uygulamalarını göstermeye çalıştığımız bu tekniklerin kullanıldığı hikâyelere içeriği besleyen görsel bir zenginlik kattığı da tartışılmaz bir gerçektir.

e) Bölümlendirme ve Alt Başlıklar

Kurmaca metinlerde başlık ile eser arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Klasik hikâyelerde genellikle olayın merkezini oluşturan kişi ya da nesneler başlık olarak kullanılır. Başlıklar hikâyeyi özetler niteliktedir. Modern hikâyelerde ise simge, imge ya da çağrışım bildiren sözcükler de hikâye başlığı olarak tercih edilir.

Modern hikâyelerde özellikle uzun ve cümle düzeyinde başlıklar dikkat çeker. Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi* (1982) kitabındaki hikâye başlıkları oldukça uzundur: *"İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"*(s. 9) *"Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Akdeniz'den Uzak Bir Metin"* (s. 25)

Hikâye başlıklarında cümlelerin de tercih edilmesi okuru metnin içeriğini merak etmeye sevk eden bir uygulamadır. Faik Baysal'ın *"Ilgaz Teyze Öldü"*(1998)*, "Elleri Sesinin Rengindeydi"*(1998), Peride Celal'in *"Bir Hanımefendinîn Ölümü"*(1995), *"Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı"* (1999) gibi başlıklar hikâyelerin içeriği hakkında bilgi veren ve okuru içeriğe yönlendiren başlıklardır.

Modern hikâyelerde, bölümlendirme de görülen bir uygulamadır. Hikâyelerde bölümlendirmeler, alt başlıklar şeklinde olabildiği gibi rakamlarla ya da üç asteriks (***) ile yapılır. Bölümler, farklı hikâye kişilerinin olay içindeki durumlarını, farklı mekânlarda geçen olay ya da durumları vermek için kullanılabildiği gibi bakış açısı farklılıkları da bölümler aracılığıyla verilir. Romanda kullanılan bölümlendirme tekniği daha küçük hacimde kullanılarak hikâyede çok katmanlı bir yapı oluşturulur.

Selim İleri'nin *Kapalı İktisat* (1992) hikâyesi numaralandırma ile birlikte alt başlıkların birlikte kullanıldığı bir hikâyedir. Çok farklı konuların tartışıldığı hikâye *"I Karasevda, II Bay Cek Cansın, III Melankolinin Anatomisi"* bölümlerden oluşur. Her bölümde farklı bir hikâye kişisi ön plana çıkar. İlk bölümde anlatıcı-kahraman ilk okul arkadaşının eşine âşık olur. Bu aşkın karasevdaya dönüşmesi ilk bölümde anlatılır. İkinci bölümde ise Amerika'dan gelen üniversite hocası Cek Cansın, anlatıcı-kahraman üzerinde etkisi üzerinde durulur. Son bölümde ise sevdiği kadının ölümü ile birlikte anlatıcı-kahramanın melankoliye düşmesi anlatılır. Hikâyede merkez kişi olan anlatıcı –kahramanın üç bölümde değişimi ve bu değişimin nedeni daha ayrıntılı anlatılır.

Tomris Uyar, *Çiçeklerle* (1985) hikâyesinde Rum Barbara'nın yalnız ölümünü anlatırken yedi başlık kullanır. Her alt başlık o bölümün özeti gibidir. Zamanda sıçramaları sağlamak, geçişleri kolaylaştırmak için bölümlemeler kullanılır.

1. Öğlesi: Zamanı vurgulamaktadır. Barba, her günün tıpkı yemek yemek gibi aynı olduğunu düşünür.

> Kapının önünde sebzeci, arabasını kaldırıma çekmiş, bira içiyor. Şişeyi dikmek için başını her kaldırdığında, Mayıs güneşi ter lekeleriyle yerleşiyor gömleğine. Hafif bir esinti, gömleği terli bedenine yapıştırıyor. Yarım ekmeği yarmış ortasından, peyniri araya koymuş, bira şişesini dükkânın penceresine dayamış. Bir de iri domates seçti arabadan. Yiyor. Öğle bastırdı. *"* (s. 23)

2. Bakışı: Barba, dükkânın önünde duran iskemleye bakarak karısıyla mutlu günlerini hatırlar. Bu bölüm geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bir bölümdür. Yaşadığı çevre değişmiş olmasına rağmen nesneler değişmez. Çünkü nesneler insanlar gibi ya eskir ya da kirlenir.

> Barba on yıldır her şeyi görerek, yok yok öyle değil; gördükten sonra düşündüğünü sezdi. On yıldır, çok gerekli kalkmalar dışında -içeriye, komşu bakkala, ara sıra parkta oturmaya- hep çakılı durduğu şu hasır iskemleyi bile ancak gördükten sonra kavrıyordu (s. 25).

(…)

7. Dirisi: Nihat, hapisten çıktığında Barba'nın ölüsüyle karşılaşacaktır. Barba için ölüm diri kalmaya işarettir:

> Yapraklardan sızan akşam güneşi gözlerini yakıyordu. Kalktı Barba. Dükkâna doğru yürüdü. En doğrusu bu işte. En doğruyu ancak böyle anlatabilir. Her şeyin, irine kesmiş bir manolya gibi şu Otel'e sunulduğu; insanların, dükkânların ve hayatların içten içe sarardığı, bittiği bu kıyıya inecek Nihat. Çaresi yok. İnecek. Bugün yarın (s. 34).

Hikâyede Barba'nın yaşamla ölüm arasındaki gelgitleri, akronik zaman dilimleri içinde aktarılır. Başlıklarla ayrılan bölümler, anlatıcı için zamansal sıçramaların yerli yerinde yapılması imkânını tanır. Okurun bu bölümleri bir araya getirerek "puzzele"ı tamamlaması gerekmektedir.

Cemil Kavukçu'nun *Sessizlik* (1983) hikâyesi de asterikslerle (*) bölümlere ayrılır. Her bir bölümde ayrı bir kişi anlatılır. Bölümler, anlatılacak kişinin tasviri ile başlar. Bölümler arasında bakış açısı ve anlatıcı ortak olarak kullanılır. Son bölüm ise ayrı ayrı tanıtılan kişilerin bir araya gelmesi ile sonuçlanır. İlk bölümde denize bakan bir çocuk hakkında anlatıcı tahminler yapar: "O çocuk saatlerce, hiç bıkmadan denize neden bakar? Açıkta demirlenmiş gemilere mi, balıkçı teknelerine mi, denize düşecekmişçesine bir taş gibi inen (…) martılara mı?" (s. 9) İkinci bölümde yine denize bakan bir kadın tasvir edilir. İç çözümleme yapılır. Üçüncü bölümde bir adam tasviri yapılır. Dördüncü ve beşinci bölümlerde kadın ve çocuğa geri dönülür. Bu tabloya beşinci bölümde bir kedi de eklenir. Altıncı bölümde adam da deniz kıyısındadır. Son bölümde ise adam, kadın ve çocuk eve girerler, kedi ise kapı dışında kalır.

Cemil Kavukçu'nun üç bölümden oluşan *Kopuk Uçurtmalar* (1983) hikâyesinde anlatıcı değiştirilir. Birinci ve üçüncü bölüm o-anlatıcı ile anlatılırken ikinci bölüm ben-anlatıcılıdır. Hikâye iki farklı birbirinden bağımsız olayı anlatır. Hayattan alınan bu iki kesit bölümleme ile aynı hikâyede sıradan bir hayat görüntüsü verilerek anlatılır.

Dost Körpe'nin *Korku* (1997) hikâyesi de on dört bölümden oluşur. Bölümlemelerde merkez kişi ortak olarak kullanılır. Ancak zaman, mekân arasındaki geçişler bölümler ile sağlanır. Birinci bölümde hikâye kişisinin evine gelişi, ikinci bölümde korku tedavisinin bir uygulaması olan böcek fobisi ile ilgili düşünceleri, üçüncü bölümde evdeki hali, dördüncü bölümde böcek fobisini yenmek için doktorla birlikte yaptığı çalışma, beşinci bölümde tekrar ev hali, altıncı bölümde geriye dönüş ile hastaneye ilk gittiğinde karşılaştığı stajyer kız, yedinci bölümde doktorun tıp öğrencilerine fobi hakkında söyledikleri, sekizinci bölümde ev hali, dokuzuncu arkadaşı ile geçirdiği bir gün, onuncu bölümde doktorun muayenehanesine gidişi, on birinci bölümde doktorun muayenehanesinde konuştukları, on iki ve on üçüncü bölümlerde çocukluğunda arkadaşlarının birinin başına gelen kötü bir olay geriye dönüş tekniği ile anlatılır. Son bölümde ise tekrar ev haline geri dönülür. Bölümler geriye dönüşlerin ve zaman sıçramalarının kolaylaştırılması amacıyla kullanılır. Bölümler arasında zaman ve mekânın değiştirilmesi hikâyeye merak duygusunu katar. Son bölümlerde geriye dönüş tekniği ile çocukluğun anlatılması hastalığın sebebinin anlaşılmasını da sağlar.

Alt başlık kullanma, özellikle bölümlendirme seksen sonrası hikâyeciliğimizde birçok hikâyeci tarafından tercih edilen bir uygulamadır. Sınırlı imkânlara sahip hikâyede olay akışını keserek başka bir olay ya da zamana geçme, bakış açısı değiştirme ya da olayların anlatış sırasını değiştirme gibi kolaylıklar sağlaması bakımından bölümleme ve alt başlık kullanımı işlevsel olarak tercih edilen tekniklerdir.

19) Teatral Özellikler

Modernist hikâye kurgusunda diğer türlerin imkânlarından sıklıkla yararlanılır. Gerek görsel gerekse içerik olarak farklı türlerin imkânlarından yararlanan hikâye, zengin bir görünüm kazanır. Hikâyenin yararlandığı bir tür de tiyatrodur. Özellikle tasvirlerde kullanılan gösterme tekniği, sözlü bir tiyatro sahnesini anımsatır. Ancak hikâyelerde kullanılan teatral özellikler bunlarla sınırlı değildir. Parantez içinde kişilerin hareketleri ile ilgili bilgi verilmesi, doğrudan verilen diyaloglar, kişilerin başta tanıtılması gibi özellikler de tiyatro eserlerinde kullanılan tekniklerdir. Kişilerin başta tanıtılması ve tiyatro

metninden oluşturulan hikâyelerde seksen sonrası modernist hikâyenin yararlandığı tekniklerdir.

Kişilerin tiyatro eserlerinde olduğu gibi başta tanıtılması tekniği, sık olmasa da görülen bir uygulamadır. Tomris Uyar'ın *Oyun* (1981) hikâyesinde bu teknikten yararlanılır. Kişiler hikâye başında tanıtılır:

> Gülsün: Beş yaşındadır. Kırmızı çiçekli beyaz basmadan, omuzdan askılı bir entari giymiştir. Başında, plastik mantarlarla süslü bir hasır şapka, kucağında kırmızı plastikten çarşı-işi bir çanta vardır.
>
> Bebek: Yeşil gözlü, uzun kirpikli bir bez bebektir. Sık yıkanmaktan, gözlerinin yeşili, dudaklarının alı ve Gülsün'ün entarisinin kumaşından yapılma etekliği solmuştur. Yırtık dizlerinden, bezin altına tıkılmış naylon çorap tomarları görünmektedir. (s. 44)

Hikâyelerde ortam ve atmosfer tasviri ile birlikte diyalogların yer alması da teatral bir özelliktir. Cemil Kavukçu hikâyelerinde bu teknikten sıkça yararlanır:

> Yayınlar orta boy, İdris'i kesmediği belli. 'Balık çok da ağı geç serdik.' Diyor.
> 'Hep onun yüzünden,' diyor Hasan çenesiyle gölü göstererek.
> Sivrisinekler Korsan'ı kalbura çevirmiş, ilk kez görüyormuş gibi bakıyor ellerine.
> 'Ama iki gün sonra parakete çekildiğinde (İdris kollarını yine iki yana açıyor) nah bu kadar yayın alacağız; o gün erkenden ağı da atarız, balığın anasını belleriz…'
> 'Şimdi boş yerin ağyı mağyı da' diyor Hasan ellerini ovuşturarak, 'bu balıklarla akşama kıyak bir sofra kuralım.'
> Selçuk gölden çıkmış, kedi yavrusu gibi titriyor. 'Ama burada yemeyelim, ' diyor. Ellerini kaşıyan Korsan da aynı görüşte.
> 'Sen merak etme,' diyor Hasan, kaygılı bir yüzle Selçuk'a bakarak, 'bizim şantiyenin aşağısında kıyak bir yer var, balıkları da pişirtiriz. Salata malata, biz hiçbir şeye elimizi sürmeyiz. (1999: s. 75)

Diyaloglardan oluşan hikâyeler de teatral bir yapı gösterir. Ferit Edgü'nün sadece diyaloglardan oluşan *Kör ve Hançer* (1999) hikâyesi teatral bir yapıya sahiptir:

> Anlat bana, ne görüyorsun anlat bana.
> Hiçbir şey görmüyorum. Yalnızca deniz var.
> Deniz mi? ne esintisini duyuyorum yüzümde ne de dalgaların sesini.
> Bir resim denizi bu. Duvarda yalnız o resim denizi var. delikten yalnız bu görünüyor.
> Evet.
> İçerde değiller mi?
> İçerdeler, ama göremiyorum (s. 20).

Jale Sancak'ın *Bahçedeki Tuhaf Adam* (1993) hikâyesinde de bu teknik kullanılır. İsimleri verilmeyen kadın ve adam arasındaki konuşmalar aktarılır:

Genç Kadın
Kış uzaklıkları girdi aramıza, başka sular… Bir daha kapıyı kimseye açmayacaktım sözde.
Adam
O evden, camların içindeki o evden koptuktan sonra, artık başka hiçbir yer kabul etmedi beni.
Kadın
Geceleri uykularım bir yerinden çatlıyordu daima. Kocam iskelede sabahlarken, ben pencerenin kenarında endişeyle günün ağarmasını bekliyordum hep (s. 74)

Hikâyelerde diyalog tekniği başta olmak üzere biçim olarak da rastlanan teatral özellikler hikâyelerde gösterme tekniği ile birlikte gerçekçilik, inandırıcılık gibi okuru merkeze alan anlayışın teknik uygulamalarıdır. Hikâyecilerin eserlerine kazandırmak istedikleri gerçeklik duygusu için teatral özellikler hikâyeye geniş imkânlar sunmaktadır.

20) Şiirsellik, Ahenk ve Ritim

Türler arasındaki geçişlilik edebiyatın baştan beri ilgilendiği önemli konulardan biridir. Hikâye türü de zaman içerisinde kendi karakteristik özelliklerini oluştururken diğer türlerden etkilenir. Hikâyenin etkileşim içinde bulunduğu türlerin başında ise şiir gelmektedir. Hikâyenin şiirden yararlanması öncelikle kendi imkânlarını genişletme çabası olarak görülmektedir.

Şiir ve hikâye temelde farklı dil kullanımlarına sahip iki türdür. Şiir, anlatımda kapalı bir anlatımı tercih eder. Metaforik bir dil kullanan şiir, birbiriyle yer değiştirmesi mümkün olmayan olgu ya da kavramlar arasında bir yer değiştirme peşinde olması ile kendi karakteristik özelliğini oluşturur. Hikâye ise kendi dışındaki (durum, davranış, olay vb.) alanı mecaz yoluyla temsil etme amacı taşır. Şiir de asıl olan bir olay, durum ya da düşüncenin nasıl anlatıldığı şeklinde ortaya çıkarken hikâyede var olanı aktarabilme becerisi asıldır. (bkz. Taşçıoğlu, 2007: 54) Şiir, yapısı gereği az sözle çok şeyi anlatma gayretindedir. Bu nedenle eksiltmeler yaparak sezdirme ve çağrışımlarla yoğun bir anlatımı benimser. Hikâye ise anlatılanın kendisini çoğaltma peşindedir.

Şiir ile hikâye arasındaki bu temel farklılıklar bu iki türün birbirinden çok farklı iki tür vurgusu yapmaktadır. İki tür arasında görülen etkileşim ise türlerin kendilerine ait karakteristik özelliklerin diğer tür tarafından da kullanılması ile doğar. Bu etkileşimden şiir-

hikâye (mensur şiir) biçimi doğduğu gibi hikâye-şiir olarak özellikle yeni bir tür olan öykü doğar.

Hikâye, şiirin sahip olduğu bütün imkânlardan yararlanarak yeni bir anlatım biçimi oluşturur. Şiirde görülen anlam belirsizlikleri, çağrışımlar, benzetmeler, alışılmamış bağdaştırmalar, ritmik anlatım biçimleri, sesin ön plana çıkması, imgeler yoluyla yeni anlamlar elde etme, okurda çarpıcı duygu ve düşünceler oluşturma gibi özellikler hikâye tarafından da kullanılır. Bu özelliklerin hikâye tarafından yoğun kullanılması ise özellikle hikâyenin içinden çıkan yeni bir tür olan öykünün de başat özelliği haline gelir.

Tarihî seyri içerisinde hikâye, 1950 kuşağı ile birlikte dili ön plana çıkartan bir anlayışı benimser. Dil işçiliğinin ön plana çıkartıldığı bu dönemde hikâye ve şiir arasındaki çekim gittikçe artar. Dilin belirleyici bir unsur haline geldiği bu dönem hikâyelerine yazarların da yeni bir isim arayışı içinde olduğu görülmektedir. Şiirsel yapıya sahip hikâyeler Bilge Karasu'nun ilk örneklerini verdiği "metin"leri oluşturur. Bu dönemde hikâyelerde görülen şiirsel özellikler şiir dilinden emanet olarak alınan uygulamalardan çok hikâyeye özgü yeni bir anlatım tarzı olarak görülür.

Seksen sonrası gerek hikâyelerde gerekse öykülerde şiirsel özellikler dikkat çekmektedir. Hikâyecilerin yararlandığı şiirsel özellikleri biçimsel ve anlamsal olarak iki grupta inceleyeceğiz.

a) Biçimsel Özellikler

Şiiri, tür olarak diğer edebî türlerden ayıran ilk özelliği yazım biçimidir. Cümlelerin şiirde olduğu gibi satır sonuna kadar götürülmeden yarıda kesilmesi hikâyelerde görülen en bariz şiirsel özelliktir.

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Gerçeği İnciten Papağan* (1992) ve *Şehirleri Süsleyen Yolcu* (1986) kitaplarında hikâyeler şiir formunda düzenlenir. Necati Tosuner, Tezer Özlü gibi hikâyeciler de bazı hikâyelerini şiir formunda düzenlerler. Sadık Yalsızuçanlar'ın *Müphem Bırakılmış Bir Adamın Ölümü* (1992) hikâyesinden bir bölümü örnek olarak alabiliriz:

> Yine de lavaboya gitti, elini yüzünü yıkadı.
> Aynası yoktu. Yüzüne bakamadı.

Küçücük aksini göremedi.
Böyle kamera da aynadaki yüz planında zoom geri yapıp
Bel planda kalmadı.

Giyinmek üzere odaya döndüğünde günlerden ne
Olduğunu düşünüyordu.
Ne önemi vardı ki…
Olmaz mıydı Pazar.
İşte en çok sevdiği sözcük.
İyi bir fikir değildi, tekrar yatağa dönmek. Çıktı.*"* (s. 59)

Cümleleri keserek şiirsel bir form oluşturan hikâyecilerden biri de Tezer Özlü'dür. Tezer Özlü'nün *Eski Bahçe - Yeni Bahçe* (1987) kitabındaki *Gabuzzi* ve *Amerikalı Komşum Willy* hikâyelerinde kelimelerin yazımında da değişik teknikler kullanılır:

küçük ninem hep gerede'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 tırmanmıştı
Esentepe'de olmak
i
s
t
i
y
o
r
u
m" (s. 29)

Bazı hikâyeciler ise hikâyelerin tamamında olmasa da hikâye arasında bazı satırları şiir formunda düzenlerler. Hüseyin Su, bazı hikâyelerinde düzyazı ile birlikte hikâyenin belirli kısımlarında lirik bir akış sağlamak için şiir formundan yararlanır. *Isındıkça Buğulanan Toprak* (1999) hikâyesinin giriş bölümü bu tarz bir uygulamayı içerir:

"Onu burada tutan neydi?
Tek cümlelik
(okuya okuya bitiremediği
günlerce çantasında taşıdığı
yeniden okuduğu
okudukça bilendiği
bilendikçe keskinleştiği
güçlendiği
sorumluluğunu
özgörevini daha da derinden kavradığı

en sonunda da
masasının üzerine
elinin altına koyup
girip çıktıkça
oturup kalktıkça
Okuduğu)
mektup değil miydi?
Yineledi içinden:
Hoş geldinîz T'ye! (s. 86)

Hikâye formunda yer almayan bu yazım biçimi hikâyeye lirik bir akış sağlayarak okurun dikkatini hikâyeye yoğunlaştırır. Hikâyenin tamamında olmasa da bazı bölümlerde görülen bu uygulamayı bu dönemde yazılan birçok hikâyede görmek mümkündür. Hüseyin Su'nun *İbrişimden Yürek Bağları* (1998) hikâyesinde anlam ve görüntü arasında bir ilişki kurularak mizanpajda da değişiklik yapılır. Somut şiir anlayışında sıklıkla kullanılan anlam ve görüntü arasında kurulan ilişki merdiven ve inmek sözcüklerinin anlamları görüntülenerek bir biçim elde edilir:

Artık kağşamış bir merdiveni
i
  ni
    yor
      dun
ağır aksak. (s. 53)

Tomris Uyar, Hulki Aktunç, Murat Yalçın ve Mustafa Kutlu gibi hikâyeciler de benzer uygulamaları kullanırlar. Hikâyelerinde biçimi ön plana çıkartan Hulki Aktunç, *Kıyısız* ve *Fortuna ya da Kırık Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı* (1989) hikâyelerinde paragrafların ilk sözcük veya sözcüklerini üst satıra çıkartıp büyük harfle dizerek ara başlık şekline dönüştürür. Seksen sonrası biçimci hikâyecilerin bu deneysel uygulamaları yeni arayışların bir sonucudur. Bazı şiirsel hikâyelerde hiç noktalama işaretinin kullanılmaması ya da cümlelerde büyük harfin kullanılmaması gibi özellikler de bu arayışların ortaya çıkardığı uygulamalardır.

Hikâyelerde görülen diğer bir uygulama ise metinlerarasılık bağlamında farklı şairlerin eserlerinden yapılan alıntılardır. Durali Yılmaz, Tomris Uyar, Hüseyin Su, Mustafa Kutlu, Fatma Karabıyık Karaosmanoğlu, Nazan Bekiroğlu, Didem Uslu gibi hikâyeciler gerek geleneğin ünlü şairlerinden gerekse modern şiirden alıntılar yaparak

hikâye ve şiiri aynı form içinde bütünleştirirler. Metinlerarasılık bağlamında ele alınacak bu alıntılar, hikâyeleri gerek anlam gerekse biçim bakımından zenginleştirir.

Hüseyin Su, *Aşkın Halleri* (1999) adlı kitabının son sözününü divan şairlerinden Şeyh Galip ve Nedim'den yaptığı alıntılar ile oluşturur. Yeni gelenekçi şairler arasında yer alan Durali Yılmaz, hikâyelerini özellikle divan şairleri ile besler. Geleneğin yeniden diriltilmesi amacı güden yazar, metinlerarasılık yolu ile alıntıladığı şiirlerle geçmişle güçlü bir bağ kurar. *Akrebin Dansı* (1989) adlı kitabında yer alan *Göründüm Sureta İnsan* hikâyesinde Eşrefoğlu Rûmî'nin şiirlerinden alıntılar yapar: "Sonra tekrar yollar Anadolu yaylalarından İznik'e uzanan. Dilinden dökülen mısralar: 'İstediler yedi iklimi ne Rum'u kodum ne Şam'ı / Gezdim yürüdüm tamamı başı açık yalın ayak.' Dinmedi içindeki hasret, bitmedi özlem." (s.12) Mustafa Kutlu da hikâyelerinde gerek divan şairlerinden gerekse modern Türk şiirinden alıntılar kullanır. *Arkapak Yazıları* (1995) kitabında Ömer Bedrettin Uşaklı'nın *Başaklar Arasında* şiirinden yapılan bir alıntıyı örnek olarak almak istiyoruz:

> Tiren bizi alıp yaza götürür.
> Harmanlara, sığırcık kuşlarına.
>
> Başaklardan kundağın,
> Bağ – bahçe solun sağın,
> Ağlama güzel çocuk,
> Anan orak biçiyor.
> Tiren bizi hep bunlara götürür. (s. 114)

Şiirsellik, modern hikâyenin özellikle seksen sonrası verdiği ürünlerde başat bir özellik olarak görülür. Şiirselliğin ön plana çıkartılması hikâye türüne bir genişleme de getirir. Özellikle yeni bir tür olarak kabul edebîleceğimiz öykünün belirleyici unsurlarından biri de şiirselliktir. Ritim ve ahenk oluşturma da şiirsellikle birlikte hikâye dilini lirik bir söyleyişe kaydırmaktadır. Şiirsellik hikâyede görülen teknik bir unsur olmaktan çok, öykü formunun temel ögesi olarak kabul etmek öykü konusunda yapılacak çalışmalara da ışık tutacaktır.

b) Anlamsal Özellikler

Şiire ait özellikler arasında sayabileceğimiz sezdirme, çağrışım, eksiltme, anlam karartmaları, çok anlamlılık gibi teknikler dönem yazarlarının birçoğunun hikâyelerinde bir imkân olarak kullanılır. Hikâyecilerin bu teknikler ile şiirsel bir anlatımı hedeflediklerini söylemek mümkündür.

Şiirsel bir özellik olarak görülen benzetme, hikâye türünün de yararlandığı bir tekniktir. Ancak benzetmenin sadece şiirde kullanılmadığı hikâyenin de başlangıcından beri benzetmeden yararlanması, benzetmenin hikâyede şiirsel bir uygulama olup olmadığı konusunu tartışmalı hale getirir. Hikâyelerin olanı nakletmek niteliği nedeniyle benzetmenin dil kullanımı bakımından şiirsel bir özellik sayılması daha yerinde bir tespit olacaktır. "Şeffaf elleriyle dünya gurbetine batmış sırılsıklam bir gözbebeğiydim." (Yalsızuçanlar, 1986: 37) ya da "Dediklerine göre parçalanmışım, parça parça olmuşum, bir duvara çarpmış dağılmışım. Doktorumun söylediği; küçük bir kelebeğim ben." (Ayvaz, 1988: 39) gibi örnekler hikâyelerde sıkça yararlanılan benzetmelerdendir. Bu benzetmeler hikâye diline lirik bir akış sağlayan şiirsel uygulamalardır.

Hikâyelerde bazı kısımlarda farklı yazım stillerinin kullanılması da dikkat çeken bir uygulamadır. Özellikle italik yazılan kısımlarla gerçekleştirilen bu uygulama metin parçaları arasındaki ayrımı ifade eder. Kamil Yeşil'in *Stajyer* (1998) hikâyesinde bazı bölümler daha içerden ve italik yazılır. Oluşturulan biçimsel farklılık, anlatıcı değişimini ve içeriğini de etkiler. Hikâye üçüncü tekil şahısla anlatılırken italik yazılan kısımlarda birinci tekil şahıslı anlatım tercih edilir.

> Dağlık ölmüştü. Yani ölecekti. Nasıl kaçışmışlarsa öyle çarpıştıracaklardı. Bir kızgın lav oluvereceklerdi sonunda. Göklerin işi bir-iki bulut çarpışmasının elindeydi. Biliyordu bunları. İnsan olmuş, ölümsüzleşmişti. Göklere çıkabilir, dağlarda korunabilirdi. İy, etmişti yükü almakla.
>
> *Şeffaf bir coşku içindeyim. Greyfurtum benim. Hiç hazırlanmamam, kayıtsızlığımdan değil, alışkanlığımdan… Gelişinden değil, geldiğinde belli olur benim yârim.* (s. 19)

Melek Paşalı da bazı hikâyelerinde benzer bir anlatım tekniğini kullanır. Farklı yazım stillerinin kullanıldığı bölümlerde anlatıcı kipleri ve bakış açısı da farklılaşır. Bu farklılaşmış bölümlerde tematik bağ da zaman zaman belirsizleşir ve anlatımda bir boşluk

oluşturulur. *Geceye Ağıt Yakan Kızların Öyküsü* (1997) hikâyesindeki kullanım bunu örneklemektedir:

> O yaklaştıkça yıldızlar kaçıyor, uzaklaştıkça 'hadi gel' diyordu. Sonunda yoruldu çocuk. Salıncağının iplerine takıldı gözleri. Çocuk aklına bir soru düştü: bu ipler bir gün kopabilir miydi? */Yumuşak bir düşüştü bu. Sesi sedası yoktu. Çırpınışları hareketsiz çığlıkları kimsesizdi. Düşen ama düşmekten başka şansı olmayan yaprak gibiydi. Düştü*. (s. 17)

Didem Uslu'nun *Geçip Gitti Göçmen Kuşlar* (1997) hikâyesinde de iki anlatım katmanı kullanılır. Asıl hikâyenin içine yerleştirilen italik kısımlar bağımsız bir özellik gösterir. Asıl hikâyede Balkan göçmenleri anlatılırken ikinci katmanda göçmen kuşlar söz konusudur. Göçmen kuşların anlatıldığı italik kısım metaforik düzlemde yine göç hadisesini anlatır. Asıl hikâyenin arasına yerleştirilen bu bölüm şiirsel özellikler ile sembolik olarak ifade edilir. Bu uygulama hikâyeye lirik bir dil kazandırır:

> Kimi kuşlar, geceyi seçer bu uzun yolculuk için. Ardıçlar, ötleğenler gibi. Gündüzün dinlenir, yayılırlar, sonra salarlar kendilerini gökyüzüne. Kimileri aydınlık saatlerini seçer günün. (…)
>
> Hafız Alim, şükretti akşam yemeğinden sonra, sofradan kalktı. İkindi namazından sonra komşular geldiler. Hoş beş konuşuldu. Türkiye'den gelen genç bir karı koca leblebi getirmişti Hafız'a. Saatlerce İstanbul'da, İzmir'de ve Bursa'da gördüklerini anlattılar. (…) (s. 11)

Hikâyelerinde şiirsel bir dili önemseyen hikâyecilerin başında Nazan Bekiroğlu gelir. Bekiroğlu, hikâyelerini şiirsel bir söyleyiş tarzı ile oluşturur. *Nigâr Hanım, Sevgili* (1997) hikâyesinde akademik bir çalışmanın notlarıyla konusuna empatik yaklaşmanın duygusal coşkusunu harmanlayan, bu amaçla serbest düzenlemelerden, çağrışımlara, şiirsel söyleyişlere kadar birçok teknikten yararlanır. Bu özellikler Bekiroğlu'nun hikâyelerini şiire yaklaşmaktadır

> Şimdi hattat bana sevgini söyle.
> Bana aşkını söyle.
> Söyle ki yaradılışının özünde zaten ezeli aşk bulunan şu âlemi birlikte kucaklayalım. Çünkü o tek kişinin kucaklamasıyla yetinemeyecek kadar geniş ve derin. Tek kişinin tek başına bilemeyeceği kadar karanlık ve aydınlık. (s. 42)

Söz grupları arasında kullanılan eğik çizgiler, satırların şiirsel forma uygun dizilişi, noktalama işaretlerinin kullanılmaması, anlatımda görülen belirsizlikler, zaman ve mekânın muğlaklaştırılması, soru kalıplı cümlelerin sıklıkla kullanılması, çok anlamlılık gibi uygulamalarla Rasim Özdenören de *Kuyu* (1999) hikâyesinde şiirsel ögelerden yararlanır:

> Ne diyeceğini bilemiyordu, akıp gidiyordu: böyle olurdu ona: kirli basma perdeleri sürekli örtülü duran daracık odalarda/ meslekten orospularda bile /kendinî yalnızlığa çekilmiş/ yalnızlığınsa içine çekildiği o anlarda/ üç aylık gebelikleriyle yuvarlacık olmuş karınlarına bakarken/ ve yapay gevezeliklerini dinlerken onların/samanyolunun uzay boşluklarının ve maviliklerinin akıntısına kapılıp giderdi/ üzgün buruk kırık/ bir baş dönmesinin korkunç uğultusuyla/ bir uçurumun kıyılarında… (s. 22)

Hikâyede görülen bu uygulamalar hikâyenin anlam katmanını da artırır. Bu katmanlaştırma gerçeğin, durumlara, anlık duygulara göre değişebildiği anlayışının vurgulanmasını sağlar. Bu da hikâyede kaderin çok değişik şekillerde tecelli edişinin insanoğlunun yolculuğu ve arayışı için yalnızca başlangıç noktası olarak anlam taşıdığı kavramı alt metinde ifade edilen bir ögedir. Hikâyede oluşturulan bu anlam katmanları hikâyeyi soyut bir düzleme taşır. Olay ya da durum soyutlanarak genel insanlık durumu gözler önüne sunulmaya çalışılır. Bu teknik ise klasik anlatılarda görülen bir uygulamadır.

Mustafa Kutlu, Ayfer Tunç, Nazan Bekiroğlu, Necip Tosun, Kamil Yeşil, Melek Paşalı gibi birçok yazarın geleneksel anlatıya yönelmesinde sadece biçim değil geleneğin zamana göre değişmeyen özelliklerin vurgulanması isteği de etkilidir. Böylelikle modern ve gelenek birleştirilerek daha geniş bir alan oluşturulmaya çalışılır.

21) Fantastik Anlatım

Fantastik, edebiyatın, insanın hayal gücü ile gerçeklik arasında kurduğu bağı gösteren bir türüdür. Fantastik eserlerde sadece anlatı kahramanı değil, okur da olağanüstülük ve gerçeklik arasında sonu belirsiz maceralara katılır. İnsanın varlığını ve ruhsal yapısını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan bu tür, okur için de akıcı bir okuma serüveni meydana getirir.

Fantastik konusundaki en geniş kapsamlı çalışma Todorov'a aittir. Todorov, temel olarak fantastiğin diğer türler arasındaki farkı üzerinde durur. Todorov'a göre yaşananlar bilinen gerçeklikle açıklanabiliyorsa "tekinsiz" olarak adlandırdığı türe, eğer bilinen gerçekle açıklanamıyorsa olağanüstülüğün anlatıldığı bir türe aittir. Fantastik ise tekinsiz tür ile olağanüstülük arasında, geçiş türü olarak açıklanmaktadır. (bk. 2004: s. 7)

Seksen sonrası hikâyelerde fantastik öğelerden birçok hikâyede yararlanılır. Bu dönemde Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Orhan Duru, Bilge

Karasu, Tomris Uyar, Müge İplikçi, Buket Uzuner, Gökhan Özcan, Hakan Şenocak gibi yazarların hikâyelerinde fantastik unsurlara rastlamak mümkündür. Ancak fantastik kurgulamanın en ön önemli temsilcisi Nazlı Eray'dır. Çoğu hikâyesinde tekinsiz, fantastik ve olağanüstülük arasında gidip gelen kurgulamalar yapar. Fantastik kurgu, rüya ya da uyku ile uyanıklık arasında görülen bilinçli düşlerle birlikte başlar. Bu noktada okur gerçek ile gerçeküstünün ayrımına varmakta zorlanır. Fantastik olağanüstülükte de tamamen bağımsız değildir. Kendi kurallarını kendisinin oluşturduğu belli bir bütünlük içerisinde hareket eder. Okur, gerçekle olağanüstülük arasında bir kararsızlık yaşar. Bu kararsızlığın aşıldığı nokta fantastik kurgunun da sona erdiği yerdir. Fantastik de esas olan bu belirsizliğin sona kadar götürülebilmesidir.

Fantastiğin başta gelen özelliği metamorfoz (dönüşüm)dür. İnsanın insan dışı bir varlığa dönüşmesi ya da insan dışı varlığın insan haline girmesi metamorfoz olarak tanımlanmaktadır. Fantastikteki bu metamorfozun açıklanmaya ihtiyacı vardır:

> … saptamak yeterli değil, ne anlama geldiğini de sorgulamak gerekir. Kuşkusuz bu tür varlıkların bir güç hayalini simgelediği söylenebilir, ama dahası da var. Aslında genel olarak, doğaüstü varlıklar eksikliği duyulan bir nedenselliğin yerine geçmektedir. (…) Bir kişinin yazgısını mutlu kılan peri, 'talih', 'rastlantı' diye adlandırdığımız düşsel bir nedenselliğin temsilinden başka bir şey değildir (Todorov, 2004: 110-111).

Nazlı Eray'ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1987) adlı kitabındaki bazı hikâyelerde metamorfoz, bir devamlılık unsuru olarak kullanılır. Kitaptaki *Unutmayı Başlatma Düğmesi* hikâyesinde kahraman ayrıldığı sevgilisiyle bağını sürdürmeye çalışmaktadır. Sevgilisi ise insani özelliklerini korumakla birlikte küçülüp cebe sığacak hale gelir. Kahraman bu küçük varlıkla hayatına devam eder. Bu durum kahramanın çektiği derin acının meydana getirdiği bir savunma biçimi olarak görmek mümkündür. Gerçek kişi ile buluşamayan kahraman, onunla sohbet ederek alışkanlıklarını devam ettirmek istemektedir. Hayatına kaldığı yerden hiçbir şeyi değiştirmeden devam etme imkânı bulur. Okur hikâye sonuna kadar kahramanın hayal mi kurduğu yoksa olağanüstülüğe mi geçtiği konusunda kararsızlık yaşar. Bu da hikâyeye fantastik bir özellik kazandırır.

Metamorfozun en açık örneğine yine Nazlı Eray'ın *Maskeli Yarasa* (1987) adlı hikâyesinde rastlanır. Kahraman dev bir yarasaya dönüşerek şehirde sevdiklerini aramaya başlar. Dönüşümü başlatan ana neden, yaşamın hızlı akışında kaybolan duyarlılığı yeniden

yakalama ve sevdiklerine neler hissettiğini söyleme isteğidir. Yarasanın tercih edilmesinde ise sabah olduğunda her şeyin tüm gerçekliği ile kaldığı yerden devam edeceği düşüncesi yatmaktadır.

Fantastik hikâyelerde canlanan nesnelere, minyatüre dönüşen şehirlere, dirilip sevdiklerini ziyaret eden ölülere rastlamak mümkündür. Nazlı Eray'ın *Anıları Paylaşmak* 1984) hikâyesinde İzmir'deki Miş Miş Pastanesi küçülerek havada uçar ve kahramanın yanına konar. Mekânın küçülmesi kahramana orada geçen eski günleri hatırlatır. Sulhi Dölek, *Vidalar* (1983) hikâyesinde modernizm eleştirisi olarak vidaları canlandırır.

Fantastik, he okuru hem de kahramanı yaşananların gerçek olup olmadığına dair kararsızlığa düşürür. Olağanüstü bir ortamda devam eden anlatıda okur birden gerçeklikle sarsılır. Yaşananların kendi içerisinde bir gerçekliğe sahip olduğu düşüncesi oluştuğu anda bunların gerçek olmadığı açıklanarak, okurun eserle ilgili kabulleri sarsılır. Müge İplikçi'nin *Doğum Günün Kutlu Olsun* (1998) hikâyesinde böyle anlar, ifadeler mevcuttur. Hikâyede olağanüstü olaylar bittiğinde bunun bir multivizyon gösterisi olduğu açıklanır:

> İki dakikada Taksim'e vardık. Gözlerime inanamadım. İşte oradaydı: Anneannem. Beyaz döpiyesiyle beni kucakladı. Seksen iki yaşında olmasına karşın hâlâ muzip olan o üslubuyla evime yerleştirdiği Yeşilköy-huzurevi arası multivizyon gösterisini nasıl bulduğumu ve daha doğum günü hediyelerimin bitmediğini ve sürpriz, evde beni bir motosikletin beklediğini söyledi (s. 13).

Yaşanan olağanüstülüklerin sebebi ise kafa karışıklığıdır:

> Sonra yüzüme baktı, solgun göründüğümü söyledi. Kekeleyerek ve ağlamaklı –sinirlerim boşalmıştı çünkü – Anneanne ben iki kişiyi öldürdüm, dedim.
>
> - Aman canım, bu devirde kim doğru dürüst ölüyor ki, dedi, sersemlemişlerdir, bana inan. Hem öyle de olsa senin kafan karışıktı (s. 13).
>
> -

Nazlı Eray'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1984) hikâyesi de kararsızlık temasının görüldüğü bir hikâyedir. Tesadüflerin ve talihsizliklerin hâkim olduğu bir geceyle başlayan hikâyede, içkinin etkisiyle bir rüyaya geçiş yapılır: "İşte tam bu esnada geçirdiğim bir kaza, rahatsız edici bir rüyaya çok benzeyen bu gecenin talihini değiştirdi." (s. 109) Hikâyede kadın kahraman, babasını mutlu etmek için hiç evden çıkmadan babasıyla birlikte yaşadığından bahseder. Adam ise yedi yıldır evli olduklarını ve eşinin beş yıldır sinirlerinin bozuk olduğunu söyler. Başkahraman ise her ikisinin de anlattıklarına inanır. Sabah kalktığında ise hiç iz bırakmadan evin boşaltıldığını görür. Şaşkınlığa düşen kahraman,

komşu kadınla konuşur. Onun anlattıkları kadının söylediklerini desteklese de bu defa da adamın üvey baba olduğu ortaya çıkar. Kahramanın bundan sonraki amacı bu olan biteni anlamak ve kadını elde etmektir. Ancak onlara dair en ufak bir iz bile bulamaz. Bu noktada ise bu anlatılanların kahramanın geçirdiği kaza sonucu gördüğü bir rüya olup olmadığı sorgulanır. Sürekli masal ve rüya atmosferine yapılan göndermeler, kadın ve erkeğin hiçbir iz bırakmadan evden ayrılmaları bu sorgulamanın da temelini oluşturur. Bir taraftan da kahraman bunları anlatırken kendinî sürekli uyuşmuş ve rüya içerisinde tanımlaması da kararsızlığı sürdüren nedenler arasındadır. Hikâyenin sonunda kadın ve erkeğin tekrar görünüp kaybolmaları hikâyenin sonuna kadar bir kararsızlığı devam ettirir.

Nazlı Eray'ın *İzmir* (1987) hikâyesi de kararsızlığın yaşandığı başka bir hikâyedir. Kahraman bir süre uçarak şehri gezer ve sonra gerçekliğe döner:

> Kenti boydan boya geçtim; Tunalı Hilmi Caddesini bir hamlede aşıverdim, Bakanlıkların damlarına basa basa Kızılay'a indim. Köşedeki piyango bileti satıcısının gözleri önünde bir hamle daha yapıp Kızılay'daki gökdelenin tepesine sıçradım. (…) Birden bıraktım paratoner direğini; yedi yüz metrelik bir atlayışla, kendimi yolun ortasındaki yaya geçidinîn demir tırabzanının üstünde buldum (s. 7).

Kahraman tüm bunları kendisi mi yaşamıştır yoksa kahramanın düşünceleri tarafından bu gezinti yapılmıştır, açık değildir. Kahramanın sevgilisi İzmir'e gider, kahraman ise Ankara'da kalır. Buraya sığamayan kahraman, sevgilisine olan özlemini ve onu geri getirme isteğini bu olağanüstülükle ifade eder. Gerek okur gerekse kahraman hikâye boyunca gerçeklikle olağanüstülük arasına gidip gelir. Bu da hikâyede bir kararsızlık oluşturur.

Orhan Duru'nun *Yoksullar Geliyor* (1982) adlı hikâye kitabında ilk bölümü oluşturan dört hikâyede Tolon ve Almo koca bir orduyu devre dışı bırakıp zafere ulaşır. Tamamen düşsel bir atmosferde geçen hikâyede olaylar gerçeğe dayandırılmaya çalışılır. Gerçek ile kurgu arasında gelip giden hikâyede okur için bir kararsızlık durumu söz konusudur. Hikâyede fantastik kurgu, bireyin gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediği durumları, hayal âleminde gerçekleştirme isteğini göstermektedir. Bu nedenle anlatım masalsı bir üslupla sürdürülür.

Nazlı Eray'ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1987) kitabındaki birbirinin devamı niteliğindeki *Hücre Mühendisi, Mutluluk Kliniği* ve *Erkek İade Reyonu* hikâyelerinde ideal aşkı işler. Hikâyelerde Niyazi Öney, sevgilileri, kocaları, oğulları ölmüş kadınlara yardımcı olur. Onlara hücrelerden klonlayarak istedikleri siparişleri teslim eder. Bu klonlama aynı zamanda fantastiğin bir unsuru olan ikizleşmeyi de başlatır. Bu yeni insanlar eskiye dair hiçbir şey hatırlamazlar. Kadınlar, bu adamlara yeni bir kimlik kazandırmaya çalışırlar. Ancak kadınların oluşturmaya çalıştığı bu ideal aşk, onları mutlu etmez. Onlar hatalarıyla, her şeyiyle kabul ettikleri insanları ararlar.

Ölülerin tekrar ruh ve vücut bulması da fantastik kurgunun yararlandığı temalardan biridir. Zombi, vampir gibi görünümlerin de kullanıldığı bu tema hikâyede korku duygusunu oluşturmak için de kullanılır. Nazlı Eray'ın *Ölüm* (1987) hikâyesinde ölüm sonrası hayat ele alınır. Hikâyede kahramana araba çarpması ile fantastik kurgu başlar. Burada diğer yazar arkadaşlarıyla karşılaşır. Bu süreç kahramanın hastanede komadan çıkıp gözlerini açması ile hikâye son bulur. Hikâyede fantastik kurgu ile kahramanın sevdiği kişilere hayatiyet kazandırması onları iç dünyasında yaşattığı izlenimi vermek için kullanılır. Eray'ın *Ziyaret* (1984) hikâyesinde de ölen birinin kısa süreliğine de olsa hayata dönüşü anlatılır. Kahramanın dokuz sene önce ölen anneannesi kahramana telefon açarak onu ziyarete gelmek ister. Anneanne kahramanı ziyarete gelir, konuşurlar ve anneanne ayrılır. Onun gidişinden sonraki bölümde ise gerçeklikle hayal iç içedir. Bu noktada bir kararsızlık söz konusudur. Günlük yaşamdan sıkılan kahraman dertleşeceği birini arar. Anneanne kahramanın paylaşma ihtiyacını karşılamak için gelir. Hikâyenin sonuna kullanılan cümleler okurdaki kararsızlık duygusunu pekiştirir. Hâlâ yaşananların gerçek mi hayal mi olduğu belli değildir:

> Oturduğum yerden duyuyordum, kayışını takıyordu köpeğini dışarıya çıkaracaktı.
> 'Anneciğim, diye seslendi.
> 'Ne var? dedim.
> 'Kim geldi bugün? Bak burada birisi lacivert eldivenlerini unutmuş (s. 90).

Orhan Duru'nun *İnanılmaz* (1991) hikâyesinde de hikâye kahramanı Burhan Bey, ölmeye karar verir. Ölüm gerçekleştikten sonra, kendi ölümünü mahalleliye kendisi haber verir. O öldükten sonra gelen bir adam Burhan Bey'in vasiyeti üzerine yanına alınır. Yarım

saat odada kalan adam çıkar gider. Bu adamın Burhan Bey olduğu fark edilir. Hikâyede kullanılan bu fantastik kurgu, halk söylencelerini hatırlatır.

Fantastik kurguda zaman ve mekân da sık sık değişime ve dönüşüme uğrar. Bu değişim ve dönüşüm kurguyu renklendirme amacıyla yapılabildiği gibi farklı nedenlerle de yapılabilir. Nazlı Eray'ın *İzmir* (1987) hikâyesinde kahraman Ankara caddelerinde İzmir'i bulmak için dolaşır. Kahraman girdiği lokantada bir İzmir ısmarlar:

> Lokantanın arka tarafında bir gürültü koptu! İskeleye yanaşan bir vapurun düdük sesi dükkânın içini doldurdu. Hepimiz şaşkınlık içinde çevreye bakınıyorduk. Derken garson mutfak kapısından belirdi. Elindeki tepside, akıl almaz büyüklükte bir İzmir taşıyordu… (…) Garson, güm! diye tepsiyi masaya koydu. Bir anda her şey sakinleşmiş, kent eski yaşantısına dönmüştü. Baktım, masa örtüsüne körfezin suyu azıcık sıçramış… (s. 16-17)

Kahraman daha sonra İzmir'in içine atlar ve burada gezmeye başlar. Kahraman zaman zaman gerçekliğe de dönerek fantastik kurguyu güçlendirir.

Orhan Duru'nun *Bir Büyülü Ortamda* (1991) hikâyesinde mekân hikâyenin adından da anlaşılacağı üzere gerçek bir mekân değildir. Hikâyede Ertan, Ozan ve Metin gerçek bir mekândan olağanüstü bir mekâna ulaşırlar. Kimliklerin bile tam olarak bilinmediği hikâyede olaylar gizli bir el tarafından idare edilir. Ozan ve Hammer arasındaki konuşma bu durumu özetler niteliktedir:

> Bize oyun oynadılar. Artık yeter…" dedi Ozan yüksek sesle. Bizi buraya kapattılar. Bir şeyler dönüyor, anlamıyorum. Burası bir hapishane "Evet" diye onayladı Hammer. "Doğru. Nerede olduğumuzu bile bilmiyoruz. Bizim için hazırlanmış bir senaryo bu. Bu gidişle korkuyorum elimi kana bulayacağım. Bir an önce buradan çıkmamız ve kendi dünyamıza kavuşmamız gerek (s. 30).

Duru'nun *Fırtına* (1996) hikâyesinde de birden değişen mekânlar söz konusudur. Anlatıcı, uzaktan denizi seyrederken birden ortam değiştirir ve denizdeki bir tekneye girer. "O arada uzam değiştiriyorum: bu kez denizde bir teknedeyim" (s. 8). Geminin fındıkkabuğu gibi sallanmasına rağmen kadınlar hiçbir tepki vermezler. Fantastik öğeler hikâyede, toplumsal çalkantılar karşısında kıllarını bile kıpırdatmayan insanların durumunu gözler önüne serer.

Fantastik, hikâyelerde verilmek istenen anlamı farklı boyutlarda daha ilginç bir sunumla okura iletmeyi hedefler. Hikâyelerde zaman zaman fantastik öğelere rastlansa da son dönemde fantastik, postmodern bir unsur olarak kabul edilmektedir.

22) Anlatım Tekniği Olarak Rüya

Uyku hâlinin ürettiği bir imkân olarak rüya çok katmanlı bir yapı arz eder. Tarih boyunca bütün dünyada geleceğin habercisi olarak yorumlanan rüya, edebî eserlerin pek çoğunda yararlanılan bir tekniktir. Rüya yapısı gereği bilinçdışı bir özellik gösterir. Bu nedenle de bilincin düzeninden, tutarlılığından ve kurgusundan yoksundur. Olaylar arasında atlamalar, sıçramalar ve akılla açıklanamayan geçişlerle bazen gerçeküstü bazen de gerçeğe yakın olay ses, görüntü ve eylemlerden ibarettir. Bütünlükten yoksun, imge ve sembollerle örülü rüyalarda imkânsız diye bir şey yoktur. Zaman ve mekân hızlı bir geçiş gösterir. Geçmişe ait mekânlar, kişiler şimdinîn imkânları ile birleşerek gözler önüne serilir. Rüyanın mekânları, nesneleri ve insanları soyut bir evrende bir araya gelse de rüyaların gerçek hayatın öğelerinin bilinçdışında tekrar şekillenmesi gibi bir özelliği vardır. Bu nedenle de tarih içerisinde rüya yorumları, rüyalarda görülen imgelerin, sembollerin açıklanması bir alan olarak sıkça üzerinde durulan bir konudur.

Rüyaların gerçekle ilişkisi ve içeriği yüzyıllardır tartışılmaktadır. Rüyada yaşanılan olaylara verilen tepki ile gerçek hayatta aynı olaya verilen tepki arasındaki benzerlikler, rüyanın ortaya koyduğu gerçekliğin tümüyle reddedilmesini anlamsız hale getirir. Bu noktadan hareketle yapılan çalışmalarda araştırmacılar, rüyalara müdahale edilemediği için rüyanın asıl gerçekle daha sıkı bir bağının olduğunu kabul etmektedir.

Uyurken bilinçdışı gerçekleşen rüyaların, uyandıktan sonra gerçek dünyanın dil imkânları ile nasıl ifade edileceği ya da ifade edilip edilemeyeceği ayrı bir tartışma konusudur. Gerçek hayatın dil imkânları ile anlatılan rüyaların anlaşılıp anlaşılamaması ya da içerdiği sembollerin doğru yorumlanıp yorumlanması da rüya ilmiyle ilgili ayrı bir sorunsaldır.

Rüyaların bu karmaşık yapısı edebiyatın da ilgisini çeker. Edebiyat, rüyanın görüntü dilini sözcüklere aktarmaya çalışır. Rüya anlatımı, betimlemeye ve görüntüye yaslandığından anlatımda alegorilerden, sembollerden yararlanılır. Arka arkaya gelen fotoğraflar, görüntüler sözcüklerle ifade edilmeye çalışılır.

Hikâyede de rüya forumunu görmek mümkündür. Hikâye bir rüya formatına dönüştürülürken soyut dünyanın bütün imkânlarından yararlanılır. Bazen sadece bir

duyguyu ifade etmek, okuru bu atmosfere taşımak için, bazen hastalıklı hallerin anlatımında rüyalardan yararlanılır. Gerçek ile rüya arasındaki ayrımı fark edemeyen kahraman hastalıklı hallere sürüklenir. Hikâyelerde kahraman bazen bir imgeyi yakalamak için de rüya görür. Rüyanın geniş bir zaman dilimini bir âna sığdırması, ya da küçük bir ânı genişletmesi de hikâyeciler için daha geniş bir anlatım imkânı tanır.

Türk edebiyatında efsane, destan, masal ve halk hikâyelerinde rüya motifine sıkça rastlamak mümkündür. Özellikle halk edebiyatında rüya, kişiye âşıklık kapılarını açan bir anahtardır. Rüya, modern hikâyenin de yararlandığı bir imkândır. Gerçeküstücülük akımının önem verdiği bir teknik olan rüya, bu akımdan beslenen yazarları da az ya da çok etkiler. Hikâyelerde rüyanın kullanımının ilk örnekleri Ahmet Hamdi Tanpınar'da görülür. Sanat anlayışını "rüya estetiği" olarak tanımlayan Tanpınar, rüyayı sanatının temel öğelerinden biri olarak kullanır. İmkânsızı yakalama arzusu, çıkmazdan kurtulma tutkusu, mistik bir sıçrama zemini, maddi hayata başkaldırı, yüzleşme imkânı olarak rüyalar onun hikâyelerinde yer eder.

Seksen sonrası hikâyeciliğimize baktığımızda Ferit Edgü, Hulki Aktunç, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Murat Gülsoy, Türker Armaner, Mustafa Kutlu ve Ramazan Dikmen hikâyelerinde rüya tekniğinden yararlanırlar.

Feri Edgü *Üç Düş/üş* (1982), *Çakır'ın Öyküsü* (1988), *Su Testisi* (1988), *Mirza* (1995) hikâyelerinde rüyalara yaslanan bir anlatım biçimi kullanır. *Üç Düş/üş* hikâyesi gerçeklik ve rüyaların iç içeliği, yapan, yapılan ve tanık olan, yazar ve kahramanın soyutlanıp karmaşıklaştığı bir algı üzerine kurgulanır. Hikâyede rüya, benlik parçalanması, varoluşsal farklılıklar ve önceliği temel alır. Rüya âleminde olan yazar; kuş, avcı ve köpek arasında bir düşüş yaşar. Yazar, üç rüya görür. Edgü, kitabın sonunda *"Öykülerin Öyküsü"* bölümünde birinci düşün uykuda görüldüğünü, diğer iki rüyanın ise gözler açıkken görüldüğünü belirtir. İlk rüya da kendisini kuş, ikincisinde avcı ve üçüncü rüyada köpek olarak görür. Uyandığında gerçek hayata geçiş yapan yazarın kendisine dönmesi beklenirken yazarın hikâyeyi "Uyanıyorum. Bir Avcı bir kuş bir köpek olarak ve-" (s. 12) ifadeleriyle bitirmesi şaşırtıcı bir sondur. Öznenin önemini yitirmesi olarak açıklayabileceğimiz bu durum postmodern etkiden kaynaklanır. Hikâyede olay, olayın

içinde yer alan ya da olayın içinde yer alan kişi ya da nesnelerle iletişime geçen kişilerin bakış açıları ile anlatılır. Rüya, bu hikâyede hikâyeyi oluşturan temel öğe olarak kullanır. Hikâyenin odak noktasında rüya vardır. Yazar, rüyanın bilinçli olduğunu da hissettirir. "Kuş olmadığını biliyorsun, diyorum kendi kendime. Uçtuğuna aldanma, bir insansın. Gördüğün bir düş. Düşte insan da uçabilir. Ama bir kuş olarak değil, diye yanıtlıyorum kendi kendimi." (s. 9) Hikâyedeki üç kahraman ile yazar arasındaki bu bağ, kahramanların olaydan etkilenme oranları farklı olsa da aynı olaya dâhil olmaları dolayısıyla birbirlerine benzer. Üç kahraman da yazarın bellek parçalanmasının izdüşümüdür. Bu nedenle de herkes masumdur. Avcı, kuşu vursa da hikâyede yargılanmaz ve olumsuz bir ifade ile nitelendirilmez. Olay, üç kahramanın gözünden de nesnel bir şekilde aktarılır. Rüya ile yapılmak istenen gerçeklik algısının kırılması ile birlikte gerçeklikle yapılan mücadelenin ortaya konulma çabasıdır.

Çakır'ın Öyküde (1988) yazar Çakır'ın çekilmemiş fotoğraflarını düşleyerek ona bir biyografi oluşturur. Gerçek ve hayal iç içe verilir. Açık gözle yapılan düşleme; bilincin ağır bastığı, gerçekliğe daha yakın bir atmosfer oluşturur. Olmayan fotoğraflar düşlense de betimlenen ortam gerçekçidir. *Su Testisi* (1988) hikâyesinde de Esat'ın gördüğü rüyadan bahsedilir. Esat uyandığında, rüyada gördüklerini anımsamaz. Arkadaşı Kını'ye gözleri açıkken gördüğü rüyayı anlatır. Fakat Kını, Esat'ın anlattıklarından hiçbir şey anımsamaz. Çünkü o sırada kendisi de rüya görür. Esat bu durumu da rüyasında görür. Sonra Zehra çıkıp gelir. Şalgam, haşlanmış yumurta, ekmek, tuz ve domates getirir. Şalgamı keserken Esat, sol elini keser. Akan kandan korkan Zehra, çığlık atar. Rüya ve gerçeklik arasındaki çizginin kaldırıldığı hikâyede rüyanın bittiği ve başladığı yer açık edilmez. Rüya atmosferi, gerçek mekân ve kişilerle kurgulanır.

Mirza (1995)'da Mardinli, köylünün gitmekten korktuğu ve gidenlerin geri dönmediğine inandıkları dolambaca gider. Çıkışının olmadığı söylenen bu labirentten Mardinli çıkmayı başarır. Çıktığında aslında herkesin başarabileceğini düşünen Mardinli bunun bir düş olmadığını anlar. Gerçekte bu labirent, köylünün kurguladığı bir rüyadır. Bu soyut atmosferi somutlaştıran ve görünür kılan Mardinli, köylünün rüyası ile yüzleşir. Gerçeklerle yüzleşmenin korkulacak bir şey olmadığını vurgular.

Hulki Aktunç, rüyanın işlevi hakkında düşünür. *Kara Fotoğrafın Hikâyeleri* (1989)'nde "iyi bir düş koyaktır. Kötü bir düş bir uçurum. İkisinde de gizlenebilirsin." (s. 22) ifadeleri ile rüyaya zemin hazırlar. Gerçek ve rüyanın iç içe geçtiği hikâyede zaman, mekân her şey belirsizdir. Gerçeğin belirdiği yerde rüya atmosferine geri dönen yazar, rüyayı bir başkaldırı aracı olarak kullanır. Hayal ettiği sevgilisi Sara, ne zaman zihninde belirse, bulunduğu ilçe "büyükkent"e dönüşür. Zihninde canlanan Sara bir aşk imgesi olarak gerçeklikle çatışır. *Kalbin Çorak Toprağı ya da Şıh Çimşit'in Düş Hesapları* (1989)'nda da rüyayı gerçekleri unutmak için bir araç olarak kullanır. Geçmişi ile yüzleşmekten ve kabullenmekten kaçan kahraman, rüyalarla her şeyi unutur. Ancak rüya bittiğinde kahramanın kendisini bulduğu yer, yine gerçeklerdir.

Türker Armaner'in *Metro* (1997) hikâyesinde istasyon, tren baskıcı düzeni anlatmak için kullanılan imgelerdir. Hikâyede tren içinde görülen rüya bir kaçış isteğini anlatmak için kullanılır. "Kalkış-varış saatleri, güzergâhlar, yataklı yataksız tren seçenekleri, çapraz çatal bıçak imleri, yer adlarıyla dolu listelerle boğuşup durdum. Bir tek yer, onun gideceği kent bırakmıyordu hiçbir sayfada peşimi." (s. 24) Hangi yolculuk seçeneğine karar verirse versin trenin varış yeri orasıdır. Rüyasında sıkan, boğan düzenden kaçmak isteyen kahraman rüyasında bile bu ortamdan kaçamaz.

Sunak (1997) hikâyesi de bir rüya ile başlar. Rüyada ışığa doğru sürüklenen çocuk, ışığa yaklaşınca bunun bir ateş olduğunu fark eder. *"BÜTÜNDEN PARÇAYA/ATEŞTEN KÜLE."*(s. 81) diyen sesler duyar. Uyanıp her seferinde tekrar uykuya daldığında aynı rüya devam eder. Annesi ve babası, onu kollarından tutup ateşe doğru sürüklerler. Ateşin etrafında oluşturulan ayinde akrabaları, annesi, babası yüzlerindeki maskeleri çıkartırlar. Her maskenin altından farklı kişiler çıkar. Rüya gördüğü sırada annesinin odaya gelip bir kâğıt parçası vermesi rüya ile gerçek arasındaki çizginin kaldırıldığı bir noktadır. Kâğıt, Merkez Komite'den gelen bir mektuptur. Mektubun gelmesi ve rüya anı hızlı bir geçişkenlikle verilir. Gelen mektupta yerleşik düzene karşı çıkmak için çocukların rüya algılarının değiştirilmesinden bahseder. Yürürlükteki genel geçer ahlakî düzene bir başkaldırı olarak yararlanılan rüyada cinselliği ifade eden Elm karakteri de kullanılır. Rüya tüm karakterlerin gerçek yüzlerini ortaya çıkarır. Maskeler düşmüş, gerçeklik ortaya

çıkmıştır; ancak şimdi yapılması gereken yeni bir proje ile ortaya çıkmaktır. Rüya, geçmişle yüzleşme ve gerçeğin ortaya çıkartılmasını sağlayan bir araç olma işlevi ile kullanılır.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu, *Beşinci Ada* (1997) hikâyesinde rüya ve gerçek arasındaki farklılıkları ortaya koyar. *Düşteki Ben* ve *Gerçeğin Beni*, olarak iki farklı benlik tanımı yapar. Buna göre rüyalarda yer alan düşteki ben, gerçek hayattaki ise gerçeğin beni'dir. Bu ikisini kullanarak rüya ile gerçeğin arasında gidip gelir. Bir gün bir patlama sesi ile irkilir. Bu sesin içinden geldiğini fark eder. Rüya âlemine girip dilenci ile karşılaşır. Burada dilenciye verilen para ve dilenci ile geçen konuşmalar gerçeğin beni ile düşün beni arasında gider gelir. Gerçeğin beni rüyada konuşurken düşün beni gerçek hayatta konuşur. Dilenciyi rüyasında öldüren gerçeğin beni, düşün benine "Ben gidiyorum, sen burda kal." der. İçeride olmakla dışarıda olmak arasındaki paradoksa değinen anlatıcı, gerçek hayatında dilencilere karşı daha farklı davranmaya başlar. Rüya ve gerçek arasında kurgulanan hikâye gerçeklik algısına bir başkaldırıdır.

Kutsal İttifak (1993) hikâyesinde ise Mustafa'nın rüyasında gördüğü ışık, hayatını değiştirir. Bu ışığın ermişlik anlamına geldiği düşünen Mustafa, mahallede üfürükçülük yapan Hoca'nın himayesine girer. Rüya, hikâyede dönüşümü gerçekleştiren bir araç olarak ironik bir dille anlatılır.

Mustafa Kutlu, hikâyelerinde rüyayı geleneksel işlevi ile kullanır. Halk edebiyatı anlatılarında rüyada usta ile ya da tasavvuf edebiyatında şeyh ile görüşerek ondan yarım istemek, yol göstermesini beklemek sık işlenen bir konudur. Kutlu'nun *Sır* hikâyesinde de rüya benzer bir işlevle kullanılır. Efendisinin postuna oturan mürid, dara düştüğünde, tereddüt ettiğinde âlem-i mânada efendisinden himmet ister. Efendinîn postunu müridine bırakması müjdesi bir rüyaya dayanır: "Bize âlem-i mânada böyle göründü… Emaneti sana tevdi ettik…" (s. 11) Tekkenin yeni şeyhi, müridlerin şehre taşınma ısrarları karşısında tereddüte düşer. Efendisinden himmet bekler. Beklenen himmet gece rüyada gelerek, şeyhe yol gösterir: "O gece, 'İmtihandır, kabul edesin' diye fütuhat oldu. Sabaha kalbim sükûn içinde uyandım" (s. 16). Şehirde yapılan tekkeye taşınıldığında ise gidişatın iyi olmadığı bir rüya aracılığıyla anlaşılır:

> İşte o gece… Yani dairemize konduğumuz gece, bir rüya gördüm. Rüyamda güya ben Hz. Muaviye olmuşum da Şam'da İslâm devletinin ilk sarayını yaptırmakta imişim. Hz. Ebûzer-i Gıfâri benimle birlikte inşa edilmekte olan sarayı geziyor. Derken gezintiyi yarıda kesip o dik, o sert, o muhkem sesi ile bana dönerek:
>
> - Bu sarayı halkın parası ile yaptırıyorsan;
>
> Bil ki bu bir zulümdür…
>
> - Yok kendi paran ile yaptırıyorsan;
>
> Bil ki bu da bir israftır (s. 19).

Uyarı niteliğindeki bu rüya, şeyhin bundan sonraki hâli üzerinde etkilidir. Ancak bu kararsızlık anında Efendi tekrar himmet eder ve yine âlem-i manada şöyle der: "Hz. Ebûzer-i Gıfarî haklıdır, amma ben de haklıyım. Köyde eskinin insanlarına eski usul üzre hizmet etmek kolay; zor olan fitnenin fink attığı bu şehir yerlerinin yeni insanlarına mürşid olabilmektir. Bakalım el mi yaman, bey mi yaman" (s. 19). Rüyada dinlediği bu sözler üzerine, tekkede kalmaya devam eder. Ancak bir süre sonra işlerin iyice yolundan çıkması ile bir gece tekkeyi terk eder. Hikâyede rüya, şeyhe yol gösteren, onu aydınlatan bir işlevle kullanılır. Bu kullanım özellikle tasavvuf edebiyatında ve âşık edebiyatında görülen bir uygulamadır.

B) TOPLUMCU GERÇEKÇİ HİKÂYELERDE YAPI

1970'li yıllar toplumcu gerçekçilik anlayışının en çok taraftar bulduğu yıllardır. İşçi-patron, ağa-köylü çatışması bu dönem toplumcu gerçekçilerin üzerinde durduğu başlıca konulardır. Toplumsal hayatta bir işçi sınıfı oluşturulma gayreti, bu yıllarda siyasî hayatın da en önemli gündemidir. Özellikle 70'li yılların sonlarına doğru düşünceden eyleme geçen bu faaliyetler, 12 Eylül darbesini hazırlayan başlıca nedenler arasındadır. Darbe ile birlikte, emek ve sömürü kavramlarına karşı düşmanca bir söylem geliştirmeye yönelik yaptırımları artıran siyasî otorite, işçi sendikaları başta olmak üzere bu anlayışı savunan her ne varsa yasaklar. Bu kavramları kamuoyunun gündeminden düşürmek, basit bir çağrışımdan ibaret, içi boşaltılmış ve sadece nostaljik çağrışımları olan kavramlar haline getirmek, sol ideolojileri dışlamak, değersizleştirmek, yok etmek veya unutturmak amacını taşıyan bir anlayış geliştirilir (bkz. Gürbilek, 2014: 53). 1983'te Turgut Özal'ın başbakanlığında yeni bir siyasî anlayış hâkim olur. İşçi, emek, sendika bu dönemde önemini daha da yitirir, sanayileşme ile birlikte köyden kente göçler başlar. Turgut Özal'ın yoksulluğu ekonomik bir tanım olmaktan çıkartıp, refah seviyesinin göstergesi olarak "orta direk" tanımını kullanması, Amerika ile sürdürülen yakın ilişkilerle birlikte kapitalist ekonomi anlayışının egemen olması toplumcu gerçekçilerin 1970'lerde kullandığı bütün argümanları temelsiz hale getirir. Bu nedenle de seksen sonrası toplumcu gerçekçiler, şehir sorunlarını konu alan yeni bir anlayış geliştirirler. Tematik olarak bakıldığında umutsuzluğun, tükenmişliğin bu eserlerde hâkim olduğu görülür.

Toplumcu gerçekçi hikâyelerde kurgu da tema ile birlikte değişir. Daha önce görülen işçi-patron, köylü-ağa vb. çatışmalar yerini, modern hayatın çatışmalarına bırakır.

a) Ötekileşme Bağlamında Kurgu

Belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da alt insan olarak tanımlanan kişi öbeği (Ulaş ve diğ., 2002: 1101) şeklinde tanımlanan "öteki"; toplumbilim, insanbilim ve ruh çözümleme alanlarında kullanılan bir terimdir. Ayrıştırıcılık/horlayıcılık kavramlarını da içeren ötekileştirme, adaletsizliğe ve kargaşaya yol açar. Ötekinin dünyasıyla, ötekileştireninki çok farklıdır. Her şeyden önce öteki ve ötekileştiren arasında olaylara ve durumlara bakış açısı birbirine hiç benzemez. Öteki, mekân birlikteliği olsa bile ötekileştiren ile ruhsal olarak hep uzaktadır. Ötekileştirme anlayışında sınıfsal bir ayrımdan da bahsedebîliriz. Öteki ve ötekileştirilen fizikî olarak yakınlaşsa da aynı sınıfta yer alamaz. Bu da iki özne arasında çatışmaya neden olur.

Kapitalizmle birlikte insanî değerlere yabancılaşılması, bireyselleşme ve aşırı bencilleşmeyle birlikte toplumsal yapıda ötekileştirme hız kazanır. Ekonomik gelir bakımından üst basamaklara yükselen ve kendinî ayrıcalıklı bir konumda gören burjuva, daha alt basamaktakileri ezer, hor görür ve ötekileştirir. (bkz. Zariç, 2010: 7 – 8) Ekonomik olarak öteki ve ötekileştiren arasındaki en büyük fark ötekinin el işi yaparak geçinirken sermaye sahibi, ticaretle geçinen ötekileştirenin kentli bir zengin olmasıdır.

Ötekileştirme, seksen sonrası hikâyeciliğimizin temel sorunlarından biridir. Öteki ve ötekileştiren arasındaki çatışma farklı temalarda karşımıza çıkmaktadır. Gerek dışgöç gerekse küreselleşen dünyada esen kapitalizm rüzgârı, modernleşmenin getirdiği hızlı değişim sürekli bir grup insanı ötekileştirir. Toplumcu gerçekçi hikâye ötekileşilen dünyada ezilenin, ötekileştirilenin yanında yer alır. Kimi zaman ötekinin yaşadığı dram, acıma hissi ile verilirken kimi zaman da bir başkaldırı söz konusudur.

Bu bölümde ötekileşen insanın başkişi olduğu hikâyelerde hikâyeyi oluşturan çatışmalar üzerinde duracağız.

1) Çatışma Unsuru olarak Dışgöç

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de görülen en önemli sorunlardan biri dışgöçtür. Yoksulluğun getirdiği çaresizlikle arayışa giren insanlar, bu dönemde Avrupa devletlerine

özellikle Almanya'ya işçi olarak giderler. Dışgöç gerek parçalanan aileler gerekse kültür uyuşmazlıkları nedeniyle edebiyatın da konusu haline gelir. Dışgöçe mecbur kalan insanlar "ötekileşme" ile yüz yüze gelirler. Ötekileşme iki şekilde gerçekleşir. Çalışmak için gittikleri ülkelerin kültürü karşısında ötekileştirilen ve yalnızlaşan insanlar, maddi refah ile huzur ve mutluluk arasında sıkışıp kalırlar. Göçün insanlar üzerindeki diğer etkisi ise parçalanmış aileler, kendi kültürüne yabancılaşan ve memleketindeki insanlar karşısında değer kaybeden, ötekileşen insanları ortaya çıkarmasıdır. Dışgöçün oluşturduğu travmalar, en çok çocuklar üzerinde hissedilir. Bu nedenle de hikâyelerin çoğunda bir çocuğun bakış açısı kullanılır. Toplumcu gerçekçiler, gözlemledikleri dışgöçü ötekileşme üzerinden kurgularlar. Ekonomik ya da siyasî sebeplerden dolayı yurtdışına giden insanların yaşadığı çift taraflı çatışmalar hikâyelerin temel kurgusunu oluşturur.

Toplumcu gerçekçilerin bu dönemdeki hikâyelerinde ortak olarak tespit edebîldiğimiz çok katmanlı anlatım, bireyin yaşamından toplumsal sorunlara açılan bir çeşitlilik gösterir. Yaşanan bireysel dram, satır aralarında toplumsal dramı da ifade eder. Çok katmanlı anlatımı kullanan hikâyecilerden biri Nursel Duruel'dir. Duruel'in *Geyikler, Annem ve Almanya* (1992) adlı eserine adını veren ilk hikâyesi, küçük bir kızın gözünden anlatılan bir aile dramıdır. Annesi, kızını memlekette bırakarak yurtdışına gitmek zorundadır. Hikâyede geçmiş zaman özlemi ile şimdiki zamanın zorunlulukları karşısında gerçekle yüzleşen küçük kız, göçün meydana getirdiği travmayı derinden yaşar. Çocuk gerçeklerle yüzleştiğinde içe döner ve iç çatışmaları ile baş başa kalır. Bireyin sorunları, diğer taraftan ülke gerçeğini de yansıtır. Hikâyede küçük kızın;

> Ben bir su damlası gibiyim annemin yanında. Dereden kopup havaya sıçrayan haşarı bir su damlasıyım. Güçlü, neşeli, yok edilemez bir su damlasıyım. Durmadan akan derenin ve durmadan değişen annemin bir parçasıyım. Onlardan kopan ama onlardan bağımsız bir damla… (s. 17)

cümleleri toplumun bir parçası olan ancak kendi gerçeğini yaşayan bireyin ifadeleridir.

Dışgöçün özellikle çocuklar üzerindeki ötekileştirici etkisine, Zerrin Koç ve Ayşe Kilimci'de de rastlanır. Parçalanan aile yapısı çocukların içe kapanmasına neden olur. Bu durum hikâyelerde iç konuşmaların ağırlıklı olarak kullanılması ile hissettirilir. Çocuklar sadece iç gözlemcidir. Zerrin Koç'un, *Hoşça Kal Tanrım* (1994) hikâyesinde anne ve

babası Almanya'ya giden on yaşındaki bir kızın penceresinden dağılan bir aile anlatılır. Aile bağlarının kopuşu, kız kahramanın gözünden iç konuşmalarla verilir. İç konuşmalar, bir bakıma küçük kızın yaşadığı travmanın somut ifadeleridir.

Ayşe Kilimci *Sırma* (1987) ve *Helga Hülya* (1989) hikâyelerinde Almanya'ya giden insanları konu edinîr. Refo ile kaçarak evlenen Sırma, Almanya'da hamile kaldıktan sonra terk edilir. Refo'nun nereye gittiği bilinmez. Sırma bir başına çocuğunu doğurmak zorunda kalır. Helga Hülya'da ise Almanya'da evlenen Müslüm Bey, bir süre sonra din ve inanç konularında çok farklı olduğunu düşündüğü karısını, kızı ile bırakıp ülkeye döner. Kızı, uzun süre sonra babasını, köye ziyarete gelir. Ancak kızı Müslüm Bey'in düşündüğünden çok farklıdır. Kızının köyde birkaç günlük ziyaretinde yaşananlar, "öteki" ile ailesi arasında yaşanan çatışmanın somut göstergesidir. Müslüm Bey'in kızına koyduğu ad bu ikilemi simgelemektedir.

Dışgöçü çocuk bakış açısı ile anlatan diğer bir yazar, Fakir Baykurt'tur. Fakir Baykurt, bu dönemde yazdığı beş kitabındaki hemen hemen bütün hikâyelerinde özellikle Almanya'ya giden insanların yaşamlarını gerçekçi bir gözlemle dile getirir. Parçalanmış, birbirinden kopmuş ailelerin dramları ve kültürel yozlaşma hikâyelerin ana sorunsalıdır. İşçilerin, zor koşullarda çalışması ve hor görülmeleri, kendi değerlerini yitirmeleri hikâyelerde görülen ana temalardır. Kendi değerlerini tam olarak öğrenemeyen çocuklar yabancı kültüre de uyum sağlayamazlar. Bu da Arasat'ta kalmış nesillerin yetişmesine neden olur. *Barış Çöreği* (1982) kitabındaki hikâyeler arada kalmışlığın çocuklar üzerindeki izleri bir çocuğun gözünden anlatılır.

Yabancı ülkelere giden insanların buradaki sıkıntıları ve kültür çatışması hikâye kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Aysel Özakın, Ali Arslan, Hasan Kıyafet ve Fatma Gürel gibi hikâyeciler çift kültürlülükten doğan çatışmaları işlerler. Bu hikâyelerde küçük olaylar sırasında ortaya çıkan uyuşmazlıklar ile karşılaştırmalar yapılır. Kişiler ne yabancı kültürü benimseyebilmiş ne de kendi kültüründen vazgeçebilmiş arada kalmış bireylerdir. Ekonomik olarak istediklerini elde etseler de mutsuzluk ve huzursuzluk karakteristik bir özellik gösterir.

Aysel Özakın, *Kanal Boyu* (1982) ve *Hamburg Akşamları* (1986) kitaplarındaki hikâyelerinde gerek çalışmak için gerekse siyasî sığınmacı olarak Almanya'ya giden insanların burada ötekileştirilmesini konu edinîr. *Bir Küçük Burjuva'nın Acıları*'nda (1982) Selma, Anadolu köylerinden gelen kadınlar ile Alman kadınlarını karşılaştırır. Toplum, bireyi değişime zorlar.

> Köylü kadınların şöyle başörtülerini atmalarını, güzel pardösüler giymelerini, saçlarını kestirmelerini çok isterdi Selma. Bunu bir başarabilselerdi belki Almanlar onları, bizleri bu kadar küçümsemezlerdi. Giyim, kuşam, gelenek görenek olarak Alman kadınlarına göre çok kaba kalsalar da Anadolulu kadınlar "şık giyimli, kendinî beğenmiş Alman kadınlarından daha iyi yürekli (s. 60) dirler.

Toplum baskısı, gurbette Anadolu insanının şeklini değiştirir; ancak fikrini değiştiremez. Hikâyelerde kişiler yaşadıkları çevreye yabancı, sıkıntı ve hayal kırıklıkları içinde arayıştadırlar. Özakın hikâyelerinde gözlem – röportaj tekniklerini ve gözlemci gerçekçi bakış açısını kullanır.

Ali Arslan, *Küçük Umutlar* (1981)'ında Almanya'ya büyük umutlarla giden insanların nasıl sömürüldüğünü, horlandığını anlatır. İstanbul'da otoparkta değnekçilik yapan Kâzım, zengin olup "Volvo" marka araba alabilmek için Almanya'ya gider. Ancak fabrikada zor şartlarda çalıştırılır. Para kazansa da zengin olmasına yetmez. İstanbul'a geri döndüğünde yeniden değnekçiliğe dönen Kâzım'ın arkadaşına "Biliyor musun çocuk, mutluyum." (s. 40) cümlesi yaşananların çarpıcı bir ifadesidir. Hayal edilen Almanya, para kazandırsa da insanlar mutlu değildir. Zengin olma hayalleri ile Almanya'ya giden insanlar, yabancı ülkenin yaşam şartları ile mutlulukları arasında sıkışıp kalırlar.

Hasan Kıyafet'in *Hediye Bebek* (1985) hikâyesinde de benzer bir çatışma söz konusudur. Anadolu insanının dürüstlüğü ve namusuyla ekmeğini kazanmak için verdiği mücadele takdir edilirken zamanla topluma ayak uydurarak daha fazla para kazanma hırsının insanları nasıl ezdiği, yok ettiği anlatılır. Fadime ailesinin geçimini sağlamak için geldiği Almanya'da önceleri oradaki insanları yadırgar. Fakat zamanla kendisi de bu sisteme ayak uydurur. Kısa etekler, makyaj, süslü saçlarla kendi değerlerinden uzaklaşır. Daha fazla para kazanabilmek için taşıyıcı anne olmayı bile kabul eder. Çocuk doğduğunda ne çocuk ne para elinde kalır. Memleketten gelen kocası Fahri, trenden indiğinde kılık

kıyafeti tamamen değişmiş Fadime yerine, karısı zannettiği onun eski tarzında giyinen birine doğru koşar. Kendi değerlerinden uzaklaşan birey, kimliğini de yitirir.

Fatma Gürel'in *Böyle Sevmek* (1994) hikâyesinde Almanya'ya çalışmak için giden Mustafa, yabancı kültürü yavaş yavaş öğrenmektedir. Hikâye barda birini bıçaklayan Mustafa'nın tasviri ile başlar. Daha sonra flashback (geri dönüş) tekniği ile olayların nasıl buraya geldiği anlatılır. Mustafa, topluma ayak uydursa da kendi değerlerinden kopamaz. İki kültür arasındaki farklılık ironik biçimde anlatılır. Hikâyenin sonuna kadar Mustafa'nın âşık olduğu kadının evli olduğu bilgisi verilmez. Ancak her şeye rağmen Mustafa, olan biteni kendi değerleri ile yargılar ve kadını bıçaklar. Buradaki ikilem modernlik ve gelenek arasında yaşanmaktadır.

2) Köy – Kent Ekseninde İçgöç

Çok partili hayat ve özgürlük ortamı, Türkiye'de ekonomik büyümenin ve sanayileşmenin de önünü açar. Tarıma dayalı ekonomik yapıya sahip ülkenin sanayileşmesi köyden kente göçleri de beraberinde getirir. 1950'li yıllarda başlayan köyden kente göçler neredeyse günümüze kadar devam eden toplumsal bir olgudur. Ancak yaşadığı köyde kasabada kapalı kültürle yetişen insanlar, kent kültürüne ayak uydurmakta zorluk çekerler. Kent ya bu insanları eritir ve kaybeder ya da bozulmuş, yitirilmiş değerlerini devam ettirmeye çalışan ne kendisi ne kentli olabilen yeni insan tipini oluşturur. Özellikle kentlerde varoş olarak adlandırılan gecekondu semtleri, yerleşim yerlerinde olduğu gibi kültürleriyle de kent kıyısında durur. Kendi toprağını terk etmiş ancak kente de dâhil olamamış arabesk bir kültür, içgöçün en trajik sonucudur. Bu insanlar geçim derdi ile birlikte var olma mücadelesi verirler. Kapitalist hayatın en ezici yanı, sınırda kalmış bu insanlar tarafından tecrübe edilir. Köy ve kent arasında kalan bu insanlar, kentin ötekileştirdiği bireylerdir.

Nursel Duruel'in *03 Nöbeti* (1982) hikâyesinde Saliha hem çalışıp hem de yükseköğrenimini tamamlamak zorunda olan bir kızdır. Genç kadınlığa geçiş sancıları da yaşan Saliha, kentli olma savaşında geri kalmışlığın acısını yaşar.

> Sandviçini yarım bırakıp ayağa kalktı. Başını soğuk cama dayadı. Galata Köprüsü'nün üst yanı ışık içindeydi. "Olanı kabullenme", "değiştirmek için diretme", "özveri", vazgeçiş", "yenilgi" ve daha bir yığın kavram birer kıskaç olup sarmışlardı Saliha'yı, yine içine kapanmıştı (s. 26).

Saliha, içinde bulunduğu durumun farkındadır. İçine kapanır ve iç konuşmalarla bunu sürekli dile getirir:

> Sen yarı taşralı bir bayansın Saliha Hanım, diyordu, 'bu kent elbette yutacak seni. Geldiğin küçük kentin bildik havasını, güvenliğini bekleme. Bu koca kalabalığa eklenmiş yeni bir parçasın, eklemeliğin her yanından akıyor. Kalabalık içindeki gerçek yerini bir türlü saptayamıyorsun (s. 35).

Duruel'in *Nereye* hikâyesinin kadın kahramanı Aytaç, *Minareden At Beni İn Aşağı Tut Beni* hikâyesinde Aslı da kendiyle, değişen düzenle, kentlileşememenin verdiği yalnızlıkla savaşırlar. Mutsuzluk bu karakterlerin ortak özelliğidir. Kendi olmak isteyen, kendinî arayan kahramanlar bir çare ararlar. *Nereye* hikâyesinde belleğin dışa vurumu alkoldür. Çıkmaza giren Aytaç, çareyi alkolde bulur.

Işıl Özgentürk'ün Yuvadan *Bir Kuş Açtı* (1987) hikâyesinde de köyden kente gelen Sevgül ve kızlarının nasıl kaybolup gittiği anlatılır. Nuriye, Filiz ve Tazegül'ün hiçbir değer yargısı gözetmeyen modern hayatta kaybolup gitmeleri karşısında tek çözüm, doğup büyüdüğü köye geri dönüştür.

Pınar Kür, *Kısa Yol Yolcusu* (1983)'nda gecekonduda yaşayan kahraman, eşinin kendisini terk etmesinin tek nedeni olarak ışıltılı bir gelinlik alamayışını gösterir. Vitrinlerde "Gelinlik giymiş, kollarını iki yana açmış dört yapay kadın bir yapının yükseklerinde. Hepsi cansız bunların, hepsi ölü madde. Neden o duraklardan birinde yaşamı bulacağımı sanıyorum, onu da bilmiyorum." (s. 77) ifadeleri ile sistemin zorladığı hayatın varlığından da emin değildir.

Leyla İçin Şiir (1983) hikâyesinde Kür, değerler kaybında çaresiz bir aşkı trajik bir olayla anlatır. Leyla, erkek arkadaşı ile gezdiğinde önce doğal karşılayan hatta hiç ilgilenmeyen zengin mahalle sakinleri, Leyla arkadaşından ayrıldığında ancak durumun yanlışlığını dile getirirler. Bu zengin mahallede taşralı bir ailenin çocuğu olan kahraman ise Leyla'nın yeni hayat düzeninde yok olmasının canlı bir şahididir. Leyla intihar ettiğinde ısrarla saçlarının rengini sorar. Saçları boyalı ise Leyla yeni hayatın bir kurbanıdır. Hiç

kimsenin üzerinde durmadığı bu ayrıntı, hikâyede verilmek istenen mesajın en belirgin ifadesidir. Saçların boyanması kentli olmanın bir göstergesi gibidir.

Talip Apaydın, *Hem Uzak Hem Yakın* (1985)*, Sıradışı Öyküler* (1994) ve *Karabasan* (1989) adlı hikâye kitaplarında köy ve kasaba sorunlarını, köylü – ağa, köylü – kentli çatışmasını işler. *Gel de Anlat* (1985) hikâyesinde çetin ceviz ile Anadolu insanı arasında bir bağ kurar.

> Ee, diyorum, bozkır meyvesi bu. Bozkır insanı da böyledir. Çekilmiş kabuğunun içine. Aç açabilirsen… - Peki baba, ayvası yutulmaz, cevizi kırılmaz, üzümü yenmez… Ne savunup durursun? – Savunurum, bizim toprağımız bu işte. İnsanımız da böyle. Bozkır böyle yapmış bizi. Ama onun kendine özgü bir havası var ki, işte onu anlamak gerek. İlk bakışta varılamaz (s. 22).

Karşıt güçler arasında gerçekleşen bu çatışmalarda saf, temiz Anadolu insanı yüceltilirken kentlilik eleştirilir.

3) Emekçi – Düzen Çatışması Bağlamında Gözlemci Gerçekçilik

Özellikle 1970'lerde toprak – insan – emek – yönetim düzleminde işlenen toplumcu gerçekçi konular, seksen ihtilali ile birden kesintiye uğrar. Manifesto tarzında kaba bir siyasî görüşle yazılan hikâyeler, yerini modern insan – toplum düzleminde daha sanatkârane bir şekilde ifade edilir. Yeni biçim denemeleri, yeni bakış açıları kazanan toplumcu gerçekçilik, toplumu şekillendirme hedefini birey üzerinden gerçekleştirmeye çalışır. Ancak özellikle seksenli yılların başlarında basılan bazı toplumcu gerçekçi eserlerde emekçi – düzen çatışmasını seksen öncesi biçimlerle kurgulayan eserlere rastlamak mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde ele alınan hikâyelerde ezen – ezilen çatışması açık tezli anlatımla verilir. Refik Aydın, Talip Apaydın, Tecelli, Nadir Gezer ve Ali Arslan gibi hikâyeciliğe seksen öncesinde de köy edebiyatı çizgisinde devam eden yazarlara seksen sonrası yazmaya başlayan Osman Şahin, Bekir Yıldız gibi yeni kuşak hikâyecileri de eklenir. Köy edebiyatı anlayışını devam ettiren hikâyeciler klasik çatışmaları kurgulamaya devam ederken Osman Şahin, kullandığı anlatı teknikleri bakımından yeniliğin öncüsüdür.

Refik Aydın, Ayşe Kilimci, Mehmet Başaran, Ahmet Yurdakul gibi yazarlar emekçi-düzen çatışmasını tarihsel süreç içinde ele alır. Refik Aydın'ın 1980'de basılan *Haziran Sabahı* (1980) adlı hikâye kitabı bu grupta gösterebileceğimiz eserlerden biridir.

Kitaptaki hikâyelerde Kurtuluş Savaşı yıllarından seksenlere kadar geçen sürede toprak – insan – emek – yönetim ilişkileri tarihsel süreç içinde bir bütünsellik içinde aktarılır. Kitaba ismini veren *Haziran Sabahı* hikâyesi açık tezli bir hikâyedir. Köylü Derneği temsilcisinin köy kahvesinde yaptığı konuşmadaki;

> Biz toprak kapitalistleri tarafından çalınan emeğimizi korumak için buradayız. Tek bir yumruk olacağız! Onların hımbıl develerce yerde alıp gökte yemelerine engel olacağız. Mademki biz üretiyoruz, tüketmek de onlara düşmez. Bu sömürü çarkının dişlilerine çapalarımızı sokup tuz-buz edeceğiz onu. Yeter ki çözülmeyelim. Daha sıkı sarılalım birbirimize. Nerede, neyi, nasıl yapacağımızı iyice belleyelim. Örgütlü olalım. Çapalara şapır şapır akıttığımız teri alana dek ardınızdayız, yanınızdayız kardeşlerim! (s. 100)

ifadeleri yetmişlerin ortak söyleminin bir tekrarı gibidir.

Ayşe Kilimci, Mehmet Başaran ve Ahmet Yurdakul da sosyal ve siyasî çatışmaları tarihsel süreç içerisinde irdeleyen hikâyeciler arasında yer alırlar. Mehmet Başaran 1940 – 1980 arasında yaşanan toplumsal olayları, Ayşe Kilimci ise Kıbrıs Harekâtı öncesi ve sonrasını ezen – ezilen bağlamında ele alır. Ayşe Kilimci, *İnsan Hep Yeni* (1983) ve *Sarıçkoyağı* (1989) hikâyelerinde Kıbrıs Barış Harekâtı öncesini ve sonrasını hikâyeye taşır. Kıbrıs'ta insanların yaşanan olaylara başkaldırısı siyasî atmosferle birlikte dile getirilir. Emperyalizm, burada da insanlara hayat hakkı tanımaz. *Sarıçkoyağı* ise harekâttan sonra Türkiye'de çorak bölgelerde yaşayan köylülerin, Kıbrıs'a yerleştirilmek istenmesini ele alır. İnsanlar; verimsiz de olsa topraklarını bırakıp Kıbrıs'ta kendilerine vaat edilen lüks hayata gitmek istemezler. Sıkıntılı ve zor olmasına rağmen emek, emekçilik övülür.

Ahmet Yurdakul da *Köpekler* (1996) hikâyesinde emperyalizme karşı kazanılan Kurtuluş Savaşı ruhunun kaybolması ve o zaman karşı çıkılan emperyalizmin şimdi rahatça memlekete hâkim olması köpekler üzerinden anlatılır. Çözüm, emperyalistlere karşı havlamayan bu köpekleri öldürüp intihar etmektir. Kapitalizmin oluşturduğu bozuk ekonomik düzen ve emperyalist anlayışın rahatça sokaklarda gezmesine tepki göstermeyen toplum anlayışı eleştirilir.

Talip Apaydın ve Tecelli de hikâyelerini bildik toplumcu gerçekçi çatışmalar üzerinden kurgularlar. Olaya dayalı hikâyelerde köy ve köy sorunları ezen ve ezilen bağlamında ele alınır. Apaydın; *Kökten Ankaralı* (1981), *Duvar Yazarları* (1981), *Hendek Başı* (1984) adlı kitaplarında devrimci gençlik ile güvenlik güçleri arasında yaşanan

çatışmaları, baba – oğul çatışmalarını gözlemci gerçekçilik ile yansıtır. Tecelli de *Berfin* (1987), *Botan* (1989), *Kasaplar Deresi* (1991), *Ferman* (1991) *ve Nurhak* (1997) adlı hikâye kitaplarında Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşanan ağa – köylü, kaçakçı – devlet, töre – birey çatışmalarını ele alır. Yalın bir gerçekçilikle anlatılan olaylarda ezilen, hayat hakkı bulunmayan köy insanı kaderine boyun eğmek zorunda kalır. *Yemin* (1987)'de feodal ahlak eleştirisi yapılır. Mirza ile Sadık arasında ineğin ölümü ile başlayan olaylar her ikisinin de ölümü ile sonuçlanır. Mirza tarladaki ürünü, Sadık ise tek geçim kaynağı ineğini düşünür. Ancak Mirza'nın ineği öldürmesi ile bozulan düzen köylünün araya girmesine rağmen düzelmez. Töre, her şeye rağmen üstün gelir. *Tezek* (1989)'de modernizminle gelen teknolojinin insanlar üzerindeki olumsuz etkisi, hayvan pisliklerinden tezek yaparak evlilik hayalleri kuran Emine'nin teknolojinin getirdiği yenilikler karşısında tükenişi ile anlatılır.

Tütün yetiştiren köylüleri, kaçakçıları gerçekçi bir gözlemle anlatan Nadir Gezer'in *Puslu Hüzün* (1984) ve *Yürüyen Gece* (1988)'deki hikâyeleri köy hikâyeciliğinin devamı olarak görülebilir. Yoksul köylü, geçim derdi ile kanunlar arasında sıkışıp kalır. Eğitimsizlik ve çaresizlik, insanları patronun ve gücün karşısında ezer. Hanife Nine, Göçer Ayşe, (*1995*) Muhbir Halil, Çoban Seyfi, (*1988*) bu çatışmaları yaşayan kahramanlardır.

Ali Arslan'ın gözlemci gerçekçi bakış açısı ile yazdığı *Küçük Umutlar* (1981)'ında emeklerinin karşılığını alamayan, piyasa şartlarında giderek ezilen esnafın örgütlenerek, sendikalaşması üzerine durulur. Alt metinde kapitalist sistemin küçük esnafı, işçiyi ezdiği bunun karşısında durabilmek için birlikte hareketin önemi üzerinde durulur. *Cadı Kazanı* hikâyesi terzilerin örnek olarak alındığı bir hikâyedir. Rekabetin çok olduğu bir ortamda kaybolmamanın tek çaresi sendikalaşmak ve dayanışma olarak gösterilir.

Osman Şahin ve Bekir Yıldız gözlemci gerçekçilikten beslenen diğer yenilikçi hikâyecilerdir. Osman Şahin, Toroslar ve Doğu Anadolu köylerini; Bekir Yıldız da doğu ve güneydoğu bölgesini ele alan olaya dayalı hikâyeler yazarlar. Klasik olay kurgusunun kullanıldığı hikâyelerde sonuç açıkça verilmez. Hikâyenin sonunda okur, "şimdi ne olacak?" sorusunu sorar. Devlet otoritesinin eksik olduğu ya da hiç olmadığı yerlerde ağalar ve ağaların oluşturduğu töreler insanları ezmektedir. Geçimini sağlamak için tütün ya da odun kaçakçılığı yapan köylüler bazen jandarma ile bazen de ormancılarla karşı

karşıya gelir. Doğanın insanların önünde aşılmaz bir engel oluşu, imkânsızlıkları da beraberinde getirir. Namus da hikâyelerin önemli bir bölümünde işlenen bir konudur. Hikâyelerde alt metin olarak, ekonomik düzendeki bozukluklar, devlet otoritesizliği, bireyi koruyamayan devlet anlayışı eleştirilir. Bekir Yıldız, hayatları pahasına kaçakçılık yapan insanlara değişen şartlar çerçevesinde şimdiki zaman gözüyle bakar. *Birkaç Kaçakçı'*da (1985) daha önce ancak kaçak olarak ülkeye getirilebilen sigaralar, kapitalist anlayışın egemen olması ile birlikte devlet izniyle satılmasını Kaçakçı Hamdo ve oğlu ile dile getirir. Kaçakçılıkla geçinen Hamdo, daha önce kaçak olarak ülkeye getirmek için ayağını kaybettiği sigaraların artık rahatlıkla satıldığını öğrenmesi birden hayatını anlamsızlaştırır. Oğlunun bu sigaraları satan firmaların bayisi olmasını bir türlü kabullenemez.

> …Babay bu işi niye yapmıştır? Niye bir ayağını toprakta bırakmıştır? Niye?.. Sen adam olasın diye… Ölümün ağzında dolaşmayasın diye… Elin, çekiç, testere, tırpan tutsun diye… Bu uğurda bacağımı kaybetmemişem mi? Madem sen de kaçağa başladın, git ulan, git öyleyse bana bacağımı getir (s.30).

Yıldız, hikâyelerinde eski ile yeniyi karşılaştırırken toplumsal çözülmeyi gözler önüne serer. Töre çıkmazında kadınların durumu *Bozkırın Gelini* (1985) hikâyesinde anlatılır. Çocuk yaşta evlendirilen Bozkır Gelini Atiye, kocası için eş değil kaynanası için bakıcıdır.

Mahşer (1998), Osman Şahin'in diğer hikâye kitaplarından farklı bir teknikle yazdığı hikâyelerinden oluşur. Kitapta üç hikâye vardır. Üçüncü hikâye olan *Mahşer* bir üst başlık olarak birbirine bağlı sekiz hikâyeyi içine alarak *Binbir Gece Masalları* tarzında çerçeve hikâye tekniği ile kurgulanır. Kocası ile birlikte gece vakti mağaraya sığınan Huma, kocasını burada kaybeder. Yalnız kaldığı bir anda eşkıyalar, mağaraya gelir. Namusundan endişe eden Hüma önce ölümden bahsederek ilgilerini çeker ve ardı ardına hikâyeler anlatmaya başlar. Anlattığı hikâyeler aslında eşkıyaların hayat hikâyesidir. Sabaha kadar süren bu hikâyeler, Hüma'yı kurtarır. Sekiz hikâyeyi tek bir hikâye olarak aldığımızda çerçeve hikâye tekniğinin başarılı bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Bu hikâyelerde de bozuk düzenin ürettiği eşkıyaların üzerinden devlet otoritesizliği ve çaresiz insanlar gerçekçi tasvirlerle anlatılır. Her iki yazarda da mahşer kelimesinin hikâye ismi olarak kullanılması kurgu hakkında da bir bilgi vermektedir. Herkesin yer alacağı mahşer, aynı zamanda her şeyin olup bittiği ve yüzleşmenin yapılacağı zamanı ifade eder. İki yazar

da yeni ekonomik düzenle birlikte anlamsızlaşan eskinin ve eskiyi temsil eden kişilerin mahşerini anlatır.

Fatma Gürel de olaya dayalı hikâyelerinde haksızlığa uğrayan kent emekçilerini anlatır. *Bir Yaz Böyle Geçti* (1994) hikâyesinde bütün yaz çalıştığı halde emeğinin karşılığını alamayan Müslüm'ü konu edinîr. Kasada oldukça fazla para olduğunu gören, bilen Müslüm hakkını bile arayamaz. Sermaye – emek çatışmasında sermayenin, emeği tüketmesine şahit oluruz. Benzer bir kurgu Füruzan'ın *Kırlangıç Balıkları*'nda (1992) da yer alır. Zorluklarla balık tutan ancak emeğinin karşılığını alamayan Mehmet'in otel çalışanı Rüstem'le kavgasında da görülür. Ancak Mehmet, Müslüm'den farklı olarak haksızlığa karşı durur, başkaldırır.

Şevket Bulut, köy ve kasabada yaşanan adaletsizlik, cahillik, eğitimsizlik gibi temaları gözlemci gerçekçilikle ele alan diğer bir hikâyecidir. Bulut'un kişileri, kimi zaman bakkal, kimi zaman esnaf kimi zaman da çiftçilik yapan insanlardır ve devlet görevlileri tarafından mağdur edilirler. Devlet görevlilerinin gittikleri yerlerdeki insanların namusuna göz dikmesi, haksız kazanç peşine düşmeleri ya da devletin kamulaştırmada insanları mağdur etmesi çatışmaların ana eksenini oluşturur. Hikâyelerde emek, onun karşısında ise emek harcamadan emekçinin gelirine el koymak isteyen karşıt güçler vardır. Sınırdaki Tarla kitabındaki *Akrepler*'de akrep avcılığı yapan Kadir ile Kadir'in tuttuğu akrepleri elinden almak isteyen mahalle çetesi arasında bir çatışma yaşanır. Hikâyeler ezilenin zaferi ile sonuçlandırılır. *Yoğurt Külekleri*'nde Bakkal Mustafa Efendi ile zabıtalar arasında rüşvet sebebiyle bir anlaşmazlık yaşanır. Mustafa Efendi'nin işini devam ettirebilmesi için kazancından daha fazlasını rüşvet olarak vermesi gerekir. *Cuma Namazı*'nda okul müfettişinin köyde öğretmenin hanımına sarkıntılık etmesi gibi çatışmalar söz konusudur. Hikâyeler haksızlığa uğrayan bireylerin zaferi ile sonuçlanır.

Toplumcu Gerçekçi çizgisinde eser veren Fulya Gürses, Yeşim Dorman ve Füruzan sosyalist düşünceye bağlı kalırlar. Hikâyelerini ezen ve ezilen bağlamında siyasî ideolojiler bağlamında ele alırlar. Fulya Gürses hikâyelerinde işçi – patron çatışmaları, makinelerin parçası olmuş insanları, ezilen kadınları feminist bakış açısı ile anlatır. *Duvar* (1997hikâyesinde) Berlin duvarını imge olarak kullanır. Asıl duvar henüz yıkılmamış,

bireyle kapitalist sistem arasında durmaktadır. Siyasî olaylar, polis baskınları, sindirilmiş, amaçlarını yitirmiş insanlar bir boşluk içindedir. Göçükte kalan kömür işçileri, ekonomik olarak ayakta kalmaya çalışan anne babaların arasında kalmış çocuklar, başarı için cinselliğini kullanan kadınlar acıma duygusu ile birlikte verilir. Siyasî baskıların altında kalan kahramanların iç konuşmaları sosyalist düşüncenin açıkça anlatıldığı bölümlerdir. Ancak bunlar seslendirilmez. Kahramanlar bu fikirleri kendi kendilerine dile getirirler.

Yeşim Dorman'ın *Biz ki Sessizlik* ve *Huzur Düşlememeyi Öğrendik Seninle* (1995) hikâyesinde de Vartolu kürt çocukların maruz kaldığı kötü muameleler ve devlet eliyle dışlanması dile getirilir. Çocuklar büyüdüklerinde ezilenin yanında devlete karşı mücadeleye girerler. Mimu, kürt çocukların öğretmenler tarafından dışlanması ile kadınların toplumdan dışlanması arasında bir bağ kurar. Kürt vatandaşlara yapılan ayrım ve ötekileştirme kadınlar için de söz konusudur. Siyasî otorite hem kürtleri hem de kadınları ötekileştirmektedir. Mimu, yaşananların ağır baskısı altında bir umut ışığı beklemektedir. Dorman'ın hikâye kişileri öç duygusu ile gelecekten ümitlidir.

Füruzan'ın on altı hikâyeden oluşan *Hovarda* (1999) adlı kitabı açık mesajlı hikâyelerden oluşur. Sosyalist düşüncenin esasları hikâyelerde açık bir şekilde verilir. Sadece sözde solcuyum diyenler eleştirilirken emek, emekçi ve ekonomik sistem ile ilgili sosyalist düşünce küçük hikâyelerde asıl amaç olarak anlatılır. Kitabın baş kısmında Füruzan'ın özgeçmişinde "Radyo oyunları yazmakla, bazı roman, öykü şiir çevirileri yapmakla başladı yazarlığa. Sonunda gerçekçi, mesajlı öyküler yazmakta karar kıldı." (5) cümleleri bu hikâye kitabındaki hikâyeleri açıklar niteliktedir. Füruzan bu kitaptaki hikâyeleri ile eskiye dönüş yapar.

4) Geçmişle Yüzleşen "Öteki"

12 Eylül darbesi ile birlikte özellikle sol ideoloji büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Devrimci gençlik, hayallerini gerçekleştiremediği gibi devlet tarafından da dışlanır ve ötekileştirilir. Devlet otoritesi tarafından gerek basın yayın organlarının kapatılıp yasaklanması gerekse devlet kontrolünde yeni kurumlar aracılığı ile fikirlerin temsil ettirilmesi ile birlikte 12 Eylül öncesi sokakları dolduran devrimci ideoloji büyük bir taraftar kaybına uğrar. İdeolojiyi devam ettiren hikâyecilerden bir kısmı sol ideolojiyi

yenileyerek devam ettirmek isterken bir kısmı ise hayal kırıklığının etkisinden kurtulamaz. Geçmişle yüzleşmeyi tercih eden hikâyeciler hikâyelerinde sosyalist mücadelenin geçirdiği evreleri, değişimleri, yenilgileri tarihsel süreç içerisinde konu edinîr. Bu hikâyelerde toplumsal olaylar, kadın erkek ilişkileri ve cinsellik perspektifinden anlatılır. Sokağa çıkamayan birey, dışarıyı ancak pencereden seyreder. Pencere ve balkon bu hikâyelerde kullanılan ortak semboller olarak karşımıza çıkmaktadır.

12 Eylül ihtilali ile birlikte kolektif dostluklar bitmiş, marşlar kesilmiş, ev ve kahve arkadaşlıkları sona ermiş, dayanılan temeller yıkılmış, mücadeleler yenilgiye uğramış bir ortamda bireyler, derin bir boşluktadır. Kurtarılmış mahalleler, pankartlar, sloganlar ortalıktan çekilmiş, sanki geçmişte hiçbir şey yaşanmamıştır. İdeoloji peşinde koşan insanlar ideolojik değişimle birlikte boşluğa, yalnızlığa düşerler.

Özcan Karabulut, bu dönemde yazdığı hemen hemen bütün hikâyelerinde, Osman Şahin *Kolları Bağlı Doğan* (1988)'daki hikâyelerinde 12 Eylül darbesinin öncesi ve sonrasını ben-anlatıcı ile anı-hikâye tarzında kurgularlar. Yazarların bu olaylar içerisinde yer almış olması gerçekçi gözlemcilik açısından da önem taşır. Benzer olayları anlatan Hasan Kıyafet ise bu yazarlardan farklı olarak üçüncü tekil şahıs anlatımını tercih eder. Her şeyi gören, bilen anlatıcının tercih edilmesinde tarafsızlık izlenimi verilmek amaçlanır. *İşkence Öyküleri* (1987)'nde anlatıcı bizzat gördüğü işkenceleri fotoğraf gerçekçiliği ile aktarır. Feride Çiçekoğlu ise yaşanan işkenceleri ve toplumda oluşan travmayı *Sizin Hiç Babanız Öldü mü?* (1990) kitabındaki hikâyelerde bir çocuğun bakış açısını kullanarak anlatır.

Özcan Karabulut, hikâyelerini geçmişle şimdiyi, kaybedilen, yitirilen değerlerle yüzleşerek ele alır. Daha çok yaşadıklarından yola çıkarak anı-hikâye tarzında hikâye yazan Karabulut, yalnızlık olgusu üzerinde özellikle durur. Eski günleri tekrar yaşama arzusu; ancak eski günlere dönememenin verdiği sıkıntı, umutsuzluk temel izlek olarak kullanılır. Darbeden sonra dışlanan, horlanan birey hem hapishane hayatında işkencelere maruz kalır hem de evinde her an alınıp götürülme korkusu içinde tedirginlik yaşar. Özcan Karabulut'un hemen hemen bütün hikâyelerini bu başlık altında incelemek mümkündür. İlk

hikâye kitabı olan *Karşı Öyküler* (1984)'in ilk hikâyesi Karabulut'un hikâyeciliğinde bir manifesto gibidir:

> Ona dedim ki: can sıkıcı günleri, tekdüze yaşantımızı ve bir fırtınanın oluşumunu günlerce tartışalım. Bir tablo çizelim –işçiliğini biz yapalım n'olur-; parlak günlerimizi, umutsuz insanlarımızı korkusuzca yerleştirelim oraya (s. 7).

San Gıovannı'ye Mektuplar'da (1998):

> Mekânlarım, kuşatılmış, terk edilmiş mevzilerim, elbette kurtarılmış bölgelerim, başkentin yalnızlığında yalnızlığın başkentinde aşklarım, yalnızlıklarım var ve yaşayan, yazabilen için gereksinim duyulan temalarım, coğrafyanın her yerde olduğunu, biraz da bu aşkların, bu yalnızlıkların, bu kavgaların, bu rahatsızlıkların yazma eylemini kamçıladığını düşünüyorum… Rahat durmuyorum, kavgalar ve intikam duygusu hayata ve yazıya tutunmamı sağlıyor. Bir süredir hayatın problem çözme alanı olduğunu hissediyorum (yaşadıkça, yazdıkça ne çok problem, ne çok rahatsızlık!). Öyleyse can sıkıntısı da problem çözme alanı, yazı bir tür self-terapi olabilir gibi geliyor bana (s. 22).

ifadeleri Karabulut'un hikâyelerinin bakış açısını oluşturur.

Kahramanlarını devrimci gençler, dağdaki gerillalar, Sivas olayları, cumartesi anneleri arasından seçen Karabulut, kişileri özne olarak değil sadece bir fon olarak kullanır. Tiplerini kahramanlaştırmak için ideolojilerini, zayıf yanlarını anlatmak için insani yanlarını öne çıkarır. Kadın erkek ilişkilerini eşitleyecek bir zemin olarak siyasî tutum gösterilse de sonuç çözümsüzlüğe ulaşır. İdeolojilerin hayatı zenginleştirdiği vurgulanır; ancak bunun iletişimsizliği engelleyemediği görülür. Siyasî tutum ile insani özellikler çatışma unsuru içinde verilir. Karabulut ilk hikâyelerinde çözümü dayanışma olarak gösterirken sonraki hikâyelerinde cinselliği ön plana çıkarır.

Toplumcu gerçekçi çizgiyi devam ettiren hikâyeciler içerisinde hikâyelerini açık bir siyasî tutum içerinde kurgulayan en önemli yazarın Özcan Karabulut olduğunu söyleyebiliriz.

Zerrin Koç, *Hitler'i Beklerken* (1991), *Tahta Oyuncaklar* (1994)ve *Ben Sizi Çok Aradım Şükrü Bey* (1994)'de 1940 – 1970 dönemi siyasî ve toplumsal olaylarıyla, İnci Aral *Kıran Resimleri* (1983)'nde Maraş olaylarıyla, Ali Arslan *Artin Usta* (1983)'da 6 – 7 Eylül olaylarıyla yüzleşir. O-anlatıcılı anlatımın tercih edildiği hikâyelerde toplumsal değer kaybı, kaybedilenler eski ile yeni karşılaştırması ile verilir.

Kıran Resimleri (1983)'nde İnci Aral, Kahramanmaraş olaylarında yaşananları tek tek insanları konu edinerek anlatır. Her bir hikâye kahramanların adını taşır. Kişilerin yaşadığı dram gerçekte toplumsal atmosferin fotoğrafı gibidir. Sadece olaylara karışan kahramanlar değil aileleri de zarar görür. Yaşam ile ölüm arasındaki sıkışmışlık dokuz hikâyeden oluşan kitabın yedisinde kadınlar üzerinden anlatılır. Olayları evinin penceresinden izleyen kadınlar, olayların bireylerde bıraktığı derin izleri daha iyi hissederler. *Şerife*'de Şeyhmus, *Elif*'te Mehmet Ali, *Selver*'de Ali, *Zeycan*'da Hasan, *Sultan* hikâyesinde Mustafa ya eşlerinin yanından alınıp sokakta linç edilir ya da evinde eşinin gözleri önünde kurşunların hedefi olur. Hikâyelerde kadınların bilinçaltı akışları sorgulama ve başkaldırının aktarıldığı bölümlerdir. Katı siyasî tutum karşısında muhatap bulamayan insanların içe kapanmaları bu bölümlerde verilir.

Zerrin Koç, *Tahta Oyuncaklar* (1994) ve *Ben Sizi Çok Aradım Şükrü Bey* (1994) hikâyelerinde Menderesli yıllar ve hemen sonrası, *Hitler'i Beklerken* (1994)'de II. Dünya Savaşı yılları anlatılır. Yaşanan savaşın bireylerde dolayısıyla toplumdaki etkileri dile getirilir. Menderes ve bakanların idam edilişine yaklaşım toplumu ikiye böler. Bu durum *Tahta Oyuncaklar*'da Necati Bey ve karısı arasındaki görüş ayrılığı, toplumun yaşadığı ikilemi gözler önüne serer. Bir tarafta kulağı radyoda Menderes'ten haber bekleyen, onun için üzülüp ağlayan kadın; diğer tarafta siyasetle hiç uğraşmayan günlük yaşamına devam eden Necati Bey. Ancak bu olayların bireye bakan asıl yüzü hikâyenin sonunda kadının oğlunun hapisten çıkışını beklemesi ile hissettirilir. Hikâyenin sonuna kadar oğlunun hapiste olduğundan hatta oğulları olduğundan bile bahsedilmez. Toplumsal olaylar insanları çok yakından ilgilendirse de gerçek bireyin yaşadığıdır.

5) Modernizmin Kıyısında Öteki

Toplumcu gerçekçi hikâyenin dikkatini köyden kente çevirmesi ile birlikte tema da değişir. Taşradan gelen insanlar, ne yaparlarsa yapsınlar kendilerini burjuvaya kabul ettiremezler. Sınıfsal farklılıklar konum değiştir; ancak sorun çözülebilmiş değildir. Şehir hayatında emekçilikten yöneticiliğe geçen ya da burjuvanın yaptığı mesleklere yönelen taşralı kendinî burjuvaya kabul ettiremez. Anadolu insanının saf, temiz duyguları bu yeni mesleklerde de onların burjuva olmasına izin vermez. Gerek ahlakî değerleri, gerekse

hayattaki duruşları tarihsel süreç içerisinde burjuva olmayı kalıtsal hale getiren sınıf tarafından kabul edilmez. Bu da sınıf atlamaya çalışan bireylerin ötekileştirilmesine neden olur. Sınıf ayrımının bir diğer yansıması ise kadınların ötekileştirilmesidir. Özellikle kadın yazarların dile getirdiği bu konu erkek egemen bir dünyada, kadının yer edinme çabasını işler. Emekçi kadın toplumda aynı zamanda ötekileştirilen bir bireydir.

Özen Yula, *Öbür Dünya Bilgisi* (1993)'nde postmodern kurgu ile yalnızlık, iletişimsizlik, hayatın tekdüzeliği ve ölüm gibi evrensel temalar işlenir. Değişen, dönüşen insanların yalnızlığı ve sessizliği somutlaştırılır. Şehrin kenarında, arka sokaklarda öteki hayatlar, hikâyelerin ana öğesidir. Ölüm gibi bir gerçek ortadayken insanların bunu görmezden gelerek hayatı birbirlerine zindan etmesinin anlamsızlığı üzerinde durulur. Hayatın zenginliği her kesimden seçilen yüzlerce karakterle hissettirilir. Hikâyeler, zıtlıklar üzerine kurulur. Hayat – ölüm, gitmek – kalmak, unutmak – hatırlamak, ezen – ezilen, aşk-yalnızlık ve acı karşıtlıkları hikâyelerin çatışma unsuru olarak yer alır.

Kayıpkent Üçlemesi (1994)'nde Yula, kentin yalnızlaştırdığı, dışına attığı, ötekileştirdiği bireyleri anlatır. *Bir Güz Kırıklığı Benimki* (1993) hikâyesinde apartmanın on beşinci katından atlayarak intihar eden Nevvare, ölüme doğru ilerlerken geçtiği katlardaki hayatlara şahitlik eder. Ancak o ölüme giderken kimse ona dönüp bakmaz bile. Bir tarafta ölüm diğer tarafta hayat vardır. Unutmak ve hatırlamak da hayatın bir parçasıdır. *Sessiz Kuğuların Uykusu* (1993)'nda kahraman unutmak istese de unutamaz: "Unutmak için ne çok çaba harcamıştım! Boşuna olduğunu, unutmayacağımı bildiğim halde, durmaksızın, geçmişimin bir bölümünü silmeye çabaladım. İnsan gerçekten de, geçmişinin toplamı mıdır?" (s. 56)

Yula'nın hikâyelerinde huzursuzluğun ve mutsuzluğun çaresi gitmektir. Ancak bu gidişin belli bir zamanı, belli bir amacı yoktur. Gerçek anlamdaki gidiş ise vazgeçişi beraberinde getirir. Fakat her gidiş yeni bir başlangıcı da beraberinde getirir. *Buğuevi* (1998)'nde klasik anlatımlı hikâyeler gitmek üzerine kurgulanır. "Sincabi bir dünyanın insanlarıydılar. Şahsi intikamların şiiri yok ettiği, her kahramanlık budalasının kendinî hüthüt olduğuna inandırdığı, alçakgönüllülüğün yerini avaz avaz tumturaklılığa terk ettiği, her günün ayrı bağbozumlarına kurban edildiği bir dünyanın." (s. 71)

Ayla Kutlu ve Hatice Bilen hikâyelerinde geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisinde modernleşen kadının ötekileştirilmeye başkaldırısını dile getirirler. Ayla Kutlu'nun kadınları başkaldıran, mücadeleci tiplerdir. Hatice Bilen'in kadınları ise ister köyde ister kentte olsun cinsellik haricinde umursanmayan tiplerdir. Ayla Kutlu'nun *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* (1995)'nda yaklaşık yüz elli yıllık bir tarihsel süreç içinde geçen hikâyelerde feodalite çözülmesi ile birlikte burjuva toplum düzenine geçilmesi kadının birey olarak erkek baskısı ile karşı karşıya gelmesi bir çatışma unsuru olarak işlenir. Kadınlar, gelenek, görenek ve töreler ile toplumdan dışlanır. Bu hikâyelerde kadın kahramanlar feodaliteye, feodal ahlak yapısına başkaldıran mücadeleci bireylerdir. Feodal yapının bir fon olarak kullanıldığı hikâyelerde kadın kahramanlar, dik duruşu ile olayların önünde yer alırlar. *Bir Varmış*'ta feodal düzenin üyesi Bahubike, *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* (1995)'nda Ayşad Bahu feodal ahlak yapısına, gelenek ve göreneğe karşı koyarlar. Ayşad Bahu, köylü tarafından ahlaksızlık yaptığı gerekçesi ile mezarlık dışına gömülen kadınların yanına gömülmek ister. *Mercan* (1995)'da erkek egemen bir dünyada dişiliğini keşfeden kadının başkaldırısı feminist bir yaklaşımla kurgulanır. *Yılanlar* (1995), *Yıldızlar* (1995) ve *Solgun Bir Sarı Gül* (1995)'de ise kentli kadınlar modern hayatta kimliğini sağlamlaştırma mücadelesi verirler. Hikâyelerde kadın kahramanlar, idealistleştirilerek verilir.

Hatice Bilen'in *Umursanmayan Kadın* (1989) ve *Ayın Uysal Işığı* (1992) hikâyelerindeki kadınları birbirinin devamı niteliğindedir. İlk kitapta köy, kasaba kadınları, ikinci kitapta ise kentli, okumuş, eğitimli kadınların erkek egemen dünyada umursanmamaları, birey olamamaları üzerinde durulur. Kadın kahramanlar, hikâyede geçen olaylarda silik tiplerdir. Olayların kenarında seyirci gibidirler. Cinsellik ise bu kadınların fark edildiği tek alandır.

Necati Mert'te de benzer bir kurgu söz konusudur. Feodal yapıdaki kadınların sınıf mücadelesi erkek bakış açısı ile acıma ve çaresizlik duygusu ile birlikte verilir. *Minnacık Bir Uçurum*'da (1994) sınıf atlayan kadının mutsuzluğu bir çatışma unsurudur. Hikâyede kullanılan mekân, nesneler bu çatışmanın aracı olarak yer alırlar. Maddi değişim beraberinde mutluluğu getirmez. Parasal güç, birçok şeyi değiştirmeye yetse de eksik olan ve değiştirilemeyen bir şeyler hep vardır. Kendisi istemediği halde ailesinin zoru ile

evlendirilen Tabak İbrahim'in kızı, sınıf değiştirir. Yoksul bir evden varlıklı Köseleci Mahmut Ağaların evine gelin giden kız maddi rahata kavuşur; ancak mutlu değildir. Ahşap evin dış tahtalarına boydan boya sürülen çiğ beyaz kireç, çatıya dikilen televizyon anteni ev halkının algılarını yenilemeye yetmez. Bir yalanda yaşadığını düşünen kız, artık istese de geri dönemez. Etrafındaki her şey onu kilitler ve bırakmaz. Burjuvanın bütün enstrümanları, kahramanı mutsuzluğa sürükleyen aracılardır.

Fatma Gürel'in *Sevil Hanımın Kabul Günü* (1994) hikâyesinde sınıf atlayan bir ailenin, her yolu denemesine rağmen yine de ilk fırsatta burjuva tarafından ötekileştirilmesi söz konusudur. Memur eşi olan Sevil Hanım, kocasının terfi alması ile müdür eşleri ile oturup kalkmaya başlar. Hepsini evine davet etmesi ile birlikte evde başlayan onca hazırlık ve telaş, müdür eşlerinin son anda karar değiştirerek valinin eşine gitmesi ile boşa çıkar. Bir hafta sonraya tekrar geleceklerini söylerler. Sevil Hanım, burjuvazinin ötekileştirdiği bir tiptir.

b) DEĞİŞİM – DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA BİREY – TOPLUM ÇATIŞMALARI

1) Aşktan Modern Melankoliye

Bireysel duyguların, ilişkilerin modern hayatla birlikte değişimi birçok hikâye kurgusunda önemli bir rol oynar. Buruk ilişkiler, kavuşamama, ayrılık, kadın ve erkeğin kent hayatında tükenişlerinin temelinde toplumsal sorunlar yatmaktadır. Aşk, modern hayatta farklılaşır. Hikâyelerdeki aşklar, tutunamayanların aşklarıdır. Ekonomik nedenler, kent yaşamı, sınıfsal farklılıklar aşkın önünde en büyük engellerdir. Kent aşkları ya ayrılıkla son bulur ya da cinselliğin ön planda olduğu tensel hazlarla sınırlı kalır. Geleneğin aşk hikâyelerine yapılan göndermeler, gerçek aşk arayışlarının ifadesidir. Leyla, Züleyha, Yusuf isimleri büyük aşkları hatırlatan isimlerdir. Ancak bu isimleri taşıyan kahramanların aşkı, modern hayatta melankoliye dönüşür.

Modern aşkların öne çıkan bir diğer özelliği ise cinselliğin ve erotizmin ön planda oluşudur. Hikâyelerde cinselliğin, erotizmin ön plana çıkmasında siyasî ideolojinin etkisi yadsınamaz. İhtilal sonrası gençlerin ideolojiden vazgeçirilmeye çalışılmasında cinsellik bir

araç olarak kullanılır. Ancak toplumcu gerçekçilerin cinselliği tercih etmelerinde güçleri bir araya getirerek daha büyük güç elde etmek ve bu gücün altında ise "biz olabilmek" düşüncesi de yatar.

Burhan Günel, Ayşe Kilimci, Nursel Duruel, İnci Aral ve Zerrin Koç gibi hikâyeciler modern zamanın aşklarını işlerler. Hikâyelerde modern hayatın tutunamayan bireyleri, geçmiş zamanın aşklarını ararlar. Kırgınlık, umutsuzluk ve ayrılık aşkı melankoliye sürükler. İsimleri ile efsane aşkları hatırlatsalar da ne kişiler o aşk kahramanları gibidir ne de yaşanan gerçek bir aşktır.

Burhan Günel ve Ayşe Kilimci aşka bir üretim aracı olarak bakarlar. Bireyin yeniden oluşum sürecinde aşk, yapısal bir unsur olarak görülür. Burhan Günel, *Evet Aşk* (1990)'taki hikâyelerinde deneme-hikâye biçimini kullanır. Hikâyelerde başkahraman olarak kullanılan aşk, kimi zaman aranan, kimi zaman yitirilen kimi zaman da geçmişi hatırlatan bir öznedir. "Sevmek üretmektir." (1994: s. 117) ifadesi ile sloganlaştırılan ve emek harcanarak elde edilen aşk, hızla ilerleyen zamanla çatışır, değer kaybeder. Geçmiş zamanın sevgileri, aşkları küllenir. Şimdiye kalan küçük kırgınlıklar, umutsuzluğa dönüştürülmeden hayatın akışına uyar. Birlikte üretip kazanmanın getirdiği mutluluk beraberinde aşkı da getirir. Ancak hikâyelerde karanlık, günbatımı ve gece ile ifade edilen zaman dilimleri bu aşkların geldiği son noktayı göstermesi bakımından önemlidir. İnsanlar için aşk tutunacak tek bir yer, dört mevsim nefes alınabilecek bir sera gibidir. Kitaptaki hikâyeler aşkın değişimini gösterir niteliktedir. *Köstebek, Gece Sessiz* ve *Karanlık* hikâyelerinde kaybedilmiş aşkları, *Tutunacaksın Aşka, Sera, Ödünç* aşkın gerekliliğine, *Süreç, Burgaçlar* çıkmaza giren aşkları, *Gökkuşağı* yeniden alevlenen aşkı, *Dostluk Bu Gece, Sevişme Günleri, Değişen Şeyler* ve *Aradığım* hikâyeleri beklenen aşkı anlatır. Hikâyelerde belli belirsiz yer edinen kişiler ise sadece nesnedir. Ancak kişilerin isimleri işlevseldir. Leyla, Züleyha, Nermin, Gönül, Yusuf isimleri kullanılarak metinlerarasılık yoluyla geleneksel halk hikâyelerine göndermeler yapılır. Züleyha ve Yusuf kıssası yeniden yazma ile oluşturulan bir hikâyedir. Olay, Yusuf ve Züleyha kıssasını anımsatsa da içi boşaltılmış, değersizleştirilmiş bir aşkı anlatır. Evrensel bir duygu olan aşk, modern bireyde değişime uğrar. Cinselliğin de kullanılması soyut bir kavram olan aşkın somutlaştırılması,

tenselleştirilmesi bakımından önemlidir. Günel'in hikâyelerinde aşk, toplumun inşa sürecinde temel yapı taşı olarak kullanılır.

Ayşe Kilimci *Yeni Moda Aşklar Destanı* (1997)'nda destan, mitoloji ve masallardan yararlanır. Geleneksel anlatı tekniklerinin kullanıldığı hikâyelerde Eros'un izlerini görmek mümkündür. Olaysız hikâyelerde adeta aşkın felsefesi yapılır. Bazen konuşan Eros'tur; ancak modern aşkı o da tanıyamaz: "Ben Eros, böyle kurduydum bu ilişkinin başlangıcını, ama, böyle olmadı. Dünya çok değişmiş, aşklar da… çok bin yıl önce ben aşkı otomatiğe bağlamıştım, biraz dinlemek istiyordum. Çok zor bilemezsiniz, aşk mesaisi." (s. 42) Aşk, her şey gibi değişime mecburdur. Asıl sorun değişmeyendedir. Kilimci'nin âşık kahramanları modernizmin özellikleri ile geçmişte yaşarlar. Aşk destansı olsa da son, modernizme uygun biter. *Allöfçü Muhabbet Hanım* (1997), masal dünyasında geçen yeni zaman aşkıdır. Muhabbet Hanım, bir erkekle dışarıda oturup rakı içebilen, belinde silahı ile havaya ateş edip nara atan, erkeğe olan aşkını ilan edebîlen modernizmin özgür kadınıdır. Muhabbet Hanım ve sevgilisi Demirali arasındaki aşk, destansı bir anlatımla şiirsel ifadelerle anlatılır. İkisi arasındaki kargışlar hikâyeyi destanlaştırır. Ancak farklı olan, alışılmadık olan kadının erkeğe âşık olup erkeği bu aşka mecbur etmesidir. Demirali, bu durumdan rahatsızdır. Kasabada herkesin tanıdığı Muhabbet Hanım, aşkını ilan edip Demirali ile nikâhlanır; fakat Demirali evlidir. Muhabbet, kuma olmayı kabullenir. İkisi arasında geçen şiirsel akış Dede Korkut Destanı'nı anımsatır. Âşık tarzı şiirlerde görülen "aldı kadın, görelim bakalım ne dedi:", "Hanım hey!", "Günahımızı adı görklü Muhammed bağışlasın, hanım hey…" ifadeleri ile geleneğe bağlanan hikâye aşktan çok ayrılığın, kırgınlığın destanıdır. Destansı bir aşk hikâyesi modernizmin yorgunluğu, yılgınlığı ile biter.

İnci Aral ve Zerrin Koç da iletişimsizlik, mutsuzluk, huzursuzluk gibi nedenlerle ayrılığın eşiğine gelmiş aşkları kadın penceresinden aktarırlar. İnci Aral, *Sevginin Eşsiz Kışı* (1986)'nda yaşanmış ve bitmiş aşkların son demlerini, bireyler arasındaki iletişimsizliği, bireylerin huzursuzluğunu anlatır. Hikâyelerin birçoğunda mevsim kıştır ve sürekli kar yağar. İlkbahar ve yaz aşkın en iyi zamanlarını, sonbahar ayrılığı, kış ayrılık sonrasını anlatmada bir metafor olarak tercih edilir. Bu öykülerde kurgulanan olayların kış mevsiminde geçmesi bilinçli bir tercihtir. Kadın – erkek ilişkileri üzerinden sevgi ve

bağlılık kavramlarının eleştirildiği hikâyelerde ayna ile kahramanlar geçmişleri ile yüzleştirilir. İç konuşmalar yoğun olarak kullanılır. İç konuşmaların sıkça tercih edilmesinde yaşanmış, bitmiş ilişkilerin üzerinde artık karşılıklı konuşulacak hiçbir şeyin kalmaması etkilidir. Bu nedenle insanlar iç hesaplaşma ile sevgilerini ve aşklarını sorgularlar. Kadın ve erkek arasındaki algılama farklılıkları hikâyelerin ana iskeletini oluşturur. *Fuat Paşa Sokağı*'nda (1986) iki yabancı gibi bir yol kenarında banklarda oturan karı-koca birbirlerini anlatırlar. Ancak her ikisi de sanki başka birinden bahsetmektedir. Yüz yüze birbirlerine söylemediklerini dertleşme, iç dökme havasında anlatırlar. Konuşmamaktan kaynaklanan iletişimsizlik onları bu hale getirir. Ancak yol kenarındaki bu dertleşme onları yeniden bir araya getirir ve kalkar birlikte evlerine dönerler.

Zerrin Koç'un *Bir Ara Sevgin Kalmış Bende* (1991) ve *Aşkın Selamı Var* (1998) kitaplarındaki hikâyelerde kadın başkişidir. Kavuşamayan âşıkların yaşamın tekdüzeliğine kapılıp gitmeleri kadın gözüyle iç konuşmalarla anlatılır. Aşk, yaşanan değil hissedilen ancak eyleme geçemeyen bir duygu olarak insanları karamsarlığa ve hüzne sürükler. *Oben* (1998) hikâyesinde evli bir kadın olan Oben, eski bir sevgilisini hatırlar. Bir anlık bir hatanın bir hayatı nasıl kararttığı bir kadının pişmanlıkları ile verilir. Hikâyedeki kadının adı da bu aşkın nasıl bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Artık üçüncü kişi olan o ve ben. Aşkın insanları nasıl dönüştürdüğü kadın penceresinden aktarılırken erkek için yaşananlar sadece bir düş gibidir. Kadın için gerçekliği ifade eden aşka, erkeğin düş gibi bakması kadın tarafından eleştirilir. "Düşle oyalanacağına, sakalını bir parça kestirip düzelttirseydi ya…" (s. 54)

12 Eylül ihtilali ile birlikte değişen sosyal ve siyasî hayat her alanda hissedilir. Hikâyelerde ya siyasî baskının altında bitimsiz, tekdüze, korkunun hâkim olduğu aşklar anlatılır ya da aşk üzerinden siyasî görüşler, düşünceler dile getirilir. İdeolojik fikirlerin aşka yansıması daha çok ideolojinin aşkı engelleyici bir unsur olarak görülmesi fikri işlenir. Pınar Kür ve Yeşim Eyüpoğlu, ideolojinin etkisinde aşk temasını işlerler.

Pınar Kür'ün *Yaz Gecelerinde Keman* (1981) hikâyesinde Sevim, çalışan bir kadındır. Sevgilisi İlhan'ı otuz sene önce kaybeder. Yaşadığı apartmanın adı Paris Apartmanı olmasına rağmen burası otuz yıldır ülkede süren zenginleşme-yozlaşma

sürecinin dışında kalmış insanların yaşadığı bir yerdir. Karşı binada dördüncü katta oturan genç çift, batı müziği dinleyen modern bir çifttir. Ressam olan kadın, yasak ilişki yaşamaktadır. Sevim, her gün balkondan onlarla birlikte müzik dinler ve otuz sene önce kaybettiği sevgilisini hatırlar. Hikâye, ressam kadının adam tarafından terk edilmesi ile biter. Sevim'in sevgilisini otuz yıl önce kaybetmesi ile otuz yıldır ülkede süren zenginleşme-yozlaşma sürecinden bahsedilmesi tesadüf değildir. Kür, hikâyelerinde kültürlü, meslek sahibi insanların yaşadığı aşkların tükenişini kapitalist sistemin getirdiği hayat şartları ile izah eder. Çok katmanlı bir yapı gösteren *Bir Deli Ağaç* (1981) hikâyesinde de taşradan gelen genç bir kızın, apartmanın yedinci katında oturan evli bir ressama âşık olması dramatik bir şekilde verilir. Genç kızın, adının M harfi ile başladığını öğrendiğimiz adama olan aşkı, alt metinde taşralı bireyin burjuvaziye olan özentisini temsil eder. Adamın evli olduğunu bilmesine rağmen onun evine gitmekten çekinmez. Değerlerini yitirmiş taşralı birey, her türlü engele rağmen burjuvaya âşık olur.

Yeni biçim denemeleri ile hikâyelerini kurgulan Yeşim Eyüpoğlu, *Geleceğimi Biliyorum* (1998) adlı hikâye kitabında dönüşümün bireyden başladığını vurgulayan bir yol izler. Burada öne çıkan ana argüman ise cinselliktir. Yasak ilişkilerde bulunan kadınlar, bu ilişkilerden meydana gelen ceninler, babası belli olmayan çocuklar, çocuğun kendine ait olmadığını bilmeyen babalar hikâyelerin kişilerini oluşturur. Özellikle cinsellik ve üreme üzerinde kurgulanan hikâyelerde cinsellik bireyin dönüşümünü sağlayan bir gerçekliktir. Toplumdan kopuk, dışlanmış bireyin tekrar sosyalleşmesi yeni bireylerle olacaktır. Ancak bu yeni toplum bozulmuş, değerlerini yitirmiş anne ve babalardan meydana geldiği için de karamsarlık, ümitsizlik hikâyelerin genel bakış açısını oluşturur. *Soyunurken Başkalarına Daha Çok Benziyorsun* (1998) hikâyesinde polis baskınları, işkenceler, baskının getirdiği korku, Sivas olayları bir siluet gibi hikâyeyi kaplar. Hayatın akışını kesen bir olay olarak görülen Sivas olayları hatırlandığında cinselliğe dönülmesi içe kapanan bireyin gösterdiği bir reflekstir. Bireysel bir açılımı ifade eden aşk, sadece edebiyatın bir konusu olarak kalır. Asıl olan toplumsallıktır. Yazarın V. Woolf'tan yaptığı alıntı bu bakış açısını vurgular: "….., önemli olan futbol ve spordur; modaya tapınmak, giysiler satın almak 'önemsiz'dir. Ve bu değer ölçütleri kaçınılmaz biçimde yaşamdan yazına aktarılırlar" (s. 76).

Modern zamanda aşkın melankoliye olan dönüşümünü işleyen diğer bir hikâyeci Nursel Duruel'dir. *Ölüm Aralarında Kaldı* (1982) hikâyesinde Duruel, isim bile vermediği bir kadın ve erkeğin aşkını anlatır. Modern hayat içinde kaybolan, tutunamayan kadın ve erkek, ideolojik çatışmaların yer aldığı kaba bir gerçeklik içinde değil ayrıntılarda hissettirilen bir melankolik aşkı yaşarlar. Onların arasındaki aşk sadece sözcüklerden ibarettir. Ölümden başka paylaştıkları, birlikte yaptıkları hiçbir şey yoktur. "Korkuyorlardı. Bütün güçlerini gözlerinde toplamaya, birbirlerini gözden yitirmemeye çabalıyorlardı. Olmadı. Sonunda noktalaştılar" (s. 42).

c) SOSYO-PSİKOLOJİK HİKÂYELERDE KURGU

İnsanlık tarihî, olumlu ya da olumsuz yaşanan birtakım olaylarla doludur. Bu olumlu ya da olumsuz olaylar değişim için ya itici bir güç olur ya da o toplumu yok oluşa sürükler. Buna bağlı olarak insanların yerleşimi, değerleri ve inançları da değişmeye başlar. (bkz. Kıray, 1999: 312) Zamanla bu değişim toplumda genel kabuller oluşturur. Oluşturulan bu kabullerin değişmesi, zamana ve mekâna ayak uydurması ise uzun zaman alır. Birey, toplum içinde ne kadar özgürse bir o kadar da belli kalıpların içerisinde kalmak zorunluluğu vardır. Toplumun genel kabulleri dışında hareket eden birey, çevresi tarafından eleştirilir ve dışlanır. Bu bireyi yalnızlığa sürükler. Bireylerde psikolojik hastalıklara sebep olabilen bu durum karşısında toplum katı kurallarını kişi lehine değiştirmez. Birey, içinde yaşadığı toplumun genel kabullerine istemese de uymak durumunda kalır. Ancak bu da birey açısından yine psikolojik problemlere yol açabilir.

Latané, sosyal etki kuramında sosyal baskıyı kısaca uyma, otoriteye boyun eğme, kutuplaşma ve bireyin toplum içinde nitelik değiştirme üzerinden incelemektedir. (bkz. Cüceloğlu, 2011: 533) Birey, toplum içinde yaptığı eylemlerde geleneksel temayüllere, gelenek göreneğe, toplumun genel bakış açısına uygun hareket etmek zorunda kalır. Sosyal atmosfer, bireylerin tercihlerinde etkili hale gelir.

Özellikle seksen sonrası ülkede oluşan siyasî durum, yeni bir toplum psikolojisi oluşturur. İnsanların ideolojik düşüncelerinden dolayı baskı altına alınması ve ülkede bir korku havasının meydana getirilmesi bu dönemin karakteristik özelliğidir. Hikâyelerde de sosyal psikolojinin etkisi özellikle bazı yazarlar tarafından işlenir. Bu hikâyelerde kişilerin

bireysel kararları ve eylemleri sosyal etki ile açıklanır. Yalnızlık, içe kapanma, sıkılmışlık, bunalım, iletişimsizlik gibi psikolojik durumların nedenleri dış etkenlere bağlıdır. Kaotik ortam, yanlış işleyen ekonomik/sosyal düzen, baskıcı ortam bireyleri farklı davranmaya sürükler. Sosyo-psikolojik hikâyelerde dış etkenler yapısal olarak kullanılır. Necati Cumalı, Zeyyat Selimoğlu, Tarık Dursun Kakınç, Muzaffer Buyrukçu, Ayhan Bozfırat, Füruzan, Selçuk Baran bu dönemde sosyo-psikolojik hikâyeler yazan yazarlardandır.

1) Yalnızlık, Gurbet ve Özlemin Bireye Yansımaları

Klinik psikolojide kendinî yalnız hissetme anlamında kavramsallaştırılan yalnızlığın iki türünden bahsedilir. Bu iki tür, kişinin kalabalıklar içinde kendisini yalnız hissetmesi, yani varoluşsal yalnızlık ve sosyal ilişkiler bakımından yetersizlikten kaynaklanan kişilerarası yalnızlık olarak kategorize edilir.

Sosyo-psikolojik hikâyelerde bireyleri yalnızlığa iten sebepler farklıdır. Yalnızlık bazı hikâyelerde mekân uzaklığından kaynaklanan ve beraberinde özlemin de işlendiği hikâyelerdir. Gurbet, insanları zorunlu yalnızlığa iten bir sebeptir. Zeyyat Selimoğlu, birinci tekil şahıs anlatımı ile kaleme aldığı hikâyelerinde gemicileri kendi gerçekçiliği içinde anlatır. Gemicilerin meslekleri gereği sürekli memleketlerinden ayrı olmaları onları kalabalıklar içinde yalnızlığa iter. Yalnızlık duygusu ise kişilere baba evini hatırlatır. *Yeni Bir Yıla Girerken* (1987) hikâyesinde bir yılbaşı gecesi İtalya'nın bir liman şehrinde yalnız geçen bir yılbaşı gecesi anlatılır. Eğlenmek için gittikleri barda kalabalık içinde onlar yalnızdır. Barda rastladıkları bir Türk, memleketine olan özlemini dile getirir:

> Her şeyi özlüyorum, susamlı simidi özlüyorum, lahmacunu özlüyorum, salepi özlüyorum. Üzerime yağan karları bir bardak salep içmeden geçirdim, olacak şey mi? Her bayram, rahmetli anacığımın pişirdiği zerde pilavı yerdim. Zerdeyi nerden bulacaksın bu gâvur ellerinde, nerden bulacaksın? (s. 15)

Baba evine olan özlem *Yeşil Altın* (1992)hikâyesinde de dile getirilir:

> Baba ocağını mı özledin? - Elbette, ya neyi özleyecektim? - Hiç… Baba ocağı elbet… Ayrı düştük baba ocağından. Kavuşuruz yine elbet. - Elbette kavuşuruz… İstemek yeter, çok istemeli… Baba ocağının sıcaklığını başka yerde bulamaz adam, baba ocağında kendi yatağının sıcaklığı… - Sen en son ne zaman yattın kendi yatağında? Yani… Baba ocağında - Çok oldu… Son memlekete gittiğimde. Eh dört yıl oldu aşağı yukarı… O kadar olmuştur. - Benim de bir o kadar olmuştur. Çok zaman… (s. 98)

Tarık Dursun Kakınç ise kalabalıklar içinde yalnızlığa düşen bireyi zamansal ve mekânsal olarak geçmişe götürür. İçinde bulunduğu zaman ve mekânda yalnız olan birey, bu yalnızlığını geçmişe dönerek unutmak ister. Çocukluğun geçtiği mekânları, eski arkadaşlıkları kaybeden birey o mekânlara giderek kaybettiklerini arar. Geçmiş yeniden başlamak için bir fırsattır. *İmbatla Dol Kalbim* (1982)'deki *Yeni Zaman Denizsizi* ve *Bir Zamanlar Bir Kent; Yaz Öpüşleri*'ndeki *Herkes Bir Kez Çocuktur, Senin Çocukluğun Benim Çocukluğum* hikâyelerinde şimdiki zamanın yalnızlığı geçmişe dönerek telafi edilmek istenir. Çocukluğa dönüş, kent hayatına bir başkaldırıdır. Aslında kentte yaşayan kalabalıklar da yalnızdır. *Senin Çocukluğun Benim Çocukluğum'*da çocukluğunun geçtiği kasabaya gittiğinde birçok insanın da kendisi gibi eskiyi aradığını görür. En azından bu konuda yalnız olmaması ironik bir dille ifade edilir.

Füruzan, hikâyelerinde yalnızlığı bütün kahramanlarında ortak bir özellik olarak kullanır. Kahramanlar yalnız ve kimsesizdir. Bu yalnızlık, misafirlikle giderilmeye çalışılır. Sürpriz misafirliklerin yer aldığı hikâyelerde toplumsal dayanışmanın bireysel dayanışmadan geçtiği vurgusu yapılır. *Gecenin Öteki Yüzü* (1982)*, Edirne'nin Köprüleri* (1999)*, Kış Gelmeden* (1999) hikâyeleri sürpriz misafirliklerin görüldüğü hikâyelerdir. *Temizlik Kolu* (1982) hikâyesinde ise yalnızlığa eleştiri getirilir. İhtiyar nine akşama kadar penceresinin önünde yosun tutmuş duvarı seyreder. Eğer bacaklarında derman olsa çıkıp "Herkes mi aç, açık bu memlekette? Herkes mi sahipsiz kimsesiz?" (s. 43) diye soracaktır. "Bir soran olsun." (s. 43) isteyen ihtiyar nine insanların gülmeden yaşamayı tanımamış olmalarına şaşar. Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Kent hikâyesinde de sokak çocuklarının aile özlemi dile getirilir. Ancak bu yalnızlık, kimsesizlik sokak çocuklarına özgü değildir, bu toplumsal bir sorundur: "Hangimiz garip değiliz yavrum şu İstanbul'da? Akşam olduğunda şu milyon evlerden birinde bizi bir bekleyen mi var?" (s. 76)

Eskinin sağlıklı ilişkilerini, modern hayatla birlikte yitiren kent insanı, yalnız başına bir sürgündedir. Modern yalnızlığı anlatan Selçuk Baran, çözüm olarak kaçışı sunar. Hikâyelerdeki kahramanlar başka hayatlar hayal eder ve başka ülkelere kaçmak isterler. Ancak kaçış, kahramanların zihninde sadece bir imge olarak kalır. Harekete geçemeyen kahraman, kaçışın sadece düşünü kurar. Yol ve yolculuk imgeleri de eyleme geçecek gücü ve kararlılığı kendinde hiçbir zaman bulamayan miskin kahramanların zihninden eksik

olmaz. Yalnızlık bir yazgı olarak görülen hikâyelerde, eyleme geçen kahramanlar ise bu yazgıyı değiştirmenin bedelini öderler. Bu bedelin en ağırı ise farkına varmak, gerçekle yüzleşmektir. *Kış Yolculuğu* (1984)'nda Cemil kaçışın bedelini Cezmi sayesinde incitici ve yaralayıcı bir şekilde öder. Kaçış bir başarı değildir: "Kaçmak; zavallı, önemsiz bir şeydir. Buna başarı denemez. Ben kaçtım." (s. 56)

Toplumdan kaçış, sokakların tehlikesi de bu dönemde bireyleri eve hapseden nedenler arasındadır. Kahramanlar, pencereden dışarıya bakarlar. Toplumdan kopuk, yalnız kalan bireyler özgür kalacakları günleri beklerler. Ayhan Bozfırat'ın *Dışarıdaki* (1999) hikâyesinde evde sıkılan genç kız, dışarıyı pencereden seyreder. "Hep dışarı çıkmak, evden, çevremden uzaklaşmak isterdim. Her istediğim, evin, mahallenin dışındaymış gibi… neydi istediklerim? Onu da bilmezdim ya!... Gene bir şeyler isterdim işte." (s. 56) Onu teskin etmeye çalışan anne, sokakta yenilmiştir. Anne yenildiği için bu yazgı kızını da beklemektedir. Bu nedenle de anne, kızının özgürlüğünü kısıtlar. *Balkon* hikâyesinde de kızının balkona çıkmasını istemeyen anne, balkon kapısını ördürür. Balkon, bireyin sokakla olan buluşma mekânıdır. Evin dışında ama yine de evle birleşiktir.

2) Aşk ve Evlilik Algısı

Aşk, hayatın en önemli olgularından biridir. Toplumsal düzeni sağlayan aile kurumunun en önemli basamaklarından birini oluşturan evlilikte aşk, tartışılmaz bir gerçektir. Ancak iki cins arasında yaşanan aşk, gerek ortaya çıkışı ile gerekse kişiler arasındaki algısıyla toplumsal bir öneme de sahiptir. Aşkın her iki taraf üzerindeki etkisi farklıdır. Erkek ya da kadının aşktan anladığı ve aşka bakışı farklıdır. Bu kimi zaman ulaşılmaz bir amaca doğru atılan adım, kimi zaman evlilikle sonuçlanan ve çocukla meyvesini veren mutluluk kaynağı, kimi zaman da cinsellikle birlikte bitip giden bir duygudur.

Aşk, kadın ve erkek arasında güçlü bir bağ olmasına rağmen bakış açıları çok farklıdır. Bazen aşk, erkeği ağlatan bir olgu olarak işlenir. Tarık Dursun'un erkek âşıkları genelde ağlar. Bu ağlayışların sebebi ise toplumsallıkta aranır. Kalabalıklar içinde zorluklar karşısında güçsüz kalan bireyler ağlamayı tercih eder. Kadınlar ise erkekler için bir sığınak gibidir. Güçsüzlüğü yaşayan erkek, anne şefkatini ve ilgisini kadınlarda arar. Hamza ve

Semay'ın aşkının anlatıldığı *Çıkmaz Sokak Aşklarından* (1996) hikâyesinde Semay'ı çalıştığı atölyeye almaya giden Hamza'nın ısrarları ve yoğun çaba sonunda gelmeyi kabul eden Semay'ın karşısında Hamza ağlar. *Aşkın Gözyaşları*'nda da Kerim, Necla'yı rahatsız eden gençleri döver ve hastanelik olur. Olayın şokunu atlatamayan Necla, kavgadan söz edildiğinde ağlamaya başlar. Aşkı toplumdan soyutlayarak benimseyen erkek, hayattaki tek varlığı olarak gördüğü kadını paylaşamaz. Onu teselli etmek isteyen Kerim'i Semay şu gerekçe ile engeller: "Bırak, dokunma ona' dedi. 'Aşkından ağlıyor. Ağlasın istediği kadar…" (s. 119)

Aşka kadın gözüyle bakan hikâyeci ise Zeyyat Selimoğlu'dur. Diyaloglardan oluşan *Bir Kadınla Erkeğin Konuşmasını Dinler Öyküdür* (1992)'de kadın ve erkeğin aşka bakışlarını, beklentilerini anlatır. Kadın erkeği beklemez ve başkası ile evlenir. Kendinî haklı gören kadın, erkeğin aşkın hakkını vermediğini düşünmektedir: "Bunu belli etmek gerekir, inandırmak gerekir, oysa sen her şeyi şakadan yapıyormuş gibiydin. Sevgin bile sanki şakadan bir ilgiydi." (s. 76) İlgiye çok önem veren kadın için çocuk, aşkı tazeler: "Ekşime önüne geçilemez bir şey elbet, yadsınamaz. Ama iyi kötü bir arkadaşlık kurulursa yürüyor. Sonra çocuk, çocuk çok önemli!" (s. 80)

Aşkın bir diğer yönü ise yasak aşktır. Yasak aşk, özellikle modernizmle birlikte maddi koşulların da gelişmesi, aile kurumunu sarsan en önemli nedenlerden biridir. İnsanları yasak aşka sürükleyen sebepler de farklı farklıdır. Hikâyelerde genellikle yazgı üzerinde duran Zeyyat Selimoğlu'nun *Derin Dondurucu İçin Öykü* (1995)'sünde erkek kahramanı, yaşadığı yasak aşk için kendine ya da kadına bir suç bulmaz, ona göre tek suçlu yazgıdır:

> Kadın vardır, kadınlığı, daha doğmadan bile erkeği yolundan edecek diye yazılıdır. İşte öyle Hüsniye. Beni yoldan çıkarması alnına yazılıydı, ne etsin, onun da bir suçu yok. Senin anlayacağın, ne o suçlu ne de ben. Alnımızdaki yazı, bizi birbirimizin kollarına bir atıyor, tamam da, yazgıya karşı gelmek kimin haddine. Alın yazısı çok fenadır, kimse bir şey edemez (s. 50)

Necati Cumalı'nın *Aylı Bıçak* (1981) hikâyesinde de yasak aşkın sebebi yazgıdır. Toplumsal baskı bireylerde yasak aşkı adeta zorlar. On altı yaşında olan Firdevs, kırk beş yaşındaki bir erkekle evlendirilir. Ancak Firdevs aslında Kenan'ı sevmektedir. Evlendikten sonra adam da Firdevs de mutsuz olur. Firdevs, bir süre sonra Kenan'la kaçar. Adam, bu

durumu kabullenir: "Ne ben kötü bir insanım, ne de sen. Kötü olan yıllar… Aramızdaki yıllar! Yazık ki dengin değilim. Evlenmekle hata ettik." (s. 248) *Uzun Bir Gece* (1991) hikâyesinde de Zekeriya Usta'nın evlendiği kadın bekarken Selman adında başka birini sevmektedir. Evlendikten sonra bile Selman'la görüşmeye devam eder. Evlendikten altı ay sonra da Selman'la kaçar.

Kadın erkek ilişkilerinde evlilik de önemli bir sorun olarak durmaktadır. Evlilikte toplumun bakış açısı ile aşk bazen çelişebilir. Toplumsal baskıyı düşünerek aykırı hareket etmeyen birey ya mutsuz bir evliliğe boyun eğer ya da evlendikten sonra bile sevdiği ile yasak aşk yaşar. Zeyyat Selimoğlu, *Geçmiş Zaman Peşinde* (1990) hikâyesinde din farklılığından dolayı sevdiği erkekle evlenmeyip mantık evliliği yapan bir kadını anlatır. Para sıkıntısı çekmez, çocukları vardır; ancak huzurlu değildir. Aşk ile mantığın çatıştığı hikâyede mantık evliliği temelinde sevgi olmadığı için sıkıntılı olabileceği düşüncesi yer alır.

Kadınlar evliliğe, erkeklere göre daha bağlıdırlar. *Vincent Adında Biri* (1992) hikâyesinde evliliğinden memnun olmadığı halde ne ayrılan ne de aldatan bir kadın vardır:

> Ne yapayım? Kocam da beni kullanıyor. Onlara söylüyorum, çocuklara, kocama… Sizleri seviyorum sevmesine, diyorum, ama evlilik öldürüyor beni, yalnız başıma yaşamak istiyorum, diyorum, bana yardım edin, diyorum, kocam 'Ben sessiz ne yaparım?' deyince çözülüyorum, evlilik yine başıma çöküyor o zaman. (s. 22)

Toplumsal baskı sonucu yapılan evliliklerin, insanları yasak aşka götürmesi psikolojik bir neden olarak işlenir. Muzaffer Buyrukçu, olaya dayalı birçok hikâyesinde bu çatışmayı kurgular. *Şarkılar Seni Söyler* (1982)'de mahallelerinde oturan dört gence sahip çıkan Seyfi'nin karısı Nigar ile dört gençten biri olan Mustafa arasında, *O Günkü Gibi*'de (1996) Müjgân'la evlenecek anlatıcının görümce Figen'le de birlikte olması, *Ay Kokuyor*'da da (1999) Nur'un kocası Tamer'le, komşuları Tülin ile yaşadığı yasak aşkın temelinde toplumsal baskı ile yapılmış evlilikler yatmaktadır.

Aşk ve evliliğin arasındaki en önemli toplumsal engellerden biri de sınıf farklılıklarıdır. Füruzan, *Gül Mevsimidir* (1985), *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999) ve *Gecenin Öteki Yüzü* (1982) hikâyelerinde sınıf farklılığı engelini işler. *Gül Mevsimidir* hikâyesinde burjuva sınıfından Mesaadet, Anadolu genci Rüştü Şahin arasında, *Sevda Dolu Bir Yaz'*da

gençliğinde bir köşke emanet edilen bir erkekle köşkün kızı arasında sınıf farklılığı çatışmayı oluşturan ana unsurdur. *Sevda Dolu Bir Yaz'*da köşkün hanımefendisi *"ayak takımından, cemiyetteki yeri bilinmeyen"* birini kızına yakıştıramaz. *Gecenin Öteki Yüzü*'nde ise sınıf farklılığı yüzünden evlenemeyen iki gencin bu engeli sevginin gücü ile aşmasını anlatır.

Füruzan, hikâye kişilerini iki zıt karakter arasında kurgular. Karakterlerden biri olumlu özellikleri ve yazarın bakış açısını hayata geçirirken eleştirilen karşı taraf çatışmayı oluşturur. Füruzan, evli ve düşmüş kadınların cinselliğe eğilimli olduğu düşüncesini *Tokat Bir Bağ İçinde* (1982) hikâyesinde Anadolulu Hatice ve İstanbullu kadın arasındaki çatışma ile verir. İstanbullu kadın çağdaş bir burjuvayı temsil ederken Anadolulu Hatice saf, temiz kadının temsilcisidir. Burjuva kadın Freud'un "Her şeyin kökü cinselliktir." görüşünü benimser. Onun için sevda diye bir şey yoktur. "Sevdanın öldüğünü siz hâlâ görmedinîz mi?" (s. 18) cümlesi burjuvanın sevda, sevgi ve aşka bakışının ifadesidir.

Yoksulluk da bireyler arasındaki aşka en büyük engel olarak görülür. Maddi imkânsızlıklar çiftleri birbirinden ayıran bir yapı unsuru olarak görülür. *Kanı Unutma* (1985) hikâyesinde Füruzan, birbirini seven iki gencin arasına giren yoksulluğu işler. Musa, sünger avına çıkmak için köyden ayrılacağı zaman sözlüsünden helallik ister. Gözyaşlarını tutamayan sözlüsü: "Helallik istemek neyin nesiymiş, yokluğunda dur durak mı olacak? Nedecektik, suluk, ayazlık olan damı. Bir göz oda yeterdi." (s. 34) ifadeleri ile aşkın yoksulluğun üzerinde olduğunu vurgular.

Yoksulluğun aşka engel olduğu benzer bir kurgu Tarık Dursun'un *Hikâye Yerine Geçecek Aşk Mektubu* (1993) hikâyesinde de görülür. Sıradan bir insanın sevdiği ile birleşmesine tek engel parasızlıktır. Kızın babası bu durumu: "Küçük bir adamım ben, büyük bir kişiliği yok. Baban ne demez bana: "Oğlum, iyi güzel de sen kızımı şu kadar lira aylıkla nasıl geçindirebilirsin?" (s. 47) cümleleri ile özetler.

Selçuk Baran, hikâyelerinde kadın ve erkeğin toplumsal engeller yüzünden bir araya gelemeyişini eleştirir. İnsan üzerinde hiçbir şeyin tahakkümüne izin vermemelidir. Baran'ın kahramanları durmaksızın sıkılır. Hiçbir şeyden mutlu olmazlar. Çünkü dışarıdaki düzen birleştirmeye değil ayrılmaya ayarlıdır. Yenilmiş kadınların karşısına, her şeyin ortasında

yaşadığı hayatı yeniden yaşaması gerektiğini kışkırtan delikanlılar çıkar. Ancak bunun için çok geçtir. Dışarıdaki atmosfer, her şeyi karanlığa boğar. Bu son çırpınış da başarısızlıkla sonuçlanınca kopuş daha da derinleşir. Kadınlar, hayat karşısında hep yabancıdır ve sevgi, aşk açlığı çekerler. Bu açlığı geçirecek tek varlık bir erkektir. Ancak erkekler ya yoktur ya da erkeklere ulaşmak imkânsızdır. Kadın-erkek arasındaki iletişimsizlik kadını ölüme sürükler.

Tortu (1984) hikâyesinde Halim, kadın-erkek ilişkilerine kadınsı bir duyarlılıkla yaklaşır. Kapitalizm ve erkek kıskacındaki düzende var olma çabası gösteren kadın anlatılır. *Yelkovan Koğuşu* (1989)'nda da çevre-toplum baskısı, yanlış kadın-erkek algısı ve eşler arasındaki iletişimsizlik gibi nedenler üzerinde durulur. Tüm bu sorunlardan kurtulamayan kadın ve erkek psikolojik sorunlara sürüklenirler. Boşluktaki kadınlar da arayışlara girerler. *Arjantin Tangoları* (1992) da ölmeye odaklanmış kadınları hayata döndüren erkekler üzerine kurgulanır. Selçuk Baran, kadın erkek ilişkilerine romantik bir bakış açısı ile yaklaşır. Büyük aşkların peşindedir. Bu hikâyelerde dışsal olaylar değil daha çok yaşananların bireyin iç dünyasına yansımaları kadınsal bir duyarlılıkla işlenir.

3) Yoksulluk ve Sosyal Adaletsizlik Sorunsalı

İnsan hayatını yönlendiren temel unsurlardan biri de maddi imkânlar ya da imkânsızlıklardır. Modern hayat, özellikle kapitalist ekonomik sistemin egemen olması ile birlikte zengin ve fakir arasındaki uçurumu daha da derinleştirir. Burjuva sınıfının emekçi insanları hor görmesi yanında şehrin kıyısında yoksullukla mücadele eden insanlar, toplumsal bir sorun olarak görülmektedir. Zenginlik, getirdiği imkânlarla insanların hayatında farklı kapılar açmasına rağmen yoksulluk insanlar hayatında farklı kapıları kapatır. Bireylerin eylemlerinde ya da verdikleri kararlarda yoksulluk önemli bir etkendir. Sosyo-psikolojik hikâyelerde yoksulluğun bireyler üzerinde meydana getirdiği psikolojik etkiler kentin kıyısına sığınmaya çalışan küçük insanlar üzerinden kurgulanır. Yoksulluk bazen kabullenilen bir yazgı bazen de insanları farklı yollara iten bir güç olarak durmaktadır. Yoksulluğun getirdiği çaresizlik bazı insanları hırsızlık, rüşvet gibi yollara sürükler.

Füruzan'ın hikâyelerinde yoksul bireylerin bir kısmı yoksulluğu kabullenerek mutluluğu sade ve bozulmamış saf değerlerde ararken bir kısmı ise yoksulluğa başkaldırırlar. *Redifeye Güzelleme* (1985) hikâyesinde sırtında taşıdığı dolapla sakatat satarak geçimini sağlayan Temir Efendi, sahip oldukları ile yetinen ve bunlardan memnun olabilen biridir. Karısının doğum sancısı tuttuğu gün, kızı ile birlikte ayakkabı tamircisi İsmail Efendi'nin dükkânına gider. Burada doğum haberini alınca yanında getirdiği zeytin ve peynirin yanına bir de karpuz alınca ziyafet "şölene" döner.

Günü Birlik Adada (1985) hikâyesinde de Cennet'in babası Enver Bey, yoksulluğun ezikliği ve utancıyla çekingen hareket eden bir adamdır. Kızının maaşını her ayın ikisinde almaya giderken o ay otuzunda gitmek zorunda kalır. Zengin evine gelirken öğle yemeğini de beraberinde getirir. Kızının çalıştığı ev sahibi Madam Tsula, adamın bu hareketine bir anlam veremez.

Füruzan'ın *Temizlik Kolu (1985)* ve *Gecenin Öteki Yüzü* (1982)hikâyelerinde yoksulluğun olumlu yanları üzerinde durulur. *Gecenin Öteki Yüzü'*nde aza kanaat eden insanlar övülür. Mücevherlerini bankada saklayan zengin insanlara misafirliğe giden genç kadına, apartmanın altındaki çamaşırlıkta oturmaları teklif edilir. Anne ve kızın hayatında yoksulluk "edilgenlik, bıkkınlık olarak hiçbir zaman yer etmemiştir" (s. 185). Anne ve kızın yaşama sevinci, apartmandaki zengin aileyi de etkiler. *Temizlik Kolu* hikâyesinde de yoksulluğun yok edemediği huzur üzerinde durulur. Kahramanlar yoksul da olsalar kendi değerlerini kaybetmezler. Ancak yoksulluktan dolayı horlanmayı da kabul etmezler. İhtiyar nine, öğretmenin sınıfın çöplerini dökme işini torunu ile birlikte bir arkadaşına verdiğini öğrenir. Ancak öğretmenin bu işi yoksul aile çocuklarına verdiğini öğrenince tepki gösterir. "Sen niye hayır demedin bre Hediye! Hep çöp dökmek istemem demedin. Niye sevindin Mari kızan?" (s. 45)

Bazı hikâyelerde ise yoksulluk mutsuzluğun tek sebebi olarak görülür. Ancak bir çıkış noktası da yoktur. Sadece hayatın doğal bir olgusu olarak verilir. Ayhan Bozfırat'ın *Anahtar* (1980) hikâyesi yoksulluğun bireylerdeki etkisini kendi bakış açılarından verir. Mutsuzluk, çaresizlik ve bunalmışlık kahramanların her hareketinde görülür. Tekdüze, sınırlı bir yaşantıya zorlayan ekonomik koşulların bunalttığı, hiçbir çıkış yolu bulamayan

dede, anne, baba ve çocuktan oluşan dört mutsuz kişinin ev yaşantısı anlatılır. Eve hapsolmuş bu dört kişi arasındaki iletişimsizlik de dikkat çekmektedir. Dede arkadaşlarının ölmüş olmasından, anne ev eşyalarının yenilenememesinden, baba parasızlıktan çocuk ise dışarı çıkamamaktan dert yanar.

Yoksulluğun sosyal adaletsizlik düzleminde ele alındığı hikâyelere de rastlamak mümkündür. Bu adaletsizlik bazı insanları rüşvete sürükler. Necati Cumalı'nın *Aksinin Biri* (1981) hikâyesinde Turan'ın aldığı para kendine yetmemektedir. Bu, Turan'ı isyana sürükler:

> Otuz yaşındayım. Parasız geldim dünyaya, parasız büyüdüm, parasız bu yaşa bastım. Bıktım usandım parasızlıktan. Ona borç, buna borç, sık, hesapla, ne yaparsan yap, neresinden düğümlersen düğümle, öyle çürük bir ip ki yine kopuyor, yine kopuyor! (s. 224)

Çocuklarını da fakir bir ortam da yetiştiren Turan, rüşvet almayı bile düşünür.

4) Psikolojik Yönlendirici Olarak Ölüm

Tarih boyunca insanı ilgilendiren konuların başında ölüm gelmektedir. Hayatın en saf gerçekliği olan ölüm, çeşitli şekillerde insanları etkiler. Bazen birinin ölmesi çevresindeki insanlarda büyük üzüntüye sebep olurken bazen ölüm herkes için en iyisi olarak görülür. Ölüm, hikâyelerde ya hayatın değişmez bir gerçeği olarak işlenir ya da ölümün kalanlar üzerindeki psikolojik etkisi üzerinde durulur.

Zeyyat Selimoğlu'nun hikâyelerinde ölüm, saf gerçekliği ile işlenir. Hayatın her türlü zorluğu ile birlikte ölüm bütün gerçekliği ile kahramanların yanı başındadır. Ölüme karşı bir boyun eğiş, kabulleniş söz konuşudur. *Aramızdaydı O Gün* (1990) hikâyesinde ölüm gerçeğinin her an insanla birlikte olduğu vurgulanır. Azrail'in nefesinin insanların ensesinde hissedildiği bir atmosferde Hristiyan Sotiri'nin ölümden dönmesi anlatılır. Ölüm Sotiri'nin titremesinde hissedilir:

> Yalnız soğuk ve ıslaklık değildi Sotiri'yi şöyle sarsıp titreten, değildi. Bana öyle geldi ki, hanidir içine kanına, damarına yuva kurup yerleşmiş olan ölüm, bedeninden çıkıp gitmek için debelenirken, onu da böyle sarsıyor, titretiyor. (s. 93)

Ölüm, Selimoğlu'nun hikâyelerinde nesneler için de ele alınır. Bir geminin hurdaya ayrılması onun ölümüdür.

> Utanç kıyılarında çekiçler çalışıyor. Bir gemiyi öldürüyorlar o arada. Balyozlar ve çekiçler altında can veriyor bir gemi parça parça doğranıyor. Bir gemi için utanılacak ölüm işte… İşe yaramaz duruma girdi mi bir gemi, hurda bir at gibi bu kıyılara vurur, ölümü bekler (s. 104).

Tarık Dursun'nun *Ölünün Arkadaşı* (1984) hikâyesinde hastanede aynı odayı paylaşan iki arkadaştan birinin ölmesi ve arkadaşının bu ölümü ailesinden saklaması anlatılır. Ölüm haberi ile yıkılacak bir aile ve çocuk vardır. Ancak ölüm hasta olan için kurtuluş, geride kalanlar için ise bir yıkımdır.

Füruzan'ın hikâyelerinde tutunamayan kahramanlar, kaybettikleri noktada ölümü bir çare olarak görürler. Bazı hikâyelerde ölüm eşiğine gelen kahramanlar bir umut ışığıyla tekrar hayata bağlanıp hayatın devam etmesi gerektiğine inanırlar. *Gecenin Öteki Yüzü* (1982)*'n*de eşini kaybeden kadın, yaşamla bağını koparır. Ölmek için dua eder. Benzer bir son *İskele Parklarında* hikâyesinde işlenir. Kocasının ölümünden sonra bu acıya dayanamayan kadın "at kendinî denize, olsun bitsin" diyecek kadar bezginlik içinde ölmeyi ister.

Selçuk Baran'ın *Türkân Hanım'ın Ölümü* (1984)'nde hayat ve ölüm ikilemi arasında kalıp ölümü tercih eden Türkân Hanım, onun hayatına tanıklık edenlerce anlatılır. Sonuç kısmında ise "kadın yorulunca intihar eder" ve "ölüm varken başka hiçbir şey konuşulmaz" tezine ulaşılır.

5) Modernizm Karşısında Tutunamayan Bireyler

Türkiye'nin dışa açılması, özellikle bu yıllarda Amerika ile olan yakın ilişkiler hızlı bir değişimi beraberinde getirir. Yeni duruma alışamadan yeninin hızla tüketilmesi ve yeninin sürekli değişmesi toplumda bir şaşkınlık meydana getirir. Kapitalizmin "tüket-tüket" anlayışı, "anı yaşa" öğretisi insanları düşünmeden, sorgulamadan tüketmeye sürükler. Değişen maddi kültür hızlı bir şekilde değerleri de alt üst eder. Sonuçta ideolojiler değişse bile ezilen, kaybolan, kültürsüz bir toplum oluşur. Seksen sonrası toplumcu gerçekçi hikâyelerin çoğunda kapitalizm ve kapitalizmin kurumlarının eleştirisini görmek mümkündür. Toplumsal sınıfların oluşmaması, ezilen insanların bu düzende yok edilmesi, güçlü bir sömürü sisteminin hâkim olması toplumda sessiz bir çatışma ortamı oluşturur. Kapitalizmin toplumdaki en büyük etkisi "suskun", "içine kapanık" insanlar meydana

getirmesidir. Maddi zenginlik vaat eden kapitalizm, bireyleri sömürerek onları iç dünyalarına hapseder. Hikâyelerdeki kahramanlar, bazen sömürülmeyi kader olarak kabullenirken bazen de karşı çıkarlar.

Pınar Kür, Feride Çiçekoğlu ve Faruk Duman hikâyelerinde bireylerin değişimini kapitalist sistemin getirdikleri üzerinden konumlandırır. Bu bazen apartman, bazen banka bazen de bir asansör üzerinden yapılır. Kahramanları hayat karşısında yalnızlaştıran ve boşluğa iten makineler ve teknolojidir. Kaybeden birey olmasına rağmen teknoloji insana muhtaçtır. Hikâyeler, kapitalizmin getirdikleri ile mücadelesinde kaybeden arasındaki çatışma üzerine kurgulanır. Ekonomik sistem, bireyleri zorunlu değişime maruz bırakır. Maddi refah, bireylerin mutluluğu için yeterli gelmez.

Pınar Kür, *Taksim-Maçka* (1981) hikâyesinde kapitalizmin ana kurumlarından biri olan bankada çalışan Vildan'ın annesinden ve kültüründen koparak giyim kuşamıyla, yasak ilişkisi ile yaşadığı değişimi anlatır. Her gün farklı giyinen Vildan, maddi refah içinde olmasına rağmen değerlerini kaybeder ve sevgilisi tarafından terk edilir. Mahalleli önce ona hayranlıkla bakarken değerlerini kaybeden Vildan'ın o mahalleden bile geçmek istememesi değişimin bireyi getirdiği son noktayı göstermesi bakımından önemlidir. *Bir Ayrılık Şarkısı* (1981)'nda da babanın bankada çalışması ve geleneği temsil eden eşini bankada iş arkadaşı ile aldatması sistemin getirdiği bir zorunluluk olarak sunulur. *Herkes Bana Düşman*'da (1981) Pınar Kür, zengin bir işadamının annesi ile olan ilişkisini kahramanın gözünden anlatır. Annesinin bütün maddi ihtiyaçlarını fazlasıyla karşılayan hatta onun rahatı için hizmetçi bile tutan adam, annesinin doğum gününü kutlamayı unutur. Kardeşi de üniversitede profesördür. Ancak sahip oldukları ekonomik güç, annelerini hayatta tutmaya yetmez. *Biraz Daha Ölmek* (1983) hikâyesinde ise Çekoslavakya, Polonya, Belçika gibi sosyalist ülkelerin işgal altına alınması, düşmesi ile ailenin çöküşü arasında bir bağ kurulur. Önce sistem çökertilmiş daha sonra ise aile elindeki bütün mal varlığını kaybetmiştir. Babası öldükten sonra ise annesinin tutunamamasının tek nedeni ise sisteme teslim olmaması olarak gösterilir. Değişime ayak uyduramayan bireyler yok olmaya mahkûmdur.

Feride Çiçekoğlu'nun *Bir Asansör Yolculuğu*'nda (1990) yedi katlı bir binanın asansörü üzerinden kapitalizmin insanı değersizleştirmesi eleştirisi yapılır. "Emperyalist

sömürünün ülkenin sosyo-ekonomik yapısına ters düşen teknolojisi işte yine ancak insan faktörüyle çalışabilmişti. Sermayenin organik bileşimi yükseldikçe emeğin rolü azalıyordu. Oysa Türkiye'ye gerekli teknoloji emek yoğun olmalıydı." (s. 39) Kapitalist sistemin önem verdiği teknoloji, insan olmadan tek başına yeterli değildir. Kalkınmada teknoloji kadar önemli olan insan ve emektir. Çiçekoğlu'nun hikâyelerinde kapitalist sistem açık bir şekilde eleştirilirken karşısında insan, ön plana çıkartılmaya çalışılır.

Faruk Duman'ın *Pancar Vagonları* (1999) hikâyesinde istasyonda memur olarak çalışan kahraman, senede bir kez seminer için kente gider. Ancak geldikten sonra bir hafta farklı biri gibi davranır. Eşyaların yerini değiştirmek ister. Kent kültürü kısa süreliğine de olsa kahramanın bakış açısını değiştirir.

Hasan Kıyafet'in bu dönemde basılan altı hikâye kitabında toplumcu gerçekçi hikâye anlayışına farklı bakış açıları kazandırdığını söylemek mümkündür. Özellikle *Ölülerle Söyleşi* (1980), metinlerarasılık yoluyla sosyalist düşüncenin anlatıldığı hikâyelerden oluşur. Pir Sultan Abdal, Pir Nesimi, Şeyh Bedrettin, Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Ayvazovsky, Sabahattin Ali, Dr. Şefik Hüsnü, Nazım Hikmet hikâye kişisi olarak konuşturulur. Bu tarihî kişiliklerin ölümsüz olduğu özellikle vurgulanır.

> Yanlış duymuşsunuz, Şeyh Bedrettin ölmedi. Her sabah şafak vakti bir yerde bir gölgede, görünür. Hele Serez Çarşısındaki koca Çınar'ın altında her gün güneş doğana kadar saz çalar, semah tutar. Yalnız her göze görünmez. Onu ancak halktan haktan, fakir fukaradan yana olanlar görebilir. Derebeyler, ağalar, paşalar, kesin göremezler. (s. 23)

İnsanlar ölse de fikirleri yaşamaya devam eder. Hikâyelerde bu tarihî kişilikler, kendi zamanları ile benzer yanları ya da farklılıkları dile getirirler. Emeksiz tüketim, sermaye ve zengin eleştirilir. Hasan Kıyafet'in hikâyelerinde kapitalizme getirdiği açık eleştirilerin yanında çözüm önerileri de sunması onu diğer birçok toplumcu gerçekçi yazardan farklı kılar. Bu tarihî kişiler seçilerek, onların temsil ettiği değerlerin evrenselliği dile getirilir. Bu değerler, sorunların çözümünü sağlayacaktır. Anti-kapitalist söylemlerin metin içerisinde tarihî kişiliklerin şiirleriyle ya da söylemleriyle desteklenmesinin yanı sıra teknolojiyi de kullanması önemlidir. Teknoloji ilk defa bu hikâyelerde kullanılmaya başlanır. Pir Sultan Abdal'ın "İyiyi kötüyü, haklıyı haksızı bir bir deftere yazarız. Artık deftere yazma güçlüğü de kalktı. Bilgisayara geçiyoruz." (s. 8), Nazım Hikmet'in "benim

roketim, uzay mekiğim mi var ki, dünyayı değiştireyim." (s. 77) cümleleri teknolojinin hikâyemizde yer etmeye başladığı ilk ifadelerdir. Açık mesajlı bu hikâyeler diyaloglarla aktarılır. Hikâye kahramanı olarak kullanılan kişilerin kendi zamanlarında yaşadıkları olaylarla şimdiki olaylar birleştirilerek anlatılmaktadır. Zaman ve mekân değişse de adaletsizlik, haksızlık devam eder.

Hasan Kıyafet'in *Sizin Masalınız* (1998)'da cahilliği ile ünlü Çin kralı ile başdanışmanı Ling Yu arasında geçen olaylar anlatılır. Masal formunda anlatılan hikâyede kapitalist sistem ve kapitalist sistemi kayıtsız şartsız kabul eden ve yaşamaya başlayan insanlar eleştirilir. "Krallar, şahlar, padişahlar, hanlar, hakanlar, emirler yedi içti yedi kat yerin dibine çoktan geçtiler. Biz gelelim hepimizin masalına!.." (s. 35) cümleleri ile biten hikâye anlatılan masalın kişileri değişmesine rağmen özün devam ettiğini vurgular. Bu bizim masalımızdır, mesajı verilmeye çalışılır. Hikâyelerdeki evrensellik vurgusu geleneğe yapılan göndermelerle sağlanır.

Modern toplumun tutunamayan bireylerini iç dünyaları ile ele alan hikâyeciler de vardır. Bu hikâyelerde olay yoktur. İçinde yaşanılan atmosferin bireyler üzerindeki baskısı ve değiştirici etkisi hikâye kurgusunu oluşturur. Özellikle kadın hikâyecilerin hikâyelerinde bir anne duyarlılığı ile kahramanların hikâye içerisinde merhamet duygusu ile ele alındığını görürüz. Füruzan, Nursel Duruel, Adalet Ağaoğlu, Işıl Özgentürk ve Ülkü Tamer'in hikâyelerinde suskun bireylerin içsel çığlıklarını duymak mümkündür.

Füruzan seksen sonrası yazdığı ilk hikâye kitabında (1982) çocuk gözüyle toplumsal gerçeklere ışık tutar. Modernizmin toplumu getirdiği durum eleştirel bir gözle anlatılır. Babaların olmadığı hikâyelerde çok kötü şartlara maruz kalan çocuklar, annelerinin tükenişine şahit olurlar. Yoksulluk, bunalım, yarından duyulan endişeler kadınları yasak ilişkilere sürükler. Anneler adeta böyle bir ortamda çocuk sahibi olduklarından pişmandır. Hayatın akışına kendisini bırakmış, yaşamaya çalışan, dağılmış ailelerin dramları gerçekçi tasvirlerle anlatılır.

Nursel Duruel'in (1982) Fırıncı Şükriye hikâyesinde Şükriye Abla, çalışan bir kadındır. Fırıncı Şükriye öldüğünde evlerine gelen Halise Abla'nın gözünden çalışan,

emekçi, ideal bir kadın anlatılır. Fırıncı Şükriye ve annesi çalışkanlıklarıyla çevrelerine de örnek insanlardır.

> Sen, bir emirle alevlere türlü oyunlar oynatan peri miydin, yoksa ateşle terbiye edilip çilesi bir türlü dolmayan kurban mı?.. sen çalışan bir insandın Şükriye Ablam, büyüdükçe anladım bunu. Büyüdükçe anladım neden güzel olduğunu, neden güçlü olduğunu. Ömrüm boyunca da insanları en çok iş başında olduklarında sevdim (s. 53).

Ancak Şükriye Abla'nın torunları değişir ve kimliklerini kaybederler. Kız torunu şarkıcılığa heves ederek okuldan ayrılır, erkek torunu ise okulu bırakıp serserilik peşinde koşar. Bu değişimin nedeni ise modern hayattır. Apartmanlar modernizmin günlük hayattaki en tipik temsilcisidir. "Kuyu gibi, ışıksız, rutubetli bir yer. Hiç sevemedim bu apartman katlarını. Yaşayışımız, oturduğumuz kalktığımız yerler değişecekti elbet. Ama bunca heves gösterip değiştirdiklerimiz böyle mi olmalıydı?" (51) Duruel'in Ses *Maketi* (1992) kapitalizmin hiçleştirdiği, tükettiği, sömürdüğü insanların hikâyesidir. "Kapı zilleri, telefon zilleri, klaksonlar, gergin havayı tırtıklı ağızlarıyla yırtan, kırpık kırpık doğrayan sesler", hikâye kahramanının sesini keser. Bir çığlıkla biter hikâye:

> *Seslerim…seslerimin sırtını oydular…seslerim parçalandı…hoyratlık… kim öğretecek seslerimi… korunaksız seslerim… nasıl toplarım…nasıl…nasıl…onca yıl neyi bekledim…neye bekçilik ettim…seslerimi ne yaptım…* (s. 26)

Duruel'in *Burgaç* (1982) adlı hikâyesi de iç konuşmalarla "biz"den "ben"e dönüştürülen insanı anlatır. Toplum bilincini yitiren birey, yalnızdır. "Yağmur altında, arsız yapılar" (s. 51) bu kopuşun başlangıcını oluşturur.

Adalet Ağaoğlu 1970'lerde başladığı hikâyeciliği bu dönemde de sürdürür. Bu dönemde yazdığı hikâyeler seksen öncesi ideolojik mesajlar verme kaygısı ile yazdığı hikâyelerden oldukça farklıdır. Ağaoğlu kadın gözüyle, toplumcu gerçekçiliğin kalıplaşmış temalarını ve biçim anlayışlarını eleştirir. *Hadi Gidelim* (1982)'de çeşitli olgular karşısında yer edinmeye çalışan işçi, emekçi bireylerin hayata tutunma mücadelesi ritim ve ironiye yaslanarak verilir. Bu dönemde yazılan birçok hikâyede rastlanılan kenar mahallelerde yaşayan emekçi kadınların mesleği olarak görülen terzilik, *Dar Odanın Karanlığı* (1982)'nda Ayten'in de mesleğidir. Düş ile gerçek arasında geçen hikâye bireyin toplumda yeniden doğuşunu simgeler. Siyasî olaylar açıkça yer almasa da olayların birey üzerindeki izlerini görmek mümkündür. Kişiler içe kapanık tiplerdir. *Hadi Gidelim* ölüm

tedirginliğinin bütün boyutlarıyla anlatıldığı bir hikâyedir. Tutunamayan bireyler için ölüm bir çözüm olarak durur. Ancak ölüm tedirginliği, hikâyelerde iç çatışmayı oluşturan bir unsurdur. *Şiir ve Sinek* anne ile kız arasındaki kuşak çatışması, bakış açısı farklılıklarını ironik bir şekilde dile getirir. *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997) ise her insanın kendine göre geliştirdiği "hayatı savunma" biçimlerinin postmodern anlatı teknikleriyle anlatıldığı hikâyelerdir. Kitap bir üstkurmaca olarak kurgulanır. Gerçek ile kurgunun karşılaştırıldığı hikâyelerde bazen şiddet, köşeyi dönme bazen gözyaşı bazen de yazarlık, hayatı savunma biçimidir.

Ülkü Tamer ve Işıl Özgentürk de tek tek bireyler üzerinden yaşanan değişime ışık tutarlar. Günlük hayatta sıradan bireyler fotoğraf gerçekçiliği ile verilir. Boşluk ve çaresizlik onları eylemsizleştirir. Ülkü Tamer'in *Allaben Öyküleri* (1991)'nde hikâyelere de isimlerini veren Sitti Zeynep, Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin tutunamayan bireylerdir.

Işıl Özgentürk, önceki dört hikâye kitabını[70] birleştirip Charles Baudelaire'nin *İçe Kapanış* şiirinin ilk mısraını isim olarak verdiği *Derdim Yeter, Sakin Ol* (1987)'da kahramanları modern hayatta tutunamayıp içine kapanan bireylerdir. Hızla değişen toplum değerleri karşısında tutunamayan insanların içe kapanışına karşı eleştiriler getirir:

> Biz doğuluların içedönük duygu dünyaları kimilerinin hoşuna gidebilir, nedense bu ara benim hoşuma gitmiyor, sevinçlerimizi, tatlarımızı, acılarımızı paylaşmayı neredeyse bir zül sayarak içimizde ağır ağır demlemek bizim geleneksel bir yaşam biçimimiz olabilir; ama her şeyin olağanüstü bir hızla uçup gittiği günümüzde bu yaşam biçimimiz nedeniyle kim bilir ne güzel paylaşımlar yanı başımızdan geçti gitti (s. 13).

İki Deli Derviş (1992) ve *Yazyalnızı* (1996) adlı hikâye kitaplarıyla Behçet Çelik, toplumsal gerçekçiliği tüm çıplaklığı ile anlatan bir diğer yazardır. Vapurla, dolmuşla yolculuk yapan küçük insanlar, memurlar, çingeneler, özellikle gençler ve gençlerin sorunları hikâyelerinde gerçekçi bir tasvirle anlatılır. Hikâyelerine çarpıcı, ilginç ve şiirsel girişlerle başlar. "Bu sokaklar benim değil. Benim değil bu içime, dışıma, gözlüğüme, ellerime, tam adım atacağım yere yağan yağmur" (s. 83). "Bu akşam ayrılacağız. Aylarca birbirimizi görmemecesine. Sıradan olmasını istemiyoruz bugünün." (s. 117) Kararlı ve

[70] Hançer (1981), Yokuşu Tırmanır Hayat (1984), Derdim Yeter, Sakin Ol (1987), Geniş, Mavi Bir Gök (1996).

kendinden emin cümlelerle başlayan hikâyeler, kararsızlık, yalnızlık ve kendinî arama çabaları atmosferinde devam eder. Modern hayatta kendi olmaya çalışan tutunamayan bireyler, kimi zaman bir çay bahçesinde çay içerek kimi zaman meyhanede içki içerek adeta nefes alırlar.

6) Toplumsal Yapıdaki Değer Kaybının Bireye Yansımaları

Modernizme getirilen en önemli eleştiri modernizmin bireylerde ve toplumda meydana getirdiği değer kaybıdır. Sürekli karşılaştırma yapılarak eskiye olan özlem dile getirilir. Geçmişin insanî olanı ön planda tutan anlayışı modernizmle birlikte kaybolur. Maddî değeri olmayan hiçbir şeyin önemi yoktur. Değerlerini kaybeden birey ya yeni duruma ayak uydurur ya da içine kapanarak geçmişine dönmeye çalışır. Toplumcu gerçekçi hikâyelerde modernizm eleştirisi değerler üzerinden de dile getirilir. Kapitalist ekonomik düzen, insanların değerlerini de sömürür. Değer kaybının işlendiği hikâyelerde imgesel nesneler üzerinden bir yapı kurgulanır. Madalya, mezarlık, bir gömlek bir değer yargısı olarak ele alınır.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu, *Branderburg'un Dört Atlısı* (1993) hikâyesinde eskimiş tezgâhında eski saat, pusula ve madalya satan tezgâhtarın ağzından değişen toplum algısını aktarır. Madalyalar verildiği zaman, insanlar için bir gurur kaynağı iken şimdi artık hiçbir anlam ifade etmez. Çünkü herhangi bir önem gözetilmeden dağıtılmış madalyalardır. Zamanında bir anlam yüklenerek verilen bu madalyalar küçük rakamlarla alıcısını arar. *Bir Yaz Evi* (1993) hikâyesinde ise aile mezarlığı yaptırmaya çalışan Selim Bey, değişen şartlarda onu bile beceremez. Genç mimar önce bin yıl sonraya kalacak bir eser yapmayı planlarken daha sonra sadece para kazanmayı düşünür. Mimarın son model bir arabası ve lüks bir evi vardır. İdealizmini kaybetmiştir. *Oteldeki Kapı* (1993)'da yaşlı adamın gömlek değiştirmek için gittiği otel mağazasında girdiği tuvalette temizlik malzemeleri odasının kapısı ile tuvaletten çıkış kapısını karıştırması da eski yeni değişiminin simgesel bir örneğidir. *Kutsal İttifak* (1993)'da üfürükçülük yapan bir hoca, *Yalanın İki Yüzü* (1993)'nde eşiyle tartışan adamın eşinin oyununa gelerek onu aldatması konu edilir. Saçlıoğlu diğer hikâyelerinde de değer kaybını farklı mekânlarda farklı kişiler üzerinden tekrar eder. *Beş Ada* (1997) adlı hikâye kitabında ilk hikâye olan *Birinci Masal* ile kitabın son hikâyesi

İkinci Masal arasında yerleştirdiği ada hikâyeleri ile kitabın bütününde eski ile yeni, hayal ile gerçek ayrımını hissettirir.

Ayşe Kilimci'nin *Sevgi Yetimi Çocuklar* (1987)'ında köyde ya da kentte yaşadıkları talihsizliklerle kirletilen, küçük yaşta evlendirilen kız çocukları anlatılır. Zorla evlendirilen kızlar, yaşadıkları zorluklar karşısında kader kurbanıdırlar. Yitirilen ahlak değerleri toplumda ensest ilişkilere yol açar. *Ağadan Olma Bacıdan Doğma* (1987) hikâyesi ağabeyinden hamile kalan Zelha'nın dramını anlatır. Kopan aile bağları, değerlerin de yitirilmesine neden olur.

İnci Aral'ın *Uykusuzlar* (1984)'daki hikâyeleri toplumsal kurallardaki değişim ve toplumun katı kuralları karşısında tutunmaya çalışan sıradan bireylerin hikâyesidir. Özellikle seksen öncesi toplumsal olaylara atıflar yapılarak bireylerin nasıl bir kopuş ve dönüşüm yaşadığı verilmeye çalışılır. Bireyler yeni dönemde ideallerini, değer yargılarını kaybetmiş, boşlukta kendilerini aramaktadırlar.

d) KİŞİLER

1950'lerde boy veren, ancak 1970'lerde niceliksel birikimini ortaya koyan gerçekçi bir bakış açısı ile eser veren toplumcu gerçekçiler, seksen ihtilali ile birlikte sahip oldukları bu birikimi yenileyerek köy yaşamından kent yaşamına aktarırlar. Genellikle köyde ağa - maraba bağlamındaki toplumcu gerçekçi hikâye, seksen sonrasında modern kent hayatını konu edinîr. Bu nedenle de hikâye kahramanları modern kent hayatının sıkıntılarını, bunalımlarını yaşarlar.

Dış ve iç göçün bireyler üzerindeki etkisi birçok toplumcu gerçekçi hikâyede temel izlek olarak kullanılır. Göç, en büyük etkisini çocuklar üzerinde gösterir. Hikâyelerde özellikle çocuk kahramanların bakış açısı kullanılarak, göçün bireylerde meydana getirdiği travma daha açık ortaya konulmaya çalışılır. Çocuk kahramanlar, parçalanmış aileler içinde oradan oraya savrulurlar. Saf, masum bakış açısı ile anne ve babalarının durumunu anlamaya çabalarlar. Umutsuz ve kaygılıdırlar. Bu yeni dünyada en çok ötekileşen, çocuk kahramanlardır. Ötekileştiren dünyayı anlamaya çabalayan çocuk kahramanlar, gerçeklerle yüzleştiklerinde içe kapanırlar. Burada ise iç konuşmalar devreye girer. Fakir Baykurt,

Nursel Duruel, Zerrin Koç, Ayşe Kilimci gibi hikâyeciler çocuk kahramanların gözünden dış göçü izlerler.

İç göç de toplumcu gerçekçi hikâyenin üzerinde durduğu diğer bir izlektir. Köy ve kasadan kente gelen bireyler ne kentli olabilirler ne de kendi kimliklerini koruyabilirler. Onların yaşadığı tam bir arada kalmışlıktır. Kente göç eden bireyler, yerleşim yeri olarak kent kıyısında gecekondularda yaşadıkları gibi hayat karşısında da kıyıda kalmış, yenik tiplerdir. Ailelerinden kopan genç kızlar, kent hayatında oradan oraya sürüklenirler. Taşralı olmanın ezikliğini yaşamakla birlikte kentli olamamanın da acısını çekerler. Ne kadar isteseler de kent burjuvası onların sınıf atlamasına izin vermez, onları hep dışlar. Kent hayatından onların payına düşen sadece yalnızlık ve mutsuzluktur. Çıkışsızlık içinde bir çıkış noktası arayan genç kızlar fuhuş batağına sürüklenirken erkekler çareyi alkolde bulurlar. Nursel Durel, Pınar Kür, Işıl Özgentürk gibi hikâyeciler de bazı hikâyelerinde iç göçü işlerler. Kahramanlar taşradan kente gelmiş, arada kalmış bireylerdir.

Doğu ve Güneydoğu insanlarını konu edinen hikâyelerde ise ana tema kaçakçılıktır. Genellikle klasik kurgu ile hikâyeler yazan Osman Şahin ve Bekir Yıldız gibi hikâyeciler, bu bölgelerde devletin eksikliği nedeniyle ağaların, yozlaşmış, ağalara göre uydurulmuş törelerin kurban ettiği kişileri hikâyelerine taşırlar. Hikâye kahramanları ayakta kalabilmek için kaçakçılık yapmak zorundadır. Devletin hissedilmediği buralarda, kahramanların kaderi ağaların ve törelerin elindedir. Ezilmek, kaybetmek ortak kaderdir.

Hikâyelerde özellikle aile kavramı önemli bir yer tutar. Anne ve babalar hayatta yenilmiş, kaybetmiş kişilerdir. Onlar, hayatın akışına teslim olmuş sıkılarak hayatlarına devam etmeye çalışsalar da çocuklar dışarıya çıkabilmek için can atarlar. Sürekli pencereye, balkona koşarlar. Onların bu davranışı tutsaklıklarına bir başkaldırıdır. Pencere ve balkon hayata açılan kapıdır. Ev içindeki sıkıntıyı fark eden çocuklar, gençler buralarda özgürlüklerini ararlar. Anne ve baba dışarının tehlikeli olduğunu bilir ve bu nedenle de çocuklarını buradan uzak tutmaya çalışırlar. Sıkılan, bunalan çocuklar evden kaçmak isteseler bile bunu başaramazlar. Bir süre sonra onlar da anne ve babalarına benzemeye başlarlar. Ayhan Bozfırat'ın *Balkon* (1999) hikâyesinde anne, çocuğun balkona çıkmasına

engel olmak için kapıya duvar ördürür. Kendisi dışarda yenilmiş, kaybetmiş anne, çocuğun yenilmesine engel olmak ister.

Hikâye kahramanları, sürekli sıkılırlar. Dışarıda onları mutlu edecek bir şey yoktur. Her şey yaşamaya değil, ölmeye odaklıdır. Toplumcu gerçekçi hikâyelerde bireylerin bu çıkışsızlığının, mutsuzluğunun tek nedeni ekonomik yapının düzensizliğidir. Tüm sorunların altında yatan temel neden, ekonomik düzensizliktir. Burjuva sınıfı, kentli olamayan taşralı bireyleri ötekileştirmektedir. Hikâyelerde kahramanların tüm çıkışsızlıklarının, bunalmışlıklarının arkasında ötekileşme sorunu yatmaktadır. Ekonomik hayatın getirdiği bozuk sistem, hikâyelerde bir fon olarak arka planda yer alır. Ayhan Bozfırat'ın hikâyelerinde kahramanlar, ekonomik zorluk içindedir. *Biraz Daha Gayret* (1999) hikâyesinde kahraman taksitlere bağlanmış bir hayat sürer. Ancak taksitleri takip ederken hayatı kaçırır.

Sabahattin Ali çizgisinde ilerleyen toplumcu gerçekçi hikâyeciler hikâyelerinde küçük insanlarla ilgilenir. Hikâyelerde hayatın içinde kaybolmuş, yoksul kişiler başat kişilerdir. Tek dertleri karınlarını bir şekilde doyurabilmektir. Bunun için de ekmekleri peşinde koşarlar. Ancak yoksulluk onların karşısında en büyük engeldir. Bir türlü aşamazlar. Zenginler de onları yoksulluklarından dolayı küçümserler, haklarını vermezler. Bu adaletsizlik karşısında bazen boyun eğen, içine kapanan kahramanlar olduğu gibi kimi zaman da karşı çıkan, hakkını arayan kahramanlar da görülür. Füruzan'ın hikâye kahramanları haksızlığa karşı çıkan mücadeleci tiplerdir. Onlar, haksızlığa karşı boyun eğmezler. Kaybetseler de haklarını ararlar.

Aşk da kahramanların üzerinde durduğu konulardan biridir. Aşklar, istenildiği gibi değildir. Kadın erkek arasındaki ilişkiler de düzensizdir. Hikâyelerde aşkların büyütülememesinin ve istenildiği gibi yaşanamamasının temel nedeni ekonomik sebeplere bağlıdır. Ya sınıf farklılıkları bu aşka engel olur ya da yoksulluk. Aile içi iletişimsizlikten, bozulan evliliklerden en fazla etkilenen ise kadınlardır. Babasız kalan evi idare etmek, çocuklarına sahip çıkmak da anneye düşer. Aile kurumu işlememektedir.

Hikâyelerde halk edebiyatının aşklarını hatırlatacak tarzda Yusuf, Züleyha, Leyla gibi isimler tercih edilse de aşklar modern zamanın aşklarıdır. Kahramanlar, aşkın duygusal

boyutundan çok cinsellik boyutu ile ilgilenirler. Cinsellik kahramanlar için kendilerini en iyi ifade ettikleri, özel alanlarıdır. Cinsellikle kahramanlar bir bakıma yeniden doğarlar. Hikâyelerde âşık kahramanlar, ekonomik nedenlere bağlı sebeplerden dolayı gerçekle yüzleşirler ve aşklardan kırgınlık, umutsuzlukla ayrılırlar. Aşklar çoğu zaman melankoliye dönüşür. Selçuk Baran, Füruzan, İnci Aral, Zerrin Koç gibi hikâyeciler aşka kadın gözü ile bakarlar. Onların kadın kahramanları da aşkta kaybetmiş, aşk acısı çeken çıkışsız tiplerdir.

Kahramanlar, içinde bulundukları durumdan sıkıldıklarında geçmişlerini bir sığınak olarak görürler. Özellikle genç kızlar, çocukluklarına dönüp ailelerine ve insan ilişkilerine bakarlar. Geçmişi bugünden anlamlandırmaya çalışırlar. Özcan Karabulut, adeta bir fon olarak kullandığı hikâye kahramanları geçmişleri ile yüzleşirler. Geçmişin kaybedilen değerleri, kahramanların en büyük acısıdır. Şimdiye geçmişten bakan kahramanlar, şimdiyi anlamlandırmakla zorlanırlar.

Toplumcu gerçekçiler, hikâyelerinde daha çok giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu olay hikâyeciliği geleneğini sürdürürler. Kişiler de klasik kurguya uygun olarak giriş bölümünde tanıtılır. Öyküleme ile birlikte karakter gelişimi sürdürülür. Necati Mert, tüm hikâyelerinin giriş bölümlerinde kahramanları tanıtarak hikâyeye başlar. Diyaloglar ve iç konuşmalarla da karakterlerini geliştirir.

Toplumcu gerçekçi hikâyelerin tezli oluşu, zaman zaman kahramanları ideolojik bir düzleme taşısa da seksen sonrası toplumcu gerçekçilerin kahramanlarını bu tehlikeden koruduklarını söylemek mümkündür. Hikâye kahramanları, yazarların gerçekçi gözlemlerine dayanan hayattan kişiler olarak kurgulanır. Bu nedenle olağanüstülük de yoktur. Dönemin siyasî şartları nedeniyle hapishane hayatı yaşayan, işkence gören insanları hikâyelerde görebiliriz. Özellikle 12 Eylül askeri darbesi sonucunda işkencelere maruz kalan yazarların da gözlemlerini hikâyeleştirmesi anı-hikâye tarzında metinlerin oluşmasını sağlar. Özellikle bu hikâyelerde kahramanlar seksen öncesi idealizmin özlemini çekerler. Bu hikâyelerde kişilerin kurgulanmasında gerçeklik ön plandadır.

e) ZAMAN

Hızla değişen zaman olumlu ya da olumsuz yönleriyle toplum ve bireyler üzerinde etkilidir. Geçmiş zaman özellikle çocukluk çağı masumiyetin, saflığın, bozulmamışlığın yaşandığı dönem olarak özlenen bir zaman dilimidir. Ancak geçmiş zamanın bu değerleri yerini modernizmin getirdikleri ile birlikte kirlenen, bozulan yeni değerlere bırakır. Hikâyelerde de geçmiş zaman bazen rüyada bazen anılarla geri dönüşlerde bazen masal ve hikâyeler ile hatırlanır. Zamanın kısıtlayıcılığından ve darlığından sıyrılmanın bir diğer yolu da fantastik kurgu ile sağlanır. Fantastik kurgu geçmiş ve şimdiyi aynı karede gösterebilen bir yapıya sahiptir. Toplumcu gerçekçiler için değer kaybı ve yozlaşmanın sebebi tarihsel süreç içerisinde izaha çalışılır. Geçmiş ve şimdi taşıdıkları değerlerle çatışan öğelerdir.

Nazlı Eray, hikâyelerinde kahramanların gerçek dünyada yapamayacakları ruhsal sorgulamaları fantastik kurgu içerisinde anlatır. Değişen zaman ve mekânlar karşısında kahramanların değişime gösterdikleri tepkiler, iç dünyalarındaki çalkantıları hikâyelerin temel kurgusunu oluşturur. Zamanı ve mekânı olmayan hayal dünyası, bireylerin bilinçaltında yaptıkları yolculukları anlatmak için bir araç olarak kullanılır. Bireyin kendi dışında kalan dünyayla olan ilişkilerini anlama, anlamlandırma ve düzenleme düşüncesi fantastik kurgu içerisinde verilir.

Hazır Dünya (1984)'da birbiriyle bağlantılı on sekiz hikâyede gerçek hayatın bunaltıcı ve sıkıcı yapısından kurtulmak için bir oyun kurgulanır. Bireyin kendinî ifade edebîldiği bu dünya hazır bir dünyadır. Eray'ın hikâyelerinde çok geniş bir coğrafya kullanılır. Dar mekânlarda sıkışıp kalan birey hayal dünyasında zaman ve mekân sınırı olmadan kendinî yeniden oluşturmanın yollarını arar. *Mutluluk Kliniği* (1987) hikâyesinde kaybolan, ölen erkeklerin saç tellerinden istenilen özelliklerde tekrar oluşturulma çalışması, bireyin yeni dünyaya arzusunu dile getirir. Ancak bir sonraki hikâye olan *Erkek İade Reyonu* (1982)'nda gerçeklikten uzak bu yapma insanlar iade edilir. Hikâyeler idealle gerçek arasında sıkışan bireylerin fotoğraflarıdır. Hikâyelerde sık sık Roma tarihîne göndermeler yapılması da bireyin köken arayışının bir göstergesi olarak okunabilir.

Kuş Kafesindeki Tenör (1985), Eray'ın tiyatro – hikâye tarzında yazdığı hikâyelerinden oluşur. Hayal ve gerçeği iç içe vererek gerçekliğin katı dünyasını yumuşatarak verir. Hayal ile gerçek arasındaki geçişkenlikler bireyin toplum karşısındaki konumunu belirlemesinde bir araç olarak kullanılır. Toplumsal engellerin ağır yükü bireyleri ancak hayal dünyalarında özgür bırakır. Gerçek hayattaki birey ile hayal dünyasındaki birey birbirini tamamlayan iki ayrı unsur olarak kullanılır.

Faruk Duman, çocukluk anıları ve doğayı hikâyelerinin ana merkezi yapar. Geriye dönüşlerle geçmişle şimdiyi iç içe anlatır. Geçmiş ve şimdi arasındaki tek bağlantı ise seslerdir. Çocukluğundaki kuş sesleri, ırmak sesi, kurbağa sesi bugün devrimci şarkılarına karışır. Sesler, hikâyelerde sembolik anlatımın temel argümanı olur. *Seslerde Başka Sesler* (1997)'de anlatıcı seslere odaklanır. Sürekli baskının hissedildiği hikâyelerde sesler çocukların da düşlerini böler: "Evimizin aşağı katından belli belirsiz sesler geldi, sesler odanın içinde dolaştı, sonra büyüdü. Koridorlarda, merdivenlerde yükseldi, postal seslerine dönüştü. Rap rap rap… Korkuyorum anne nerdesin?" (s. 27)

Faruk Duman, dönüştürmede halk anlatılarından da yararlanır. *Av Dönüşleri* (1999) kitabındaki *Sevgilimin Kır Atı*'nda Nuh peygamber kıssasını, yağmur tekerlemesini, *Seslerde Başka Sesler*'de Karagöz Hacivat'ı, *Ben de Seninle Geleceğim*'de anonim bir şarkıyı, *Sanırım Biri Benim*'de Tuzsuz Deli Bekir'i kullanır. Çocuk bakışı ile kıssalar, tekerlemeler, masallar, şarkılar gerçeklerle iç içe geçer. Çocuğun saf, masum ve nesnel bakışı büyüklerin dünyasında olup bitenlerin iyi kötü ayrımının daha net yapılmasını sağlar.

Hikâyelerini geçmiş zamanda kurgulayıp şimdiki zamana ve geleceğe göndermelerde bulunan Başar Başarır ve Feride Çiçekoğlu'nun bazı hikâyelerinde değişen zaman özne olarak kullanılır. Başar Başarır, *Eski Şehrin Ayazı* (1996)'nda düş ülkelerin bir bir yıkılışını örnekler. Ülkelerle birlikte hayat yolculuğu insanları da yenilgiye uğratır. Padişahlar, ressamlar, yazarlar, müzisyenler zamanın farklı bir gerçeğine çarpılırlar ve dağılıp giderler. Ancak geçmişte kurgulanan hikâye içindeki göndermelerle geleceği anlatır. İroni belli belirsiz metinlerle birlikte akıp gider. Özlenen geçmişe karşı, mevcut durum karamsarlık meydana getirir. *Eski Şehrin Ayazı'nda*: "Çöp sepetinde bir kemik duruyor, telefonlarda kemik rengi bir sessizlik. Şimdilik arayan yok, bekleyen nafile

bekledi…" (s. 30) cümleleri şimdiki zamanda yalnızlaşan bireyin umutlarının sönüşünü dile getirilir.

Feride Çiçekoğlu, mektup biçiminde kurguladığı *Yüz'lük Ülkeden Mektuplar* (1996)'da şimdi ve gelecekle adeta dertleşir. *Doğmuş Kızıma Mektup* ise bireyin hüsranını, hayal kırıklığını dile getiren bir manifesto gibidir. Bir yanda hayaller diğer yanda ise içinde olunan durum vardır:

> Seni her tür şovenizmn, dinci, ırkçı ve milliyetçi fanatizmin alevlendiği dünyamıza davet etme cesaretini nasıl gösterebildim?...Seni bu dünyaya getirmiş olan, dünyanın hemen hemen tümünde sahtekârlığın egemen olduğunu, kendi politik çıkarları için her tür fanatizmi pompalayanların, fanatizm kendilerini tehdit eder hale gelince şaşkına dönüp masum numarası yaptığını, şimdi sana hangi yüzle itiraf edebîlirim?... (s. 63)

Beyoğlu'ndan ev içlerine, düşsel yerlerden tarihe, uzak coğrafyalardan yakındaki sokaklara uzanan konuları işleyen Jale Sancak, kahramanlarının yalnızlıklarının ve acılarının oluşumunu şiirsel bir dille anlatır. Parçalanmış kişilikler, yorgun ve bitkin tipler hikâyelerin kahramanıdır. Sinema, Sancak'ın hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Zamanı anlamak ve insani duyguları açıklamak için sinema en uygun araç olarak görülür. *Bu Gece Pera* (1989) bu eksendeki hikâyelerden oluşur. Değişen zaman, kaybolan güzellikler sinema üzerinden anlatılır. Geçmişin hayal dünyası Yeşilçam, şimdi ise sosyal filmlere dönüşmüştür. Kahramanlar da sürekli geçmişe dönük yaşarlar. Geçmişin kaybolan güzellikleri kahramanları cezbeder ve peşine düşerler. Şimdiki zamana ayak uyduramayan kahramanlar geçmişlerine dönerek kaybettiklerini bulmak için çabalarlar. Kahramanların kendilerini bunaltan gündelik hayattan geçmişe baktıkları an hikâyelerin başlangıç anıdır. *Ansızın Gelen* (1998) de geçmişin derin izlerinin insanı nasıl yalnızlaştırdığı konu edilir. İntihar eden babası ve kötü yola düşen annesine tanıklık eden kahraman, geçmişin bu yaraları ile içe kapanır.

Burhan Günel'in *Kanatır Kendinî* (1994) hikâyesinde bir araya gelen sosyal demokratlar "Öncelikle, politika gibi ciddi bir işi işsiz güçsüz takımına, çıkarcılara, üçkâğıtçılara bırakmayacağız." (s. 157) diyerek yeniden harekete geçme hazırlığındadırlar. Ancak geçmişten farkı "ölçütün sevgi" (s. 156) olmasıdır. Günel'in farklı bakış açıları kullanarak oluşturduğu *Yolcu* hikâyesinde de devrimci Dursun'un askerde teröristler tarafından vurulup bacağını kaybetmesi anlatılır. Arkadaşları Kemal ve Semih'in bakış

açıları da kullanılan hikâyede anlatıcı aradan çıkarak kahramanlar aynı olay ya da duruma kendi pencerelerinden bakarlar. Bakış açısının da değiştiği bölümler "bir, iki,…altı" şeklinde ayrılır. Sinemada farklı kameraların kullanılması olarak tanımlanan sinematografi tekniğini anımsatan bu uygulama olayların bireylerde bıraktığı izlenimlerin daha objektif anlatılmasını sağlar. Ayaklarını kaybeden Dursun "Ben artık hiçbiriniz değilim, hepiniz oldum." (s. 53) cümlesi ile zamanın ve mekânın bireyleri birleştiren etkisini vurgular.

Nursel Duruel *Su* ve *Atlarını Sürüp Geldiler* (1992) hikâyelerini geçmiş zaman ve şimdiki zaman çatışması üzerine kurgular. Hızla akıp giden zaman, kahramanların kimliğini de kaybettirir. "Uyuyan bir çocuk" olarak bilinse de o var olmaya çalışan bir bireydir.

> Kimim ben? Hayır, hayır, "uyuyan bir çocuk" deme yine. Bir yüzüm var. Arada bir aynalarda görüyorum. Bir sesim var, işitiyorum. Sesimi nerelere koyacağımı bilemiyorum, yakıştırıp, hiçbir söze yerleştiremiyorum. Zaman ince bir aralık bulmuş, akıyor sana doğru… (s. 36)

Şükran Farımaz, bilinç akışı ve iç konuşma teknikleri ile sıradan, küçük insanların yaşam mücadelelerini dile getirdiği *Çiçeklerle* (1984)'de, kahramanlar geçmiş ve şimdiki zaman arasında köprü oluşturan bireylerdir. Köprü kahramanlar, evin sokakla olan ilişkisini sağlarken geçmiş ve şimdi arasında da bir bağ kurarlar. Bireyden topluma geçiş, kültürleri ve birikimleri ile bu kişiler üzerinden yapılır.

> Bayramlarda elini öpüp sokakta ceket kavuşturanların, görünürdeki saygılarının bizimle mahalleli arasında canlı, sarsılmaz bir bağ sanısı içinde memnun ve müsterihtir. Evimizle sokağın arasındaki biricik köprünün kendisi olduğunu ne zaman anlayacak bu adam? (s. 37)

f) MEKÂN

Mekân klasik kurguda sadece olayların geçtiği yer olarak görülür ve çok fazla üzerinde durulmaz. Modern kurguda ise mekân da önem kazanır. Sadece olay ya da durum için bir fon değil hikâye kahramanlarının ruhsal çözümlemeleri için bir araç olarak kullanılır. Kırsal alan, hikâye yazarlarının sürekli ilgisini çeken bir mekândır. Romantiklerin bir fon olarak tasvir ettikleri kırsal alan, toplumcu gerçekçilikle birlikte sosyal ve siyasî anlamlar yüklenerek kullanılır. Sosyalist ideolojinin ezen – ezilen bağlamında anlatılabileceği en uygun alan olarak köy ve kasaba görülür. Bazen de köy, kasaba doğası ile el değmemişlik, saflık ve modernleşmenin etkilerinden uzak kalışı ile bazen de toplumsal hayatın geri kalmışlığı ile değerlendirilir.

Toplumcu gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden Sabahattin Ali, Yusuf Atılgan ve Fakir Baykurt gibi toplumcu gerçekçilerde kırsal sadece hikâyenin ihtiyaç duyduğu bir evren olarak kullanılır. Alt yapıyı oluşturan ezilen, hakkı gasp edilen emekçinin anlatılabileceği en uygun alan kırsal alandır. Doğa, köy ve kasaba bu hikâyelerde bir fon olarak kullanılır. Özellikle 1970'lerde eser veren toplumcu gerçekçiler aynı bakış açısını sürdürürler.

Seksen sonrası toplumcu gerçekçi hikâyede kırsal alana bakış, önceki bakış açılarından oldukça farklılık gösterir. Dönem hikâyecilerinden Dursun Akçam, Ümit Kaftancıoğlu ve Faruk Duman doğayı bir fon olarak kullanmaz. Doğa, imgesel anlatımın bir parçasıdır. Bu nedenle de betimlemeler nesneleri tanımlama için değil nesnelerin yeniden yorumlanması için kullanılan bir araçtır. Doğa el değmemiş yapısıyla bir anlamda kent yaşamına, modernizmin getirdiklerine bir başkaldırıdır, bir yaşam biçimi teklifi olarak karşımıza çıkar. Kırsal alanın destanları, masalları, halk hikâyeleri modern zamanın anlaşılmasında bir araç olarak kullanılır. Kırsal alan çokseslilik gergefinde evrenselleştirilerek sunulur.

Faruk Duman'ın *Av Dönüşleri* (1999) adlı hikâyesinde "av" olgusu bu dönüşümün tipik bir örneğidir. Ortada bir av yoktur; ancak üç arkadaş avdadır. Hikâyedeki kahraman "Avcılar için avı ille de vurmak önemli değildir." (s. 59) diyerek farklı bir bakış açısı getirmektedir. Bir sesin peşine düşen avcılar, sesi tanımlayamazlar. Herkes kendine göre yorumlar. Ses ve doğadaki nesnelerin yorumu üzerinden insanlık durumları dile getirilir.

Hikâyelerinde çocuk bakış açısını kullanan Duman, geçmişe giderek doğayı yeniden yorumlar. Mekân olarak doğa içerdiği nesnelerle, seslerle şimdiki zamanla bir bağ kurar. Geçmiş ve şimdi arasındaki bağ bu seslerle sağlanır. Simgesel değeri olan bu ses bazen yağmur, şimşek bazen de dereler, balıklar, kuşlar ya da bir köpeğin sesi bazen de duvarlardan gelen bir sestir. Kendi doğallığı içinde hikâyelerde yer alan bu sesler bugün farklı amaçlarla seslenmektedir. *Sevgilimin Kır Atı* (1997) hikâyesinde guggu kuşu, her yerde öter. Kahramanın annesi bu ötüşleri "Bahar geldi, çiçek böcek hep açtı, daha benim başım kadar bile yağ yapmadınız, diyor." (s. 9) şeklinde anlamlandırır. Guggu kuşunun ötüşü kendi doğallığından çıkıp bugünün üreticisine eleştiri getiren bir sestir.

Dursun Akçam, *Generaller Birleşsin* (1988) ve *Sevdam Ürktü* (1992)'deki hikâyelerinde kırsal kesim insanlarının Almanya'ya göçleri ile başlayan dönüşümlerini konu edinîr. Almanlarla değer çatışması yaşayan bu insanlar, kırsal kesimden getirdikleri kültür değerlerini unutamamalarına rağmen kentin, yabancı kültürün etkisinden de kurtulamazlar. İnsanları değiştiren ve dönüştüren en temel sebep mekândır. *Afgane*'de (1992) aldatılmayı hazmedemeyen Üzeyir, her ne kadar aldatıldığı için sevgilisi Renate'yi öldürmeyi düşünse de onun yanına gittiğinde her şeyi unutur. Renate'yi görür görmez "yutkunur ve gözleri ıslanır." (s. 19) Yeni mekân kendisine uygun bir ahlak yapısı da geliştirir.

Mekânı farklılaştıran, bir fon olmaktan çıkartarak her şeyin izahının yapıldığı bir özne haline getiren diğer bir hikâyeci Necati Mert'tir. Hayatı kavrama, yansıtma ve yüzleşme düzlemi olarak şehir tercih edilir. Faruk Duman, Dursun Akçam ve Ümit Kaftancıoğlu'nun kırsal alan için yaptığı dönüştürmeyi Necati Mert şehirde gerçekleştirir. Şehrin ekonomik ve kültürel yanına dair pek çok gönderme yapılır. Şehirli olmanın ne anlama geldiği farklı kesimden insanlar üzerinden verilir. Mekân olarak şehir, kahramanların karakterlerinin oluşumunda önemli bir rol oynar. Sürekli şehir fotoğraflarının yer aldığı hikâyelerde bazen şehir tek özne olarak kalır. Anlatıcı şehirde gezdiği yerlerde anılarına, yenilgilerine, yanlışlarına rastlar. Değişen sokak adları, değişen, kaybolan mekânların peşine düşer. Zihninde ise Esendal'ın, Sait Faik'in bir hikâyesi ya da bir hikâye kahramanı ona eşlik eder. Şehirde yaşamanın zorlukları, şehirli olabilmenin güçlükleri üzerinde durulur. *Minnacık Bir Uçurum* (1994)'un ilk hikâyelerinde benzetmeler, göndermeler, deyişler, Anadolu insanına ait söyleyişlerle gittikçe kasaba, köy diline evrilen bir dille bir halk anlatıcısı yaklaşımı vardır. *Geceye Uçurulan Güvercinler* (1996)'de de şehir ön plandadır. Şehirden her kesimden insanlar yanlışları, yenilgileri ile yüzleşir. Ancak tüm sorunların temel nedeni şehirdir. Şehir, insanların kendi olmasına izin vermez. Kahramanlar, hayata bir şekilde geç kalmış, hep kaybetmiş insanlardır. Konu sürekli değişse de ana eksen şehirdir. Önemli olanın kaçmak değil, şehirde yaşamak olduğu vurgusu yapılır. İnsanları yeniden oluşturan, dönüştüren şehirdir.

Ümit Kaftancıoğlu'nun *İstanbul Allak Bullak* (1985) kitabındaki hikâyelerde İstanbul'u merkez alarak büyük şehrin insanı nasıl dönüştürdüğü üzerinde durur. Anadolu

insanının masumiyeti, saflığı İstanbul'da bambaşka bir hâl alır. Değişime direnen birey bunda başarısız olur. İçinde yaşanılan şehir buna izin vermemektedir. Özellikle namusuna düşkün Anadolu kadını, şehir insanları karşısında korumasız kalır. Cinsellikleri, kent yaşamının vaz geçemediği değerlerdendir.

Nalan Barbarosoğlu'nun, *Ne Kadar da Güzeldir Gitmek* (1996)'teki hikâyeleri de değişim mekân üzerinden kurgulanır. Hikâyelerdeki kadın kahramanlar mutlaka bulundukları yerden az ya da çok ayrılıp giderler. Değişimin en büyük göstergesi bulunulan mekândan ayrılıp gitmektir. Bu gidişlerin bazen hiçbir sebebi yokken bazen de sebep bir arayıştır. *Her Ses Bir Renk* hikâyesinde seslerin farklı renklerinden bahseden kahramanın "Söylediğin hiçbir şey kulaklarıma ulaşmıyor, sesimin bütün renkleri ve ufak çantamla çekip gidiyorum… Sesimin renklerini her zaman dinleyebileceğim bir yere." (s. 74) ifadeleri arayışın gerektirdiği bir gidiştir. *Susam Kokusu*'nda fırında çalışan babanın, üzerindeki susam kokusu ile idealleştirilmesine tanık oluruz. Çalışılan mekân ve birey arasında kurulan ilişki, emeği yüceltir.

Mekân kullanımında dikkat çeken bir özellik de "buğulu cam" simgesidir. Kişiler "camların buğusunun içinde" belli belirsiz bir görünümle ortaya çıkarlar. Olayın belli belirsiz yer aldığı hikâyelerde durumun mekânla birlikte bir fotoğrafı çekilir. Görüntü yavaş yavaş ortaya çıkar. Hikâyenin bütün yapı taşları belirip olaya geçileceği noktada hikâye son bulur. Bundan sonrası okura bırakılır. Dönemin birçok hikâyesinde kullanılan "buğulu cam" Faruk Duman'ın hikâyelerinde de göze çarpar. *Camların Buğusunun İçinde* (1999) hikâyesinde camları buğulu bir kahvede ocakçı, garson, kadın müşteri (Belma) ve şef başlıkları altında insanlık durumları kendi bakış açılarından aktarılır. Bu fotoğrafı birleştirip görünür kılacak olan okurdur.

g) KURGU ÖĞESİ OLARAK ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK

Modernizmle birlikte kapitalist sistemin toplum hayatının her alanında hâkim olması bireyler üzerinde sarsıcı bir etki meydana getirir. Sermaye aynı zamanda gücü de beraberinde getirir. Azınlık bir kesim parayı ve gücü elinde bulundururken toplumun önemli bir kısmı çalışarak patronun sermayesine katkı yapmak zorundadır. Sadece beden

işçiliği değil patronun özel ihtiyaçlarına kadar her türlü ihtiyacını karşılamak işçinin bir görevi haline gelir. Modern dünya aynı zamanda kendine has bir ahlak anlayışı da geliştirir. Devlet memuriyetinde çalışanlar, yozlaşmış değerlerle sadece kendilerini düşünür haldedirler. Özellikle devlet memurlarının eleştirildiği hikâyelerde olay, ön plandadır. Aynı zamanda köy enstitülerinde yüksek ideallerle yetiştirilen öğretmenlerin Anadolu ile karşılaşması onlarda bir hayal kırıklığı oluşturur. Bu türdeki hikâyelerde ise olayın etkisi azalırken durum ön plana çıkar. İç konuşmalar yıkılan hayallerin anlatıldığı bölümlerdir. Eleştirel gerçekçi hikâyelerde de yozlaşma, yanlış uygulamalar ironik bir biçimde eleştirilir.

Burhan Günel, Durcan Yaşacan, Ayşe Kilimci ve Aziz Nesin'in bazı hikâyelerinde özellikle görevini yapmayan, rüşvet alan devlet memurların eleştirisi ironik bir dille yapılır. Olayın ağırlıkta olduğu hikâyelerde ironi, mizah önemli bir yer tutar. Durcan Yaşacan, hikâyelerinde gençleri ve gençlerin sorunlarını dile getirir. Devlet kurumları ile insanlar arasındaki çatışmalar, toplumdaki aksaklıklar sade bir dille, mizahi bir tarzda verilir. Çalışmayan memurlar, kendi çıkarını düşünen müdürler, insanları hiçe sayan doktorlar eleştirel bir gözle anlatılır. Devlet sisteminde işlemeyen düzen karşısında ise mağdur olan hatta hayatını kaybeden ise bireylerdir. Yaşacan'ın eserlerinde delilik de övülen bir durumdur. İronik bir anlatımla deliler gerçek anlamda özgürlüğüne kavuşmuş bireylerdir. Ayşe Kilimci'nin *Gül Bekçisi* (1989) adlı hikâye kitabındaki hikâyelerde memurlarla birlikte devlet düzeninin nasıl bozulduğunu anlatır. Sorumluluk almak istemeyen memurlar, çalışmak da istemezler. Ancak iş yerinde yapılması gereken her şey yönetmelik ve genelgelerle belirlenmiştir. Hizmet anlayışının yok olduğu, şekilciliğin ağır bastığı sistem ironik bir şekilde eleştirilir.

Sulhi Dölek, *Vidalar* (1983)'da hızla değişen toplumun insanda meydana getirdiği değişikliği ironik bir biçimde ele alır. Vidaların her yeri sarması ile teknolojinin birey üzerindeki olumsuz etkileri eleştirilir. Deprem Yardımı, toplumsal yardımlaşma güdüsünün nasıl kötüye kullanıldığı "Bizi depremler değil, deprem yardımları öldürecek." (s. 31) cümlesi ile dile getirilir. Toplumsal felaketler karşısında insanların "ah vah etmek"ten başka bir iş yapmamaları *Ah Vah Ekibi*'nde eleştirilir.

Burhan Günel'in *İlgeç* (1994) hikâyesi de ilgeç metaforu üzerinden yapılan bir eleştiridir. Kendi başına bir anlamı olmayan ancak diğer sözcüklerle anlam kazanan İlgeç, patronun adıdır. Patronun ve sermayenin eleştirildiği hikâyede işçiler, emekçiler olmadan patron da bir hiçtir. Çalışanlarına ücretlerini ödemeyen ya da ödediğinde eksik ödeyen İlgeç Bey, çalışanlarını eksik ödeme ile köle gibi kullanır. İşçilerin isteklerini patrona ileten Niyazi Bey'in bir fonksiyonu yoktur. O sadece adından da anlaşılacağı üzere işçiler adına ricacıdır. Ancak işçiler, emeklerinin karşılığı olarak kapitalist sistemin ödeme aracı çeki alırlar. Ancak o akşam İlgeç Bey kayıplara karışır.

Patron – işçi bağlamında ele alınan diğer bir hikâye de Füruzan'ın *Nehir* (1992) hikâyesidir. *Nehir'*de bir kızın zengin ağanın bir gecelik eğlencesi olarak sunulması anlatılır. Burjuva sınıfının, alt sınıfı sömürüsü eleştirilir. İşçiler, patronun işlerini yapmakla birlikte gerektiğinde namusunu da feda etmek zorundadır. Hikâyede kızın patronun odasına gidecek olmasını bile çevredekiler ayrıcalık olarak görürler.

Köy enstitülerinden mezun olarak Anadolu insanı ile yüz yüze gelen öğretmenlerin yaşadıkları da eleştirel bir gerçeklikle ele alınır. Nadir Gezer'in *Kırılgan Umutlar* (1998)'ı birbirine bağlı on dört hikâyeden oluşur. Köy Enstitüsü'nden öğretmen olarak mezun olan Naki'nin önce bir köy okuluna daha sonra ise şehirdeki okula atanması konu edilir. Hayal edilen Anadolu ile gerçek Anadolu birbirinden çok farklıdır. Naki dinsel ayrılıkları sorun olurak görmezken köyde muhtarın ilk sorusu Sünni misin, Alevi mi olur. Hikâyelerde adı B… olarak verilen Naki'nin sevdiği kız bir ülkü gibidir. Naki'yi gerek köyde gerekse şehirde bunaltan ortamlardan kurtarır. Hikâyelerde hayal edilenle gerçekliğin çatıştığı noktada aşk, Naki'yi bireyselleştiren bir olgu olarak kullanılır. Köy enstitülerinde yetişen aydının Anadolu bozkırı ile ilk karşılaşmasının gerçekçi tasvirlerle anlatıldığı hikâyelerde kahramanın şaşkınlığı, hayal kırıklığı iç konuşmaların yoğunluğu ile verilir.

C) DİN/GELENEK BAĞLAMINDA HİKÂYECİLİĞİMİZDE YAPI

1960 sonrası modernizmin getirdiği teknoloji, bilimsellik, akılcılık gibi kavramlara karşı çıkan, gelenekseli reddetmeyip yücelten bir anlayış hikâyeciliğimizde de etkili olur. "Yeni Gelenekçiler" (bkz. İslam, 2005: 351) veya "Yeni Arayışlar Dönemi" (bkz. Lekesiz, 2000: 37) olarak adlandırılan bu hikâyeciler şark hikâyeciliği ile kendi hikâye geleneğimiz üzerinde durur. Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Kamil Doruk, Cemal Şakar, Nazan Bekiroğlu, Hüseyin Su, Kamil Yeşil, Melek Paşalı, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu gibi isimlerin temsil ettiği bu anlayış seksen sonrası hikâyeciliğimizde güçlü bir akım olarak sürdürülür.

1950 kuşağının ortaya koyduğu, çevreyle bağları kopuk, bunalımlı, çıkışsız bireyleri konu edinen anlayış, hikâyelerde karamsar bir havayı egemen kılar. Bireyler kendi varoluşlarını sorgularlar; ancak bir sonuç elde edemezler. Rasim Özdenören'le birlikte başlayan gelenekçi anlayışta ise bunalımdaki bireylere bir çıkış yolu olarak gelenek ve din gösterilir. Metafizik boyutta da tasavvuf, modernizmin bunalttığı bireylere farklı bir alan olarak sunulur. Gelenek ve din bağlamında ele alınacak bu anlayış, hikâyeciliğimizde öze dönme ve yeniden kendi olma çabalarının bir ürünüdür.

a) GELENEKÇİ HİKÂYELERDE KURGU

Din ve gelenek bağlamında seksen sonrası hikâyeciliğimizde en dikkat çeken isim Mustafa Kutlu'dur. Kutlu'nun gelenek karşısında aldığı yeniden yorumlayıcı tavır, dönemin diğer hikâyecileri üzerinde de etkili olur. Hikâye anlayışını 19.yüzyıl öncesi hikâye anlatma geleneği üzerine kuran Kutlu, geleneksel hikâyeciliğin kültürel

kaynaklarından ve bunları aktarma biçiminden yararlanır. Başta Mustafa Kutlu olmak üzere gelenekçi hikâyeciler, Kur'an-ı Kerim, Dede Korkut Hikâyeleri, Leyla ve Mecnun gibi aşk hikâyelerine yaptıkları göndermelerle toplumun içinde bulunduğu sosyal ve kültürel değişmelerin yıkıcı etkisi üzerinde dururlar.

Hikâyelerde olağanüstü sayılabilecek, okuru şaşırtacak büyük olaylara yer verilmez. Genellikle hayatta rastlanılan, yaşanması mümkün olaylara yer verilir. Mustafa Kutlu'nun hikâyeleri ise birbirinin devamı şeklinde kurgulanır. Hikâye kişilerinin aynı olduğu sıra hikâyelerde ayrı ayrı olaylardan bahsedilmesi, hikâye kitabının bütününü romandan farklılaştırır. Romanlarda bir bölümün çıkartılması durumunda bir eksiklik meydana gelir. Ancak Kutlu'nun birbirinin devamı niteliğindeki hikâyelerinde birinin çıkartılması bir eksiklik meydana getirmez. Şark hikâye geleneğinde sıkça karşılaşılan çerçeve hikâye tekniği de Kutlu'nun kullandığı bir teknik olarak görülmektedir.

1) Geleneğin Yeniden Kurgulanması

Gelenek, modernitenin de zaman zaman yararlandığı bir kaynaktır. Ancak gelenekten yararlanma şekilleri yazarların tercihlerine, edebiyat akımlarına ve tarihî gelişmelere paralel olarak farklılık gösterir. Gelenekten hangi amaçla yararlanılırsa yararlanılsın temel olan geleneğin her zaman bir çıkış noktası olarak görülmesidir. Özellikle modernizmle birlikte insanların yalnızlaştığı ve hızla değer kaybının yaşandığı bir ortamda insanların model alabileceği yapının gelenekte aranması, geleneğin önemini daha da artırır.

Çok katmanlı bir yapı özelliği gösteren gelenekçi kurgu, özellikle halk hikâyeciliğinden yararlanır. Tanzimat'tan itibaren yerli özellikler gösteren bireyin sorunlarına batılı çözümler üretilmesi bireyin sorunlarını çözmek yerine daha da derinleştirir. Bu nedenle gelenekçi hikâye, köklerini kendi kültürümüzden alan, bize ait değerlerle bir çözüm arayışı içine girer. Destan, masal ve halk hikâyelerindeki temalar ve tipler, bu yeni anlayışta başvurulan kaynaklar olarak görülür. Bütün bunlar, kaynağını Batı kültüründen alan modern Türk hikâyesinin artık kendi mecrasına dönmeye ve kendine özgü bir tarzın oluşmaya başladığını gösterdiği gibi çağdaş hikâyemizin aslında geleneksel hikâyemizin bir devamı olduğunu da göstermektedir (bkz. Su, 2000: 7).

Mustafa Kutlu, gelenekle ilgi düşüncelerini *Masal ve Rüya* (1999) adlı hikâyesinde şöyle dile getirir:

> Masallara düşman oldular, folklor ölmüştü, şifalı bitkiler "kocakarı ilacı" diye alay konusu edildi. Sözün özü eski dünya, eski günler pılını pırtısını toplayıp hayatımızdan çekip gitti.(…) Eski dünya dediğimiz şey bir çam kozalağıdır, yeni sağılmış süt kokusudur, çimen yeşili ve yün kuşaktır. Bu nedir? Bu hayattır (s. 25-26).

Sevinç Çokum da *Seni Tanıyorum* (1984) hikâyesinde "Ninem bize destanlar, hikâyeler anlatırdı." (s. 47) diyerek ninesinin Battal Gazi hikâyeleri anlattığını dile getirir. Ancak şimdi ninesinin yok olduğunu, özlemle anlatır. Çokum, *Küller* (1993) hikâyesinde de geçmişi ve geleneği ocakta eşelenmeyi bekleyen küllere benzetir.

Geleneğin izlerini süren ve geleneği yitirilen bir değer olarak gören bir diğer hikâyeci Cemal Şakar'dır. *Sır* (1996) hikâyesinde:

> Yüzyıllar öncesinden kalma bir definenin haritasını andıran elimdeki tarifle, nice ormanlardan, nice çöllerden, bir karınca sırtında kırk gün kırk gece yol kat ederek geldiğim bu kentte hayata sokulabilecek miydim? (s. 8)

diye sorar. Ancak değişimden memnun değildir:

> Gelsin kırk gün kırk gece uzaklıktaki kentim, evim, odam, alsın beni, anılarımla, hayallerimle derlesin beni. Kimler kapamıştı kapıyı ardımdan ansızın. Bu boyutsuzluğa hazır değilim. Alın beni! (s. 12)

Halk edebiyatının geleneksel aşk anlayışı olağanüstü denebilecek unsurları da içerir. Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi aşk hikâyelerinde çocukluklarından beri birbirlerine âşık olan kız ve erkek, birbirlerine kavuşabilmek için zorlu yolculuklardan geçerler. Gurbet yaşayan âşıklar ya çoğunlukla vuslata ererler ya da kavuşamadan bu dünyadan göçüp giderler. Geleneğin bu zorlu aşk motifi, modern hikâyeye de kaynaklık eder. Hüseyin Su, *Aşkın Halleri (1999)* kitabındaki *Beri Dön Güzel De yüzün Göreyim, Yiğidim Ya Ondan Gücüm Yetmiyor, Gömleği Yırtık Kırmızı Gül, Sen Gelmezsen Güvercinler Küser, Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi* gibi hikâyelerinde geleneksel aşkı, modernize ederek yeniden ele alır.

Beri Dön Güzel De Yüzün Göreyim hikâyesini bir çocuk anlatıcı anlatır. Daha çok annesi, babası ve Ali Amca'dan dinlediklerini aktaran anlatıcı, aynı zamanda yaşananların

canlı bir şahididir. Ali Amca "sohbetine doyum olmayan, ağzından bal akan" (S. 11) biridir. Sohbeti dinlenen biri olması, gençleri etkileyen hikâyeler anlatması ile Ali Amca, saz âşıklarını andırır. Ali Amca, her gittiği yerde birine sevdalanan, hovarda bir yapıya sahiptir. Annesinin ısrarıyla şehrin en köklü ailelerinden birinin kızı olan Nurhanım'ı ilk eşi olarak alır. Ancak bir süre sonra şehirde gördüğü Selda ile birlikte ilk evliliği son bulur. İkinci eşi ise mahallede Kadillak Selda olarak ün salar. Anlatıcı Ali Amca'nın ikinci eşi olan Selda'yı görmüştür. Ancak bir süre sonra kimsenin haberi olmadan o da terk edip gider. Ali Amca, parkın içinden geçerken kendisinden sakınan bir kadına ilgi duyar. Israrla önünde arkasında dolaşır, yüzünü görmek ister. Yüzünü gördüğünde ise ona vurulur. Ali Amca, o günden sonra kendinden geçer, ne oturduğu ne kalktığı yeri bilir. Ali Amca'nın adını bile bilmediği ve bir daha görmediği bu adına olan aşkını fark eden Selda, Ali Amca'yı terk eder.

Hikâyede modern özelliklere sahip kahraman, geleneğin imkânsız aşkına tutulur. Hikâye şehirde geçer. Kahramanın yirmili yaşlardan kırklı yaşlara kadar olan dönemi söz konusudur. Hikâyede Ali Amca'nın hoş sohbet oluşundan bahsedilmesine rağmen hikâye bir çocuğun bakış açısından, onun sesiyle anlatılır. Anlatıcı sesin, olay kahramanından farklı olması hikâyenin modern özelliklerinden biridir. Ancak Ali Amca'nın yüzünü gördükten sonra âşık olduğu kadından bahsedilmez. Bir daha görüp görmeyeceği belli olmayan bu aşk yarım kalmış bir görünüm arz eder. Hüseyin Su, kahramanın aşk hayatını anlatırken bunu gelenekte olduğu gibi saf haliyle, cinselliğe meyletmeden aktarır. Kahramanın parkta gördüğü yüzünü erkekten saklayan kadın geleneğin kadınıdır. Böyle bir hadise geçmiş zamandan alınarak modern zaman ve mekânda yeniden kurgulanır.

Mustafa Kutlu'nun *Hüzün ve Tesadüf* (1999) kitabındaki hikâyelerinde yer alan Seyfeddin, Cevat ve Kambur Hafız tipleri de geleneksel tip tanımlamasına uyar. Kutlu, karakterden ziyade tipler üzerinde durarak geleneğin tip anlayışını da devam ettirir.

Sevinç Çokum da geleneğe ait değerlere, olaylara, mekânlara sık sık değinir. *Çok Eskiden* (1993) adlı hikâyesinde dedesinin evlerini Yeşil Türbe'nin karşısına yaptırdığını böylelikle içlerinin ferahlayacağını düşündüğünü anlatır. *Küller* (1993) hikâyesinde de

Sultan Ana öldükten sonra elma ağacının dibine gömülür. Burasının herkesin gelip adak adadığı ermiş türbesi halini aldığından söz eder.

Yeni gelenekçiler, hikâyelerinde halk hikâyeleri üslubunu da başarıyla uygularlar. Halk hikâyelerinde görülen en bariz şekil özelliği nazım-nesir karışımı metinler oluşturulmasıdır. Âşık geleneğinde hikâyeyi anlatan âşık, olayların geçtiği bölümleri nesir halde anlatırken kahramanların yoğun duygu ve coşkularını ifade ettiği kısımlarda şiir kullanır. Bu özellik gelenekçi hikâyecilerde de görülmektedir.

Mustafa Kutlu, hikâyelerindeki manzum parçaları bazen halk şiirinden bazen de modern şiirden alır. *Hüzün ve Tesadüf* (1999) adlı hikâye kitabında yer alan, *Sır* hikâyesinde Hacı Bayram Veli'nin bir şiirinden alıntı yapan Kutlu, aynı kitaptaki *Her Ne Var Âlemde* hikâyesinde ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Her Şey Yerli Yerinde* şiirinden alıntı yapar. *Arkakapak Yazıları* (1995) kitabındaki *5402* hikâyesinde ise Ömer Bedrettin Uşaklı'nın bir şiirini kullanır. Kutlu'nun manzum parçaları hikâyenin aralarına yerleştirmesi anlamı güçlendirdiği gibi geleneksel hikâye yapısı ile de şekilsel bir bağ kurar.

Halk hikâyelerinin anlatımında rastlanan birçok biçimsel geçiş ve bitiş ifadelerini gelenekçi hikâyelerde görebiliriz. Özellikle Mustafa Kutlu, geleneğin şu ifadelerine sıkça yer verir: "Evet köprü işi böyle biz dönelim Bayram'a", "Neyse uzatmayalım", "Günlerden bir gün", "Zamanla insan çoğalmış, su azalmış", "Bunu tarif ve tasvire ne hacet, bırakalım onu romancı anlatsın", "Gün geçti, yıl geçti, zaman akıp gitti", "Laf uzuyor, herkes sevdiğine yanıyor", "Ölme eşeğim ölme yaz gelende, yonca bitende, bak seni nasıl besleyeceğim", "Masal bitti, gece bitti, gün doğdu, hikâye tamam oldu"…

Meddah tarzı veya âşıkların hikâye anlatım tarzları da modern hikâye anlatımını etkiler. Kutlu'nun *Hüzün ve Tesadüf* (1999) hikâyesi meddah tarzının uygulandığı bir hikâyedir. Tasvirler okurun/dinleyicinin gözü önünde canlandırılır: "Fıskiyeli havuz (Şöyle yetmiş, seksen santim, fışkıran su, suyun üzerinde bir pinpon topu, iner çıkar; iner çıkar, topa dalmış insanlar)" (s. 53) Hikâyede yerel ağız özelliği gösteren kelimelere de yer verilir. Kekeme Zeki'nin konuşmalarının da kekelemeyi gösterir tarzda aktarılması, okunan hikâyeden çok dinlenen bir hikâye özelliği göstermektedir.

Hüseyin Su da hikâyelerinde geleneksel deyişlerden yararlanır: "üğünmek, ığranmak, süve, kağşamak, yanyürek, ezginlenmek, gırtlağı dokuz boğum olmak, dişe taş değmek, höyküre höyküre ağlamak, öfke değirmeninin suyu kesilmek, bir katırla aynı pınardan su içmek, duyguları nar şerbeti ile bastırmak, dişinin suyunu sormak, ışığın fitilini yağdan kesmemek, gemini gevdirmek harman yeri dişlemek, doluk doluka yutkunmak, gevrek bir yufka gibi çıtır çıtır kırılmak, dudağı gevmek, suyu kesilmiş değirmene dönmek"…

Okur ile senli benli konuşma tarzı, kalıplaşmış ifadeler kullanma, taklitler yapma, ağız özelliklerinin olduğu gibi hikâyede yer alması, hikâyeyi kesip bilgi verme gibi hususlar geleneğin modern hikâyedeki belli başlı yansımalarını oluşturur.

2) Geleneksel İmgelerin Kullanımı

1980 ihtilali sonrasında edebiyat ve düşünce hareketleri, uzun bir süre içe kapanma eğilimi gösterir. Siyasî ve toplumsal hayatın yavaş yavaş normalleşmesi ile birlikte bireyler, yeni arayışlara yönelirler. Bu dönemde yeni gelenekçiler olarak adlandırılan hikâyeciler, bu çıkışsızlığı geleneğin imkânlarından yararlanarak aşmak isterler. Hikâyelerde de özellikle bu kurgu dikkat çekmektedir. Arayış yolculuğu, insanın kendinî tanıması ve gerçek huzuru bulma gayreti mesneviler başta olmak üzere birçok edebî türün merkezinde yer alır.

Hikâyelerde yol ve yolculuk, somut ve soyut olarak iki halde de kullanılır. Somut bir yolculukta mekânlardan, nesnelerden yola çıkarak gerçek huzuru arayan hikâyeciler, soyut yolculukta ise mistik anlayışı devam ettirirler. Burada söz konusu olan bireyin iç yolculuğudur. Hüseyin Su, yolculuk bağlamında şunları söylemektedir:

> Kendi içimizden başlayarak sorumluluk yüklü uzun bir katarla, bir keşif yolculuğuna çıkmak, insanın ucu bucağı bilinmeyen içinden; tünellerden, ovalardan, gecelerden ve gündüzlerden geçerek kendi izimizi sürmek, insanın/hayatın mahrem alanlarında kıvrımlarında dolaşmak. Hayatın ayrıntılarında iç örgümüzü tamamlayıp huzur bulmak, duru bir iç akışın sesiyle bulantıdan, bungudan kurtulmak. Öykü, hayatı yazmaktan çok, hayatı yeniden kurarak varlığımızı' yazmaktır (2005: S. 374-375).

Hikâyelerde yolculuğa çıkan ya da çıkmak istediği halde çıkamayan kahramanların amacı kendilerini bulmaktır. Bu yolculuklar çoğu zaman onların yalnızlığını da anlatır. Bulundukları yerde sıkılan, bunalan ve kendi olamayan hikâye kişileri yol düşüncesi ile

buradan uzaklaşmak isterler. Her yolculuk, bir dünyanın, o dünyaya ait alışkanlıklarla birlikte her şeyin arkada bırakılması anlamını da taşır. Bir dünya terkedilirken bilinmeyen yeni bir dünyaya doğru bir yolculuk söz konusudur. Rasim Özdenören'in bu dönemde yazdığı *Kuyu* (1999) hikâyesinde tren yolculuğu ile bir şehre ulaşan ve bir tekkeye giden Yusuf'un yaşadıkları hikâyeleştirilir. Yusuf, bu yolculukla geldiği şehirde iç dünyasında bir yolculuğa çıkar ve sonunda tekrar trenle bu şehirden ayrılır. Otuz üç bölümden oluşan hikâye, kahramanın ruhsal arayışını anlatır. Hikâye kahramanı Yusuf, Yusuf ve Züleyha kıssası ile yaşadıklarını örtüştürüyor. Bu örtüştürme bir anlamda anlatıyı genelleştirir ve sadece Yusuf'un hikâyesi olmaktan çıkar. Hikâye bir insanlığın hikâyesine dönüşür. Yusuf'un yolculuğu bitirdiği yerde nefsini temsil eden köpeğe: "Şimdi biz kuyunun içinde miyiz, dışında mı?" (s. 90) demesi arayışın bitmediğini göstermektedir.

Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi* (1999) hikâyesinde ailenin sonu gözükmeyen yoksulluktan kurtuluşu, yolun sonunda ihtiyaç duyulan una ve sıcak, güvenli bir eve varmakla sağlanacaktır. Kar ve kışın zorlukları ile geçen yolculuk, hikâyenin merkez kişisi olan anaya geçmişi hatırlatır. Bilinç akışı, özet ve hatırlama biçiminde geriye dönüş tekniği ile okurun bilgilendirildiği hikâyede, hikâye kahramanı yol aracılığıyla şekillendirilir.

Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi* (1999) kitabındaki *Aydan Arıdır Yüzleri, Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına, Tüller, Bir Bulanık Akıntı, Ütü Yanığı Günler, Girdaplarda, Damarlarda Kan Gibi* hikâyelerinde de yolculuğun değişik zaman ve mekânlardaki şekilleri işlenir. Bu yolculuklar her ne kadar mekânsal anlamda bir yolculuk olsa da yola çıkan kahramanlar bu yolculuklarda iç dünyaları ile baş başa kalırlar.

Seksen sonrası oluşan toplumsal hayatta özellikle gençler aldatılmışlık ve yılgınlık içerisine düşer. Hikâyelerde görülen yolculuk isteği bu ortamdan bir kaçış isteği de gösterir. Cihan Aktaş'ın başörtülü, dava insanı olarak kurguladığı genç kızlar da içsel yolculuklara çıkarlar. İç dünyaya yapılan bu yolculuklar bir sorgulama ve yüzleşmeyi beraberinde getirir. Yolculuklardan sonra gelinen yer yine evdir. Üç İhtilal Çocuğu kitabından bir parçayı örnek olarak alacağız:

> Ve sorabilirim: Kimim ben, kim bu otuz yaşındaki kadın? Yıllarının hesabını verebilir biri mi? Nereli, hangi zamanda yaşıyor? Zamanın insanı mı gerçekten? Ve… Dünyada onun varlığıyla yokluğu arasındaki farkları kim sayabilir? (s. 32)

Bu sorgulama yolculuk düşüncesi ile devam eder:

> Ve yollar… Yollarda gidiyorum, binlerce ayakkabı eskitiyorum. Ayak izimin kalmadığı gölgemin düşmediği yol kalmıyor nerdeyse. Yine de açgözlüyüm yollara. Gidilmedik yolları varılmadık menzilleri düşünüyorum. Ne çok dolaştım yollarda ne çok şehirde bulundum ne çok izledim terminallerin otogarların hüznü çok curcunasını. Köy yolları kasaba yolları, kent yolları sınır yolları sonra sınırsızlığın yolları… Ve onca yorgunluğun, onca eskitilmiş pabucun arkasından nice ev dolaştıktan sonra varıp geldiğim evdeyim. (s. 34)

Cemal Şakar'ın hikâyelerinde yolculuk ve gitmek temel kurgu öğesidir. Hikâyelerde anlatıcı, bilinmedik yerlere yeni hayatlar keşfetme arzusu ile gider. Bu yolculuklar da iç huzurun arandığı yolculuklardır.

> Çıktım. Çokluğumdan kurtulmak için sokaklarda dolaşmaya başladım. İnsanlar bana ilişmeden, ben onlarla ilişkilenmeden gezdim tanıdık yerleri. Oysa bir masalı paylaşmak istiyordum; onları odalarındaki zehirden koruyan, sokakları yaşanası kılan benim masalımı. Hep birbirimizden kaçtık, sonra da kaçtık (1996: 28)

Şehirde bilinçsizce dolaşan anlatıcı bir labirentte gibidir. Şehir sokaklarında dolaşırken bir taraftan da iç yolculuğa çıkar.

Melek Paşalı, yolculuğu iç hesaplaşma zamanı olarak kurgular. Şehirde dolaşan anlatıcının yürüdüğü sokaklar, caddeler, etrafındaki kalabalık onu iç dünyasına döndürür. Paşalı, bu yolculuklardaki iç hesaplaşmaları, geleneksel anlatı türlerinde olduğu gibi kullanır. Mesnevilerde, manzum hikâyelerde, menkıbelerde de kişinin nefsiyle hesaplaşması bir yolculuk sırasında gerçekleşir. Paşalı, geleneğin bu tekniğini hikâyelerinde bir kurgu öğesi olarak kullanır.

Seksen sonrası toplumsal ve siyasî hayatın insanlarda meydana getirdiği bunalım, hiçlik duygusu zaman zaman insanları intihara ve ölüme sürükler. Gelenekçi hikâyelerde ise bitmişlik, tükenmişlik duygusundan kurtulmanın yolu, "küllerinden yeniden doğmak"tır. Bu yeniden doğuş, kahramanların doğduğu mekâna, kasabaya, köye olabildiği gibi anneye dönüş olarak da görülmektedir.

Hüseyin Su, hikâyelerinde yeniden doğuş motifini de sıklıkla kullanır. *İbrişimden Yürek Bağları* (1998) hikâyesinde hikâye kahramanı "hayata bir kez, şöyle gerçekten bir kez dokunabilse(n), âdeta küllerinden dirilecek"ti. (s. 59) Gece boyunca arınmayı dirilmeyi,

bereketi çağrıştıran yağmur, sanki kahramanın düşüncelerine yağar. Gece bittiğinde kahramanın iç çatışması sonlanır ve kahraman kendine ve annesine dönüşü gerçekleştirir.

Yolculuklar da bazen dönüş ve yeniden doğuş motifi ile sonlandırılır. Yolculuk sırasında kendinî tanıyan, bilincinin farkına varan kahraman dönüş fikrine odaklanır. *Kolum Kısa Yol Uzun* (1998) hikâyesinde Hüseyin Su, yol motifi ile dönüş motifini birleştirir:

> Kasabanın yerlilerinden daha çok yabancıların her akşamüzeri ve yaz geceleri yürüdükleri bu istasyon caddelerinin ıssızlığı, yolculuk ve dönüş duygusunun çağırıcı kışkırtıcılığı hemen her kasabada aynıydı. (…) Kendisiyle baş başa, içinde tatlı, püfür püfür esintiyle yürüdü. Esintinin ardına düştü. İçindeki mevsimler ardı ardına değişti. Karlar eridi, buzlar çözüldü çağıl çağıl buzlar yürüdü. Yeşillendi allandı. (s. 115-116)

Hayatın yadsınamaz bir gerçeği olan ölüm, gelenekçi hikâyelerde önemli bir yer tutar. Ölüm gerçeği bazen insanlara yoksulluk ve çaresizlik getirir. Bazen geçmişi hatırlatarak gelecek için bir belirsizlik oluşturur. Geleneklerin yaşatılması için bir araç olarak da kullanılan ölüm, insanlarda merhamet ve acıma duygularının oluşmasında da önemli bir yer tutar. Ölüm ölen kişi için yeni bir hayatın kapılarını aralarken kalanlar için bir kimlik değişimine de neden olabilir. Hayatlarında ilk defa yakınlarını kaybeden bireyler, ölüm karşısında hayatta yeniden konumlanırlar. İnsanlar farkında olsun ya da olmasın hayat her gün ölüme biraz daha yaklaşmaktadır. Hayat-ölüm döngüsü hikâyelerin merkezinde belirleyici bir motif olarak yer alır.

Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi* (1999) hikâyesinde babanın ölmesi aileye, yoksulluk ve çaresizlik getirir. *Giden Gün Ömürdendir* hikâyesinde Nafiz Bey'in ölümünün ardından yapılan tasvirler insanların ölüm olayını sıradanlaştırdığını gösterir. Kasabanın bütün camilerinden sala verilmesi, insanların öbek öbek duvar kenarlarında ya oturarak ya da ayakta sohbet etmeleri, ölenin arkasından yakılan ağıtlar, feryatlar sıradanlaştırılır. Ölümün bir yok oluş olmadığını bilen insanlar, bunu kanıksamıştır.

3) Değişim

Modernizm, birçok değişim ve dönüşümün temel nedenidir. Modernizmin getirdiği yenilik ve değişiklikler bireyler üzerinde olumlu etkileri olduğu gibi olumsuz etkileri de vardır. Gelenekçi hikâyeciler, özellikle modernizmin olumsuz etkileri üzerinde dururlar.

Onların modernizmin bu olumsuz etkilerinden kurtulabilmenin çaresini gelenek olarak gösterirler.

Modernizm, öncelikle ve özellikle kent hayatını etkiler. Kent insanları birden girdikleri bu değişime hemen ayak uyduramaz. Modernizm hayat şartlarında çok ciddi değişiklikler yaparken ahlakî değerlerde de yozlaşma ve aşınma meydana getirir. Kendi değerlerinden uzaklaşan bireyler doğdukları yerlere, kasabaya gitmek isterler ve yolculuklar başlar. Hikâyelerde de modern kentli bireylerin, kentten ve kentlilikten kaçışı ile kendi değerlerine, kasaba ya da köylerine dönüşü önemli bir yer tutar. Hikâye kurgusunu da kent – taşra çatışması hâkim olur. Geleneksel değerlerin korunduğu, devam ettirildiği mekân olarak kasaba, hikâye kahramanlarının nefes aldıkları yerlerdir. Hikâyelerde kent ve taşra karşıtlığı sosyal bir sorunsal olarak ele alınarak kurgunun temel malzemesi yapılır.

Taşra, Mustafa Kutlu'ya göre merhamet, vefa, hürmet, şefkat, feragât, fedakârlık ve sevgi gibi inanç ve ahlakımızdan kaynaklanan insanî vasıfların, bizi zengin kılan değerlerin toplandığı bir yerdir. (bkz. Dirin, 1999: 115) Bu bakımdan taşra idealize edilen bir mekândır. Mustafa Kutlu, hemen hemen bütün hikâyelerinde taşra insanlarının sorunlarını merkeze alır.

Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni* (1998) hikâyesinde:

> Ben de ablalarım da ne öğrendiysek halamdan öğrenmişizdir. Dört kardeşin dördü de doğumumuzdan itibaren halamın koynunda büyümüşüz. Geceleri ağladığımızda o uykusuz kalır, bezimizi o değiştirir, beleğimizi o sarar, beşiğimizi o sallarmış. Hastalandığımızda neremizin ağrıdığını annemizden çok halam bilirmiş. Dördümüzü de annemiz doğurduğu halde halamız büyütmüş (s. 9).

ifadelerine yer verir. Anlatıcının bildiklerini halasından öğrenmesi ve halasının onlarla ilgilenmesi bir taşra özelliğidir. Taşrada çocukla anne ve babası dışında sıkı akraba ilişkileri nedeniyle daha çok kişi ilgilenir. Hala, yaşadığı dinî inancına uygun olarak durumundan hiç şikâyetçi olmaz: "Bütün bunlara karşın bir kez bile şikâyet ettiğini, alnını kırıştırdığını gören olmamış." (s. 9) Orta Anadolulu bir hala figürüne odaklanan *Gülşefdeli Yemeni,* modernleşmenin belirli çatışma düzleminde ele alındığı bir hikâyedir. Hala,

hikâyede âdeta ermiş bir kişiyi temsil eder. O da geleneksel aşkın yapısında görülen kavuşamama kaderini yaşayan biridir.

Taşra, gelenek ve göreneklerin devam ettirildiği bir mekândır. Bozulmamış yapısıyla geçmişin izlerini taşrada bulabilmek mümkündür. Rasim Özdenören'in *Ocak* (1983) hikâyesinde hapisten yeni çıkan bir gencin, ailesine dönüşü ve ailesi tarafından karşılanması anlatılır. Olay bir taşra köyünde geçmektedir. Hikâyede "ölen aile büyüklerinin adlarının yeni doğan çocuklara verilmesi" söz konusudur:

> Kadir diye sesleniyor babam, sonra heceleri ayırıp uzatarak: "Abdül-kadir." Kucağına alıyor bebeği. Anlıyorum bebeği bana göstermek için yapıyor bunu. Söyleyecek başka söz bulamadığı için olacak: "Abdülkadir, Abdülkadir" deyip duruyor küçük parmağını bebeğin dudağına değdirerek. /dedemin adı, onun adını koymuşlar (s. 30)

Hüseyin Su'nun *Yanağımda Dedemin Sakal İzleri* (1998) hikâyesinde de geleneğe ait birçok değer, gözler önüne serilir. Anlatıcı çocuk, dede-torun ilişkisini açık ve net bir şekilde ortaya koyar. Baba, dedenin yanında çocuğun şımarıklıklarına göz yummak zorunda kalır:

> …annemle babam şımaracağımdan korkacaklar, ne de olsa kendi çocuklarıyım, ama dedemin yanında gıkları çıkmayacak, oh olsun; annemin sevmediği, parmağını sallayıp beni tehdit ettiği, babamın kaş, göz ve bıyık işaretleriyle sorarım dediği davranışlarını bile sırtımı dedeme dayayarak yapacağım, evdeki iktidarımın sınırsız özgürlüğü ile… (s. 39-40)

Taşra, tasavvufun gerektirdiği "inzivaya çekilme" geleneğinin bir mekânı olarak da kullanılır. Cemal Şakar'ın *Irmak* (1999) hikâyesinde taşra bir arınma ve inziva mekânı olarak kullanılır. Hikâye kahramanı sürekli bir şeyler arar; ancak bulamaz. Köyde Attar'la karşılaşan kahramanın dili çözülür ve konuşmaya başlar. Köy/taşra kahramanın aradığını bulduğu yerdir. Taşra hikâyede saflık sembolü olarak yer almaktadır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Tahakküm* (1986) hikâyesinde Karadeniz'in bir kasabasına felsefe öğretmeni olarak giden kahraman burada kendisini yalnız hisseder. Bu nedenle de anılarına sığınır. Kasaba, kahramanın geçmişle bir bağ kurması içi araç olarak kullanılır. Hikâyede kentten kasabaya gidenlerin genellikle kendi değerlerini buraya benimsetme çabaları da eleştirilir. *Riyad* (1998) hikâyesinde de kasaba nesil çatışmasının yaşandığı değişim mekânı olarak işlenir. Bu hikâye de modernizm eleştirisinin yapıldığı bir hikâyedir. Kasabada bereket kelimesinin yerini zamanla iktisat kelimesi alır.

Kamil Yeşil'in *Desti* (1998) hikâyesinde de hoca olarak köye dönen Münir Çelebi'nin burayı canlandırması konu edilir. Rüyasında hocasının yönlendirmesiyle desti yapan Çelebi, bir bakıma geçmişi yeniden diriltir. Ancak zamanla plastiğin icat edilmesi ile birlikte bu gelenek de terk edilir. Hikâyede taşra, geleneğin canlandırıldığı, ayakta tutulduğu bir yer olarak işlenir. Ancak modernizm karşısında gelenek kaybeder.

4) Modernizm – Gelenek Çatışması

Modernizm özellikle kentlerde bireyleri yalnızlaştıran ve değerleri hızla yitirten bir olgu olarak görülür. Hikâyelerde de modernizmin yozlaştıran ve insanları yalnızlaştıran etkisi işlenir. Toplumun içinde bulunduğu durum anlatılırken kaybedilen, yitirilen değerler de ortaya konulur. İnsanları yalnızlığa, boşluğa sürükleyen; modernizmin getirdikleri ile birlikte gelenekten kopuştur.

Yeni hayat anlayışı, bireyleri bu yeni duruma ayak uydurmaya zorlar. Mustafa Kutlu, hikâyelerini kaybedilen değerler üzerine kurgular. Hikâye kişileri de geleneksel değerlerine sahip çıkan ve yeni hayata ayak uyduran iki zıt karakter üzerinde kurgulanır. *Yoksulluk İçimizde* (1981) kitabındaki hikâyeler kendi değerlerine geri dönerek tesettüre giren Süheyla ve yeni hayata ayak uydurmuş Engin arasında kurgulanır. Süheyla, önce modern hayata ayak uydurur:

> Yeni alınan devetüyü renkli çizmeler sıkmaya başlamıştır. Saçlar itina ile taranmış, sarılmış olsa da dağılmıştır. Dünyalar kadar para bu krep blüze, bu jorjet eteğe ödenmiştir. Göz kapaklarındaki şişelere, gözaltlarındaki mor halkalara, hele hele sabahları kalkıldığında yüzde beliren o acımasız çizgilere karşı losyonlar, şampuanlar, pudralar, allıklar sıralanmıştır (s. 12).

Ancak Süheyla bu hayattan vazgeçerek kendi değerlerine geri döner.

Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) kitabında da kendi davalarından vazgeçen gençler anlatılır. *"Öl desen hemen ölüverecek güzel çocuklar"* zamanla bu ideallerinden vazgeçerler. Metaforik bir anlatıma sahip *Bu Böyledir* kitabı da modern hayatta umduğunu bulamamış ve hep başkaları tarafından yönlendirilmiş bireylerin hayatı söz konusudur. *Arkapak Yazıları* (1995) da modernizmin doğal yaşamdan neler götürdüğü, modern insanın doğallığa karşı tavrı eleştirilir.

Ali Haydar Haksal, hikâyelerinde benzer bir kurgulama tekniğini kullanır. Kentin karmaşasına hapsolmuş, yenilmiş kişilerin içinde bulunduğu çıkışsızlık hikâyelerin ana sorunsalıdır. *Evdeki Yabancı* (1986) kitabında şu ifadelere rastlarız: "Öykünün yazıldığı anda öyle şeyler oluyor ki bu kentte. Kent belki bir yanıyla modern. Yozlaşmış bir modernliktir bununki." (s. 18) Kent, kötülükleri üreten, kişilerin kodlarını değiştiren bir mekân olarak kurgulanır. Modern kentler kendi bireylerini oluşturur: "kente girdim gireli, adımlarımdaki (daha doğrusu yaşayışımdaki) dengesizlik, sallapati yürüyüşlerim, şaşkınlıklarım, birden çukura düşer gibi oluşum, kendimi sağlama alma isteğim – ve tabiî yalnız kendimi – (), başımı yukarılardan indirmeyişlerim sürüp gidiyor. Besbelli bu yıl da böyle geçip gidecek, bu gidişle." (s. 57) Haksal'ın *Zamanların Öyküsü* (1994) kitabındaki hikâyelerde, modern kentten bunalan hikâye kişileri geçmişe yolculuğa çıkar. Çocukluk, modernizmi ve kentin uğultusunu yenecek bir alternatif olarak sunulur.

Hüseyin Su'nun hikâyelerinde de büyükler geleneği, gençler ise yeniyi temsil ederler. Hikâyeler de bu çatışma üzerine kurgulanır. Aile kurumunun ön plana çıkartıldığı hikâyelerde aile, bireylerin eğitildiği, biçimlendiği bir yer olarak kurgulanır. Gençler, dışarıda yeni hayata ayak uydurmuş kişilerdir. Aile, geleneğin ritüellerinin devam ettirildiği bir yer olarak konumlandırılır. Dışarıdaki bozulmuşluğu, çirkinliği ise getiren gençlerdir. *İbrişimden Yürek Bağları* (1998) hikâyesinde idealleri peşinde koşan gençlerin ailelerinden kopması ile birlikte içine düştükleri yalnızlık duygusu anlatılır.

Kamil Doruk'un deneme tarzına yakın hikâyelerinde de modernizm eleştirisi yapılır. Kentler, ancak ninelerin hayatını değiştiremez. Onlar sahip oldukları değerleri her şey rağmen korurlar. *Antik Sevgililer* (1987) adlı kitabından bir parçayı örnek olarak alacağız:

> Büyük kentlerde, zamanın tıknefes tekerlenişinde sıkışıp havasız kalan insan yüzleri, akrep sokmuş gibi kansız, yelin çoktan kovulup yerini dumanların aldığı yapılar içinde ve aralarındaki, dar-geniş hep kalabalık, yollarda is içinde, terli ve damar damardır. Saatlerce ulaşılamayan dakikalık uzaklıklarda, santim santim ilerleyen araçlarda, sinirler her saniye milimine dek gerilir, gerilir, kopar, kopar ve sonunda rahat nefes alamayışının çabuklaştırdığı, nefese ihtiyacı olmayan görünürdeki ve donuk rahatlığa erer yüzler; ama yine renk yok: büyük kentlerde boşuna aramayın. (Antik Sevgililer, 58)

Cemal Şakar, *Gidenler Gelenler* (1990) kitabındaki hikâyelerini kentleşmenin geleneği yok edişini konu edinîr:

> Ahşap, cumbalı evler, daracık arnavutkaldırımlı sokaklar, saçlarına kına yakan, iş görmekten elleri erkekleşmiş kadınlar, meclislerde ud çalmalar, hafif meşrep havalar, Yasin'li helva günleri, ince sızılar, fıs fıs konuşmalar, ardından kahkahalar, akşam evine dönen erkeğin limonluktan seslenişi… eski hayatlara ait ne varsa tümü çirkindi, yalandı. Gelenekleri sürdürmeye çalışmalar, zorlamalar… Yalan… çirkin… güzelliğini yitirmişti: ne zaman ki apartmanlar yapıldı, asfaltlar döküldü, bu hayat da güzelliğini orada noktaladı (s. 13)

Gelenekçi hikâyelerde geleneğin yeniden tesis edilmesi amacıyla özellikle modernizmin insanları değiştiren, yozlaştıran yapısı eleştirilirken gelenek yüceltilir. Gelenek, hikâyelerde ritüellerin vurgulanması ile gerçekleştirildiği gibi özellikle hikâye kişilerinin iç hesaplaşmaları yoluyla geleneksel anlatı türlerine benzer bir yapı oluşturulmaya çalışılır. Hikâye kişileri gelenek – modernizm, taşra – kent ikilemindeki çatışmada iç yolculuklarla kendilerini tanımlamaya çalışırlar. Hikâye kurgusu da bu çatışmaları esas alır.

b) ANLATIM TEKNİKLERİ

Gelenekçi hikâyelerin en çok yararlandığı anlatım teknikleri, bilinç akışı ve iç monolog tekniklerdir. Hikâyelerde olaydan çok yaşananların bireyler üzerindeki etkisi üzerinde durulur. İnsanların çelişkileri, tutarsızlıkları, modern dünyanın yozlaştırdığı değerler, dünya hevesi gibi konular hikâyelerin temel izleklerini oluşturur. Bu izlekler oluşturulurken hesaplaşma, yüzleşme ve ironik anlatım tercih edilir. Hikâye kahramanları olaylar karşısında iç dünyalarına kapanırlar. Asıl olay da kahramanların iç dünyasında gerçekleşir. Bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklerle kahramanlar, iç dünyalarına yönelirler. Hikâyede verilmek istenen mesaj, bilinç akışı ve iç monolog tekniği ile verilir.

Bilinç akışı tekniği ile yazar, birbiriyle ilgisiz çağrışımları, rasyonel bir düşünceden bir diğerine atlayan ani değişmelerle parça parça düşünceleri, fikirleri okurun bütünleştirmesini sağlamaya çalışır. Bilinç akışı ve iç monologlar hikâyelerde derin anlamları okura iletmek için bir araç olarak kullanılır.

Mustafa Kutlu, gördüğü ve gösterdiği nesnelerin anlamlarını, kişilerin neler düşündüğünü, neler hissettiklerini bilinç akışı ve iç monolog teknikleri ile vererek daha geniş bir hikâye atmosferi oluşturur. *Bu Böyledir* (1987) hikâyesinde anlatıcı aradan çekilerek okuru anlatı kişilerinin monologlarıyla baş başa bırakır. Hikâyenin ilk

sayfalarında Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiirinin çağrıştırdığı en zor zamanda bile bir fetih rüyası görme düşüncesi, sevilen bir halk türküsünün mısraları, Süleyman'ın bilincinden verilir. Bilinç altı tekniği ile verilen bu kültürel birikimin çağrışımları ise okura bırakılır.

Süleyman, öğrencilik yıllarında felsefeden kalmıştır. Anlatıcıya göre adı Süleyman olanların felsefeye yatkınlığı yoktur. Süleymanların dünyası ile felsefeye yatkın olanların dünyası farklıdır. Bu kısım iç konuşma ile aktarılır: "Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman'a çıkmışlar hep felsefeden kalırlar. Hayatları kayar..." (s. 12)

Bu Böyledir (1987) hikâyesinde modernleşen hayat ile birlikte yok olmaya başlayan değerlerle ilgili düşünceler anlatı kişilerine söyletilir. Yazar-anlatıcının kendi düşüncelerini doğrudan söylemediği bu mesaj içerikli bölümler hikâye kişilerinin iç konuşmaları verilir:

> Ustalık gibi çıraklık da kayboluyor. Tıpkı sefertasına benziyor; bereket dualarına. Hâlbuki ben babamın biricik oğlu olmuştum. Yine de çırak olmuştum. Yorgancılık fena meslek değildi; Başını önüne eğmesene, eğme dedim kamburun çıkar. Güler öğretmen başımı okşardı, arkadaşlarıma örnek olsun diye yaptığım ödevleri çizdiğim resimleri gösterirdi… Ah nolsaydı, nolsaydı da harcanmasaydım. Bozuk para mıyım ben. Ha söyle bakalım sen benim kronolojimi biliyor musun? (s. 14)

Gelenekçi hikâyelerde mesajın ön planda oluşu, iç konuşmaların da mesaj yüklü metinlerden oluşmasına neden olur. Ramazan Dikmen'in *Afife Ablanın İncileri* (1998) hikâyesinde ölüm hakkındaki düşünceler, iç konuşmalarla verilir.

> Öldü. Ölmüş. Aramızdan ayrıldı. Sizlere ömür. Onu kaybettik. Acı kaybımız. Dilin alışkanlıkları karşısında rahatına düşmüş zihnin kanaatkâr suskunluğu. Oysa ölüm sadece sınırı geçmek değil mi? Bir yeniden doğmak değil mi? Hemen sonra nedir kaybolan? Kabre atılan birkaç kürek toprakla örtülen nedir? Mezarın üstünde biten otların gizlediği hangi izlerdir?... (s. 78)

Örnekteki gibi iç konuşmaların yanı sıra metaforik anlatım da başvurulan tekniklerden biridir. Hikâye baştan sona bu metafor içinde kurgulanır. Hikâyenin metaforik düzlemdeki anlamını çözmek ve anlamlandırmak ise okura bırakılır. Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* (1987) hikâyesi metaforik düzlemde gerçekleşen bir hikâyedir. Kur'an-ı Kerim'den metinlerarasılık yoluyla alınan "Bu böyledir" lunapark metaforunda geçer. Aynı zamanda hikâye tasavvuf düşüncesine de göndermeler yapar. Lunapark, dünya yaşamının metaforu olarak kullanılır. Lunaparkın bir giriş kapısı bir de çıkış kapısı olan, etrafı

duvarlarla çevrili bir yerdir. Tasavvuf düşüncesinde de dünyanın iki kapılı bir han olduğu ve dünya hayatının bir oyundan ibaret olduğu düşüncesi hâkimdir.

Süleyman ve ailesi de Lunaparka oynamak, eğlenmek için gelmiştir. Süleyman nişan aldığı tavşanı vurabilse kötü talihini değiştirecektir. Yanındaki adam tavşanı sürekli vurmasına rağmen Süleyman vuramaz. Bu onun kaderidir. Lunapark'ın şaşası, debdebesi Süleyman'ı çağırır. Ancak Süleyman bu çağrıya uymaz. Süleyman'ın yaşadığı yoksul ve renksiz dünya, lunaparkın ışıltılı dünyası ile taban tabana zıttır. Süleyman'ın bir ara bir yanı lunapark diğer tarafında ise cami kalır. Arada kalmışlığı yaşayan Süleyman, hafızlık derslerine başlar. Ancak bankaya memur olunca bu da yarıda kalır. Süleyman, geçinebilmek ve sevdiği kızla evlenebilmek için memuriyeti seçer. Süleyman ne memuriyette mutlu olabilir ne de hafızlığa geri dönebilir. Süleyman'ın bu ikilemi hikâyenin sonuna Süleyman ve ailesinin lunaparkın çıkışını bulamamaları ile ifade edilir. Süleyman gibi lunaparktaki diğer insanlar da çıkışı bulamazlar. Yazar-anlatıcı bu durumu şöyle açıklar:

> (…) insanlar bu lunapark sembolünde vücut bulan dünya metaforuna kendilerini kaptırdıkları zaman bir çıkış yolu bulamazlar. Yani ebedî hayatın anahtarlarını düşürdüğümüz, sırat-ı müstakimden uzaklaştığımız nispette kendimizi dünyaya kaptırırız. Dünyaya kendimizi kaptırdığımızda lunapark sembolünde olduğu gibi ya çadırdan çadıra koşar ya da piyangocu oluruz (aktaran Dirin, 1999: s. 110-111)

Tasavvufî düşüncenin hikâyelerde bu şekilde yer alması anlatımda deneme tarzına yakın bir üslubun kullanılmasını sağlar. Bazı hikâyelerde deneme tarzının daha baskın olması bu hikâyeleri düşünce metinlerine yaklaştırır. Gelenekçi hikâyelerin birçoğunda deneme tarzı anlatımı görmek mümkündür. Özellikle Kâmil Doruk'un hikâyeleri deneme tarzına daha yakındır. *Antik Sevgililer* (1987) adlı kitabında geçen şu ifadeler bunu örneklemektedir:

> Nerde çokluk orda şaşırıklık.
>
> O kadar çok yol var ki… Sabahtan beri, o duvar senin bu duvar benim oflayıp puflayarak, git gel dönenip duruyorum odanın içinde.
>
> Nasıl çekebilirim kendimi bu hayat olmayan hayatın dişlerinin arasından? (Dünyanın çenesinin kemiğini hiçbir insan kıramaz – bunu bilmeyen yoktur.)… (s. 49)

Tasavvuf, gelenekçi hikâyelerde gerek içerik gerekse biçimi belirleyen önemli bir unsur olarak kullanılır. İçerik olarak yararlanılan tasavvufî eserler olduğu gibi aynı

zamanda biçim bakımından da tasavvufî öğelerden yararlanılır. Özellikle Mustafa Kutlu, tasavvufî öğeleri sıkça kullanır.

Yoksulluk İçimizde (1981) kitabında gelenek ve tasavvuf önemli bir yer tutar. Kitapta levha olarak isimlendirilmiş ve Roma rakamlarıyla numaralandırılmış altı bölümün çerçevelediği dokuz hikâye bulunmaktadır. Levhalar ile onların çerçevelediği hikâyeler arasında içerik bakımından bir birliktelik söz konusudur. İkinci bölümden itibaren aynı zamanda birer alt başlık taşıyan Levhaları, yine başlıklar halinde birbirinden ayrılan hikâyeler takip eder: Levha I (Akasyalar Açar mı) Levha II Ahlak Dersi (Yoksulluk İçimizde, Siyah Gemiler), Levha III Mefruşat (İhtiras Enginleri, Kalbimin Dâsitânı), Levha IV Aşk (Tenhalık basınca, Umutsuz Bir Aşkın Münakaşası, Telaşın Manidar) Levha V Es-Salâtü hayrun mine'n-nevm (Sözün Nihayeti ve Sevdanın Bidayeti) Levha VI.

Kitapta birinci ve altıncı levha başlıksızdır. Birinci levhayı bir, ikinci ve üçüncü levhaları iki, dördüncü levhayı üç, beşinci levhayı bir hikâye takip etmekte ve eser altıncı levha ile son bulmaktadır. Levhaların içinde hikâyeler bir düzen içerinde dağıtıldığı dikkat çekmektedir. Birinci levha ile hikâyenin son bulduğu beşinci levhanın birer bölüm içermesi olay anlatımında dengeye ve simetriye bağlı bir düzenin varlığını göstermektedir. Kitapta tablo yerine levha kelimesinin kullanılması hat sanatını akla getirmektedir. Hat sanatı ise biçim güzelliğine önem vermesi dolayısıyla kitaptaki levhaların da bu niteliğinin ön plana çıkartıldığını söyleyebiliriz.

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* (1987) kitabı da tasavvufî anlayışı metaforik bir anlatımla ele alır. Lunapark, metaforu etrafında dünya hayatı anlatılır. Hikâyede Süleyman'ın tavşanı vurma isteği şu cümlelerle ifade edilir: "(…) Bir kere de ben vursam. Devirsem şu tavşanı. Diye diye çıkıp gideceğiz, şu lunaparktan. Bu böyledir. Çünkü geldik. Yani Atatürk Parkı'ndaki sıralara oturduk. Yani semaverler kaynadı. Yani muhasebe öğrendim ve banka memuru oldum." (s. 17) Çıkıp gideceğiz şu lunaparktan, cümlesi çıkıp gideceğiz şu dünyadan cümlesini çağrıştırır. Lunapark ve dünya arasında kurulun çağrışım, Kur'an-ı Kerim'de Ankebût suresi 64. Ayetinde geçen "dünya hayatının bir oyun ve eğlence" olarak nitelendirilmesi ile de bir bağ kurulur.

Hikâyede birkaç yerde tekrarlanan "bu böyledir" ibaresi de yine Kur'an-ı Kerim'den metinlerarasılık yoluyla alınan bir ifadedir. Değişmez bir yargı ve takdirin Allah tarafından tayin edildiğini göstermek için kullanılan bu ifade ilahi bir üslup özelliğidir. Kur'an-ı Kerim'de sıkça kullanılan bu ifade, Meryem Suresi 8. ayette çok yaşlandığı için çocuğunun olacak olmasına şaşıran Hz. Zekeriya'nın 'Yarabbi! Hanımım kısır ve ben de iyice ihtiyarlamışken nasıl oğlum olabilir ki?' sorusuna hemen sonra gelen ayette Allah'ın verdiği cevap cümlesi "bu böyledir" ifadesi ile başlar. Aynı ifade Hz. Meryem'in babasız bir çocuk doğuracağını öğrenmesi ile şaşırması karşılığında yine Meryem Suresi 21. ayette de verilen cevapta da kullanılır.[71] Kutlu, bu ifade ile külli iradeye bir atıfta bulunur.

Tasavvuf düşüncesinde dünya kendisi olarak bir değer ifade etmez. Bu nedenle de asıl olan dünya değil, ahirettir. Modernleşme ise bu algıyı tam zıttına çevirir. Modernizm dünyanın önemini artırır, madde mananın önüne geçer. Hikâyede lunaparkta bir gösteriden başka gösteriye koşan insanlar, kendinî dünya hayatına kaptırmış insanları temsil eder. Lunaparkın çıkışının olup olmaması bile insanların umurunda değildir. Çünkü onlar lunaparktan çıkmayı bile düşünmemektedirler. Dünya hayatının aldatıcılığı onları kuşatmıştır. Ancak hikâyede sık sık saatin on bir olduğunun belirtilmesi de günün ve zamanın son demlerinin yaşandığını anlatır.

Mustafa Kutlu'nun *Sır* (1990) hikâyesi de tasavvufî anlayışın değer kaybının ironik dille anlatıldığı bir hikâyedir. Birinci tekil şahıs anlatımının kullanıldığı hikâyede köyde çiftçilikle uğraşan ve aynı zamanda bir tarikata mensup olan bir kişi anlatılır. Köyde tarlasını sulayan ve tarlasından elde ettiği ürünle geçinen hikâye kişisi hocasının kendisini vekil tayin etmesi ile tarikatın başına geçer. Kısa cümlelerle ve seçili bir üslupla anlatılan hikâye bu yönüyle Osmanlı döneminde yazılan ve çok okunan Müzekkin Nüfus, Envâru'l-Âşıkîn gibi eserlerin üslubunu hatırlatır. Tarikatın yeni şeyhi, içten biri olarak tarikat anlayışını nakleder. Efendi'nin yeni şeyhe "bize âlem-i mânada böyle göründü." diyerek şeyhliği bırakması da tasavvufî anlayışın bir gerekliliği olarak yer alır. Tarikat anlayışında şeyh ölmeden kendisinin yerine geçecek kişiyi belirler.

[71] Benzer bir ifade Sâd suresi 55. Ayette de yer almaktadır.

Efendi öldükten sonra tarikatta her şey hızla gelişir. Yeni bir tekke yapılır. Bir süre sonra Mercedes marka arabalarla şehirden gelen müritler, tekkeyi şehre taşımaya karar verirler. Şehirdeki tekkeye taşınan şeyh, buranın konforundan rahatsız olur. Rüyasında kendinî Muaviye olarak görür. Hz. Ebuzer-i Gıfari'nin eleştirilerine maruz kalır. Ancak rüyasında Efendisi, zor olan şehir yerinde mürşit olabilmektir, der. Şehir hayatında yaşayış şeklini dine uydurmaya çalışan müritler, şeyhlerini sürekli davetlere götürürler. En son iş siyasete geldiğinde, parti başkanının kendisini ziyaret edeceği gece şeyh, cübbe ve sarığını bırakarak tekkeden ayrılır. Fitne ve dedikodu o gittikten sonra da bitmez ve bir tekkeden birkaç tekke doğar.

Hikâyenin bütününde tekrarlanan kavramlar, tasavvufî kavramlardır. İmtihan, fitne, himmet, hal ehli, fütuhat ve sır gibi kelimeler tasavvufî karşılıkları olan kelimelerdir. Tekkenin köyden şehre taşınması imtihandır. Ancak bu imtihan, fitneyi de beraberinde getirir. Anlatıcı, fitne baş gösterdiğinde Efendisinden himmet ister ve her defasında Efendisi ona yol gösterir. Anlatıcının Efendisinin yerine geçmesi, tekkenin köyden şehre taşınması ve anlatıcının tekkeyi terk etmesi hep âlem-i manadan gelen işaretlerle gerçekleşir.

Mustafa Kutlu, tasavvufî anlayışı hikâye kurgusunda biçimsel bir öğe olarak kullanır. Hikâyelerin kurgulanışında tasavvufî anlayış, yapı taşları olarak kullanılır. Ancak hikâyelerin ifade ettiği tasavvufî anlamların çağrışımlarını bulmak okura bırakılır.

Rasim Özdenören'in *Kuyu* (1999) hikâyesi de tasavvufî öğelerin yer aldığı bir hikâyedir. Yusuf, tekkeye gitmek için yola çıkar. Tekkede tasavvufî hayatın şartlarını yerine getirerek kendinî anlamaya çalışır. Tekkeye "bağlanmak" üzere şehre gelen Yusuf ilk gecesini otelde bir kadınla düşle gerçek arasında yasak bir ilişki yaşayarak geçirir. Sabaha kadar kendisi ile hesaplaşan Yusuf, kendisinden kaçarak bir kuyuya düşer. Kuyunun içinde nefsiyle mücadele eden Yusuf, kuyudan çıkışın bağlanmakla mümkün olduğunu düşünür.

İçinde bulunulan durumdan çıkışın tasavvufî bir bağlılıkla sağlanacağı düşüncesini işleyen diğer bir hikâye de Cahit Zarifoğlu'nun *İns* (1996) hikâyesidir. *İns* hikâyesinde tasavvufî bir yolculuk söz konusudur. Hikâyede İns, belirli bir sınav sürecinden geçerek

amacına ulaşır. Bu sınav sürecinde çeşitli engelleri ve sıkıntıları aşarken kendinî yetiştirir. Yaptığı fedakârlıkların karşılığını İlahi yardım olarak görür. İns, yaşadığı toplumdaki anormalliklere rağmen inandığı doğrularını gerçekleştirmekten vazgeçmez. İns, hayatı boyunca hakikati anlamak ve bu hakikati yaşamak için çabalar. Tasavvufî düşünce, İns için bir yaşam biçimdir.

Gelenekçi hikâyenin yararlandığı tekniklerden biri de geriye dönüş tekniğidir. Bu teknik gelenekçi hikâyelerde sıklıkla kullanılır. Geleneğe bağlılık bu geri dönüşlerle sağlanır. Hikâye kahramanları, mekânlardan, nesnelerden yola çıkarak geçmişi hatırlarlar. Geçmiş tüm güzelliği ile durmaktadır. Zaman her şeyin yitirilmesine neden olur. Sevinç Çokum'un hikâyelerinde kahramanlar geçmişlerini özlerler. Her şey güzelliğini eskide bırakmış, şimdiye ise soğuk yüzlerini göstermektedir. *Bit Pazarı* (1993) hikâyesinde Emekli Üstüngör, her pazar bitpazarına gider. Hilmi Bey, bitpazarındaki eşyaların eskimişliğine hayrandır. Burada kendinî bulur. O pazar gittiğinde çınar ağacına asılmış çerçeveli bir fotoğraf gözüne takılır. Fotoğraftaki kadını gençlik yıllarından tanıdığı Ulviye Hanım'a benzetir. Fotoğraf onu gençlik yıllarına götürür. Ulviye Hanım'ı hatırlamaya çalışır. Fotoğrafın Ulviye Hanım'a ait olduğunu zanneden Hilmi Bey, onun çınar ağacına asılı oluşuna içerler ve birden dönüp kalabalıkların arasında kaybolur.

Derin Yara (1984) hikâyesinde de Oğuz Bey'in oğlu Turan, iskelede babasının eski günlerini hatırlar. Yazar olan Oğuz Bey, yazmayı bırakmıştır. Ancak gençliğinde yazdıkları ile birçok genci etkiler. Birlikte giderlerken bir düğüne rastlamaları Oğuz Bey'e oğlunun sünnet düğününü hatırlatır. Oğuz Bey ve oğlu yolda geçmiş günlere dönerek o günden bu güne değişen değerleri ortaya koyarlar. Geçmişte her şey çok daha güzeldir.

Hüseyin Su da hikâyelerinde geri dönüş tekniğinden yararlanır. *Ana Üşümesi* (1999)'nde çocuk ve anne köy mezarlığının yanından geçerken babalarının mezarını görünce geçmişi hatırlarlar. Babalarının hayattayken geceleri ışığı yanan evleri ziyaret ederek yoksulların ihtiyaçlarını giderdiklerini hatırlar. Babanın ölümü ile birlikte yoksulluk kendi kapılarına dayanır. Geriye dönüşlerle geçmiş zamanın güzellikleri ile birlikte bu günün yoksulluğunun sebebi anlaşılır.

Aşkın Halleri kitabında *Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim* hikâyesinde geri dönüş tekniği ile hikâye kahramanı Ali Amca'nın yaptığı evlilikler ve ilişkileri anlatılır. Çocuk anlatıcı, durduğu noktadan geçmişe bakarak yaşanmış, bitmiş aşklarla birlikte Ali Amca'nın hayatını ortaya koyar. Geri dönüş tekniği, hikâye kahramanının hayatına ışık tutarak okurdaki oluşan merak duygusunu giderir.

Kamil Doruk'un hikâyelerinde de geri dönüş tekniği değişimin ortaya konulduğu bölümlerde kullanılan bir tekniktir. Anlatıcı kahraman, etrafında gördüğü küçük nesnelerden geçmişe döner. Geçmişte şahit olduğu acılar, bugün de etkisini devam ettirir.

c) KİŞİLER

Gelenekçi hikâyelerde hikâye kişileri içinde bulundukları durumdan çıkış arayan, iki tercih arasında sıkışıp kalmış kişilerdir. Geleneğin köklü değerlerini devam ettirmeye çalışan bu kişiler aile kurumunu ayakta tutmaya çalışırlar. Ailede büyükler geleneği devam ettirirken çocuklar aileleri ile iletişimi koparırlar.

Sevinç Çokum'un hikâyelerinde bir medeniyeti, kültürü devam ettirmeye çalışan kişiler bu değerlerin yavaş yavaş değişimini izlerler. Bu değişime bir anlam da veremezler. *Bit Pazarı* (1993) hikâyesinde Hilmi Bey, değişime direnen tiplerden biridir:

> İşte hayatın yalan gürültüsü, yalan sessizliği. Bir bakıyorsunuz, çığlık çığlığa, sarılar kırmızılar sarmış her yan. Değişmeyen renk nerede? Onu bulamıyorsunuz. Gülünç geliyor düşününce, çırpınışı insanın. Her şey eskiyor, yenileniyor, çürüyor, atılıyor. Tıpkı bitpazarının malı gibi. (s. 24)

Hikâyelerde kadının annelik fonksiyonu üzerinde durulur. Aile kurumunu ayakta tutan, dışarıya açılan aile bireylerinin dönüp geldikleri yer, anne kucağıdır. Anne, fedakârlık, sevgi, şefkat gibi duyguların ön plana çıkartılmasında da etkili bir kişiliktir. Birçok hikâyede kocası hasta ya da ölmüş kadınların, hayata tutunma, çocuklarına sahip çıkma çabaları söz konusudur. Bir yandan çocuklarının geçimlerini sağlamak, onları okutmak bir yanda da onların kötü yollara düşmelerine engel olmak gibi ağır bir yükü taşırlar. Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi* (1999) hikâyesi eşini kaybetmiş bir annenin çocuklarını soğuktan ve yoksulluktan korumaya çalışan fedakâr bir anneyi konu edinîr.

Aile kurumuna odaklanan hikâyecilerden biri de Ali Haydar Haksal'dır. *Sesim Bana Yetmiyor* (1987) kitabındaki hikâyelerde aile baskısı ile kendi olamamış genç kızlar hikâye kahramanıdır. Kuşaklararası iletişimsizlik, en çok çocukları etkiler. Kızlar anneleri ile; babalar çocukları ile anlaşamazlar. Oysa geçmiş tüm güzelliği ile durmaktadır. Geçmişi şimdide yaşayamayan kahramanlar rüyalarında çocukluk günlerine dönerler. Zamanın getirdiği çıkışsızlık çocukluk günleri ve geçmiş ile aşılmaya çalışılır. *Zamanların Öyküsü* kitabında da çocukluk, kahramanların sığındığı bir liman olarak kullanılır.

Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni* (1998) kitabındaki hikâyelerde aile ve kuşak çatışmalarını işler. Kişiler, gelenek ve yeni çatışmasını yaşarlar. *Gülşefdeli Yemeni* hikâyesinde geleneği temsil eden hala, ayrıntılı bir tasvirle verilir:

> Halamın, benim gözümde bu denli saygınlık kazanması, ona, bir manevi kişiye bağlanır gibi bağlanmam, benim bir pervane, onunsa bir mum kesilmesi, geçmişiyle, geçmişine bağlılığı ve bu bağlılık uğruna evlenmeden, çoluk çocuk sahibi olmadan, ev bark kuramadan, önce baba evinde, sonra da kardeşinin ve gelinin yanında yaşaması, kendisi için genç kızlık düşleriyle süslediği, göz nuru dökerek gece gündüz düzdüğü çeyizlerini, yüzünden hiç eksik etmediği süzgün tebessümle vere vere, yalnızlaştıkça sevisinin tümünü en yakınındaki kimse ona yöneltmesi değil; bütün bunların ötesinde, hatta üstünde, hayat karşısındaki mazlumiyetini, sille yemişliğini, dik bir omuzla, ışıltılı ama dokunaklı bir bakışla, hep sessiz ama hiçbir şeyi de cevapsız bırakmayan bir dille, vakarlı ve razı bir duruşla karşılaması, bu karşılamadaki kararlılığı, bir ayak bile olsa geri çekilmeden, sarsılsa bile düşmeden durmasıydı. Halam buydu işte; müşfik ve gergin, ağlamaklı ve güleç, zayıf ve dik, sevecen ve sessiz, yaşlı ve diri… (s. 14)

Hüseyin Su'nun kişileri de çocukluğa özlem duyarlar. Yaşanan birçok çatışmanın izahı çocukluk yıllarında vardır. Geçmiş zamanın güzelliklerinin yitirilmesi, kişileri bir çıkmaza sürükler.

Geleneğin en güçlü temsil edildiği yer olan aile, hikâye kişilerinin dönüp geldiği yerdir. Hüseyin Su'nun hikâyelerinde kişiler aile düzeni içerisindeki konumlarıyla bir anlam ifade ederler. Boşanan kızların, yüce idealler peşinde koşan gençlerin dönüp geldikleri yer aileleridir. Baba ile çocuklar arasındaki dengeyi sağlayan annedir.

Modernizmin hızla değiştirdiği hayat şartları karşısında tutunamayan hikâye kişileri, bir arayış içindedirler. Kutlu'nun temelde değişim izleği ile oluşturduğu hikâyelerinde kişiler bir arayış yolculuğu içerisindedirler. *Yoksulluk İçimizde* (1981) kitabındaki hikâyelerde Süheyla, mal zenginliğinden gönül zenginliğine evrilen bir anlayışa sahiptir. Süheyla "Gerçek zenginlik nedir?" sorusunu cevaplandırmaya çalışan, hikmetin peşinde

koşan bir tiptir. *Bu Böyledir* (1987) hikâyesinde Süleyman, iki dünya arasında sıkışıp kalmış, arayış içinde bir kişidir. Kutlu'nun kişileri bir bakıma soyut kişilerdir. Onlar toplumda yüzlercesi ile karşılaşabileceğimiz tiplerden biridir. Onun için de Süleyman'ın değil Süleymanların hikâyesi anlatılır. Kişiler, mesajı iletmek için kullanılan figürlerdir.

Cemal Şakar ve Melek Paşalı hikâye kişilerini arayış motifi üzerinde kurgularlar. Değişmek isteyen kahramanlar, hakikatin peşine düşerler. Bu nedenle kahramanlarda gitmek sabit bir fikirdir. Mekân değişirse onlar da değişecektir. Ancak bu yolculuklar daha çok içsel olarak gerçekleşir. Şakar'ın kişileri tarikatlardaki seyr-i süluk anlayışını modern hayatta gerçekleştirirler. Yolculuklar, onların değişimlerinde önemli bir yere sahiptir. Kendinî tanımaya, aşmaya, fazlalıklarından kurtulmaya çalışan kahramanlar, derin iç muhasebesine girerler. Melek Paşalı'nın *Hayal Günlüğü* (1997) kitabındaki hikâyelerde de kişiler bir arayış içindedir. Bulmak için çıktıkları yol bir labirenttir. Dönüp geldikleri yer, yine kendileridir. Hayatta iyinin yanında kötü, beyazın yanında siyah vardır. Bu durumda kahramanın yapacağı tek şey hayal kurmaktır: "Sonra… Sonrası kolay. Kendime güzel bir bahçe bulurum. Etrafını çitlerle çevirip bütün kitaplarımı orta yere dökerim. Sonra da kitaplarımla oluşturduğum dairenin merkezine oturup, bir prenses gibi gökyüzünü seyrederim…" (s. 39)

12 Eylül ihtilalinin meydana getirdiği sosyal ve siyasî yapı, gelenekçi hikâyeler üzerinde de etkilidir. Bir yandan ihtilal sonrasının oluşturduğu korku ve yalnızlık, diğer taraftan ülkenin hızlı bir modernleşme sürecine girmesi bireylerin kendi kökleri ile bağlarını kopartması onları hayata küskün ve kızgın bir ruh haline sürükler. Etraflarında onları mutlu edecek hiçbir şey yoktur. Çünkü dışarıda mutsuzluğu çoğaltan bir düzenek vardır. Hikâye kişileri kalabalıkların yürüyüşüne bir türlü ayak uyduramayan çıkışsız kişileri örnekler. Aşkları bile sonuçsuzdur. Bu kavuşamamaların bile belli bir sebebi yoktur. Birçok hikâyede anlatıcı kahraman, iç dünyasında konuşur. Hikâyeler, kahramanların sesli söyleyemediklerinin yazıya dökülmesinden oluşur. Bu nedenle de gelenekçi hikâyelerin kişileri genellikle soyut tiplerdir. Hikâyeler ne kadar farklı zaman ve mekânlarda geçerse geçsin kişilerin birbirinden ayırt eden bir yanları bulunmaz. Ayna karşısında kendi kendine konuşan kahramanlar, okurun karşısına bilinç akışları ve iç monologlarıyla çıkarlar.

Ali Haydar Haksal'ın kişileri de soyut kişilerdir. Çalışmak için şehre gelen ama kentin görkemi karşısında şaşkına dönen kişiler, kente ayak uyduramaz, nereye gideceklerini ve ne yapacaklarını şaşırırlar. *Evdeki Yabancı* (1986) kitabındaki hikâyelerde anlatıcı her şeyin sorumlusu olarak kenti gösterir. Kent, doğal yaşamdan kopuşu ile insanlara fıtratlarına aykırı bir yaşam tarzı dayatmaktadır. Burada dua bile unutulur. İçe kapanan kahraman kendinî sokağa atar.

Değişen zaman ve mekânın bireyler üzerindeki etkisini işleyen Ramazan Dikmen'in kişileri de zihni çatışmalar ve ortam nedeniyle birbirlerinden ayrılmak zorunda kalırlar. Hepsinin ortak noktası ise "kendine hayat veren temel değerlerle bağlarını kesmiş" olmalarıdır.

12 Eylül ihtilali sonrasında din algısı yeniden sorgulanır. Özellikle dindar kadınların durumu da hikâyelerin ilgi alanına girer. Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Karaosmanoğlu ve Emine Işınsu gibi hikâyeciler türbanlı kadınların toplumdaki rolünü işleyen hikâyeler yazarlar. Dindar kadının sosyal hayattaki rolü bu hikâyelerin ana izleğini oluşturur. Bu hikâyelerde kahramanlar, olayları, eşyayı ve dünyayı inanç penceresinden yorumlarlar. Kadınlar, bir inanç/dava uğruna yaptıkları evliliklerden hep zarar görürler. Kadın kahramanlar, toplumla aile arasında sıkışıp kalmış, yalnız kişilerdir. Kadın kahramanlar, tüm olumsuzluklara rağmen dinî bütün bir hayat yaşamaya çalışırlar. Ancak inançlarına rağmen kahramanlar da hata yaparlar. Bu hayatın gerçeklerinin zorlaması ile olduğu gibi kişilerden de kaynaklanır. Dinî hassasiyetlerin ön plana çıkartıldığı bu hikâyelerde kişiler, dava adamıdır. İnancı, ideolojik düzeyde ele alırlar.

Hikâye kişilerinde öne çıkan bir değer özellik de kişilerin aşk karşısındaki tutumlarıdır. Her şey gibi aşk anlayışı da farklılaşır. Günümüz aşkları ile geleneğin aşkı arasındaki tek ortak nokta ise âşıkların kavuşamamalarıdır. Hüseyin Su'nun hikâyelerinde aşktan zarar gören, hep erkektir. Kadın karşısında kendi kimliğini unutan erkek, kadının istediği gibi şekil alır. Kadın kahramanlar, aşkta daha güçlü çizilirler. Daha akıllı, mantıklı yapılarıyla aşkı düzenleyen kadın kahramanlardır.

Ramazan Dikmen'in hikâyelerinde ise aşkta baskın karakter erkek kahramanlardır. Ancak onlar, aşka ideolojik bakarlar. Kız, onun ideolojisini kabul ederse birliktelik devam

eder. Ancak kızlar, bu ideolojileri benimsemedikleri ve erkekler açısından belli şartları taşımadıkları için ayrılık kaçınılmaz sondur. Aşklar da tam bu noktada başlar. Ayrılıktan sonra platonik aşk devreye girer. Dikmen'in kahramanları geleneğin soyut aşkını yaşarlar.

Gelenekçi hikâyelerin kişileri modern hayatın getirdikleri ile uyum sağlayamayan tiplerdir. Modernizmin bunaltıcı atmosferi karşısında çıkış arayan bu tipler, kendi değerlerini yitirmiş olmanın eksikliğini yaşarlar. Bazı hikâyelerde kişilerin içinde bulunduğu psikolojik durumun nedeni olarak gelenekten kopuş gösterilir. Bu hikâyelerde kişiler içsel yolculuklara çıkarlar. Kendilerini yeniden bulmak için yolculuklara çıkan kahramanlar, ailelerine dönerek, annelerine sığınarak kendilerini korumaya çalışırlar. Bazı hikâyelerde ise din ve gelenek ideolojik düzlemde ele alınır. Bu hikâyelerde kahramanlar dava adamı olarak, inançlarının mücadelesini verirler. Gelenekçi hikâyenin kişileri hayat karşısında modern bir derviş, özelliği gösterirler.

c) ZAMAN

Geleneksel anlatılar "zamanı blok olarak ve soyut işaretlerle" verirler ve "okuyucunun zihinsel yoğunlaşmasının daha çok vaka üzerinde" gerçekleşmesini isterler. (bkz. Tekin 2011: s. 112-113) Kur'an-ı Kerim'de de geçmiş olaylar ya da kıyamet anlatılırken zaman verilmeden olay üzerinde yoğunlaşılır. Gelenekçi hikâyelerde de zaman üzerinde durulmaz. Zaman genel ifadelerle geçiştirilir. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde "epeyce bir zaman önce, bir tarihte, o zamanlar, tayin edilen zaman, beklenen vakit-saat, bir zaman, aradan çok yıllar geçti" ifadelerle zamanın hikâyede çok da önemli olmadığı vurgusu yapılır.Zaman, sadece hikâye kişilerine ait öznel bir anlam ifade etmez. Kâinatta devam edegelen, devam edecek düzene ve bu düzenin meydana getirdiği ahenk hikâyelerde üzerinde durulan bir unsurdur. Bu zaman dilimi dünyadaki bütün canlılar için geçerlidir. Bu ise İlahi bir düzenin göstergesidir.

Mustafa Kutlu, kâinattaki ahengi zamanla birlikte kurgular. Yazar, zamanı yavaşlatarak bazı tabloları resmeder. Zaman, bütün âlemle barışıktır. Modern çağın zamanı bölen parçalayan akrep ve yelkovanı da bu düzene dâhil olur. *Hüzün ve Tesadüf* (1999) hikâyesinde zamanın yavaşlatıldığı ve bir mekânın tasvir edildiği parçaya şahit oluruz:

> Zerdali dalında kızarıyor. Mavi gökte yaz güneşi, ağustos böcekleri bitmez-tükenmez şarkılarını sürdürüyor. Bu şarkılar sürdükçe kızarırmış zerdali. Ağaçların dibinde bir derecik şırıldıyor. Nanelerin, yarpuzların, kekiklerin yaprakları suya değiyor. Derecik bu kokularla yüklenip, değirmen arkına doğru çayırda bir ceylan gibi akıp gidiyor. …Aksakallı bir dede yüzünde bir gülücük, kucağında bir torun, merkebine binmiş aheste beste geliyor. …Değirmen arkı nane kokulu suyunu etrafına eleğimsağmalar püskürterek tahta pervaneye boşaltıyor. …Kabarıp bele vurmuş, pembe çiçeklerini patlatıp gövermiş korunga tarlasının ortasında, omuzda kürek, ağızda bir neşeli türkü bir delikanlı yürüyor… Çocuklar böğürtlen topluyor yol kenarında. Elleri ağızları böğürtlen kokuyor. Gözbebeklerinde böğürtlen parlaklığı (s. 40 - 41).

Zamanın işleyişinden doğan ahenk Kutlu'nun hikâye kişilerini mutlu eder.

> Irmak beni yakaladı. Bazen eğilip sudan içtim, bazen belime kadar girip içinde dolaştım. Kendimi derin yarlara, çavlanlara, meşe yaprakları ile yarpuzların kokusuna bıraktım. Alabalıklar, toy kuşları ve çiğdemler gördüm. …Dağ keçileri ile karşılaştım, kaya güvercinlerinin vahşi, tedirgin, çırpıntılı kalkışlarına bıraktım. Irmağa ve Veysel'e teşekkür etmeliyim (1983: s. 100 – 101).

İnsanlara huzur veren ahenk, adetullah ve hududullah çizgisinde devam eder. Ancak insan, adetullah'a karşı gelerek bu ahengi bozar. Ahenk bozulduğu için de insanlarda huzur kalmaz. Bazen insan küçük şeylerle bu ahenge aracılık eder:

> Bu minik çeşmeyi vaktiyle bir sahibü'l-hayrat bodur minareli mescidin bahçe duvarına yaptırıvermiş. İnsanın az, suyun bol olduğu zamanlar… Yıllar yılı mescidin cemaati, mahalle sakinleri, genç ihtiyar, çoluk çocuk, suyunu içip sahibü'l-hayrata dua etmiş. Garibe, yolcuya su vermiş minik çeşme; küçümen yalağından sokak köpekleri, kurt-kuş, börtü-böcek faydalanmış. …Tunç lüleden gürül gürül, serin serin akıyormuş su. Minik çeşmenin duası bu su sesi kisvesinde geceler boyu sürer, fecirle birlikte buna bülbüllerin âhengi katılırmış. Zamanla insan çoğalmış, su azalmış. Zaman da su misali akıp gidiyor güya (1999: s. 18).

Kamil Doruk, hikâyelerinde zaman unsuruna oldukça önem verir. Deneme üslubuna yakın hikâye-metinler, gece yazılır. Gece, anlatıcıya bir anlamda yüzleşme, hesaplaşma zemini hazırlar. Geceden gündüze geçiş ânı, anlatıcıya hayatın geçiciliğini ifade edebîlmesi için bir imkân tanır. Metinlerin yazma ânı, "gece bitti-bitiyor ve sabah oldu-oluyor" zaman dilimindedir. Zaman günden güne parçalanarak devam etmektedir. Kamil Doruk, hikâyelerinde zamanı, hikâyelerin ana sorunsalı haline getirir. Hikâyelerde dün, bugün ve yarın konularını tartışır, anlamlandırmaya çalışır. Zamanla birlikte ölüm düşüncesi de hikâyelerin odak noktasında yer alır. Doruk da modern çağın, zamanı bölüp parçalaması üzerinde durur. İnsanlar arasında zamanla oluşturulan eşitsizlik zamanın sona ermesi ile birlikte eşitlenir. Bu açıdan da zamanın sonu ölüm olarak gösterilir.

Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ve Emine Işınsu hikâyelerinde sosyal zamanı esas alırlar. Seksen ihtilali ile birlikte ortaya çıkan toplumsal yapı ve din algısı

hikâyelerin zaman dilimini oluşturur. Ülkemizde yeni yeni ortaya çıkan başörtülü kadınların sosyal hayattaki konumları, inanç idealizmi öyküleme zamanı ve yazma zamanının aynı olmasını sağlar. Kahramanlar da hikâyelerinde bu zaman diliminde din ve inanç hürriyetini anlamaya çalışırlar.

Gelenekçi hikâyelerde zaman hikâye zamanından çok hayatın akışını, hayattaki düzeni anlatan bir işleve kullanılır. Hikâyelerde asıl anlatılmak istenen de hayattaki bu akıştır. Genel olarak hikâyelerde zaman, tabiattaki değişime, düzene göre söz konusu edilir. Adetullah'ın sınırları içerisinde kalarak zamanın ahengine uymanın önemi alt metin olarak vurgulanır. Kısaca, İslamî anlayışın hikâyelerde zaman konusunda baskın olarak yer aldığını söylemek mümkündür.

d) MEKÂN

Anlatı türlerinde kurmaca dünya, birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşturulur. Bu unsurlardan içinde mekân, ayrı bir öneme sahiptir. En basit ifade şekliyle mekân, hikâyede olayın geçtiği yerdir. Mekân yeryüzünde fiziksel varlığı olan, hacim ve kütleye sahip bir yer olabileceği gibi sınırları anlatıcı tarafından çizilmiş fizik ötesi bir yer de olabilir.

Mekân, modern anlatılarda olayın geçtiği yer işlevinden daha fazla bir anlam da içerebilir. Mekân tasvirleri, olayın ve kişilerin ileride gösterecekleri davranışlarda açık ya da gizemli bir rol da oynayabilir. Şerif Aktaş, bu konuda şöyle demektedir:

> Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya da yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı orada, günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has hususiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir. Kısacası vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hali, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir (2000: s. 145).

Gelenekçi hikâyelerde mekân, modern anlatılarda kullanıldığı şekli ile olayların geçtiği yer olmaktan başka anlamlarıyla da işlevseldir. Modernizmin gözle görülür en önemli değişimi mekânlar üzerinde gerçekleşir. Sevinç Çokum'un hikâyelerinde kişiler huzuru, mutluluğu mekân değiştirmekte ararlar. Kent hayatında bunalan hikâye kişileri, doğdukları büyüdükleri kasabalara, köylere dönerek çocukluklarının güzelliklerini ararlar.

Ancak değişimden bu mekânlar da nasibini alır. Çokum'un hikâyelerinde sokaklar, bir medeniyet taşıyıcısıdır. Bu sokaklardan kopmak bu medeniyetten de kopuşu ifade eder. Gelenekler sokaklarda sürdürülür. Sokak, insanlarıyla ve mekânlarıyla değişime direnir. Tabiat da Çokum'un hikâyelerinde kötülüklerin, yanlışların, ihanetlerin karşısına tüm saflığı ve bozulmamışlığı ile çıkar.

Tabiatın hikâyelerde öne çıktığı diğer bir yazar da Cemal Şakar'dır. Rüzgâr, gökyüzü, güneş, toprak, tohum Şakar'ın hikâyelerinde önemli fonksiyonlar üstlenir. Doğanın insan yaşamından çıkışı, büyük bir kayıp olarak gösterilir. Doğadaki her şey, hayatı, hayattaki ritmi, düzeni sağlayan gerekli şeylerdir. Bu nedenle de hikâyelerde tabiatın varoluş sırları çözülmeye çalışılır.

Doğanın tüm saflığı, el değmemişliği ile şehir hayatı karşısında varlığını devam ettirmesi hikâyelerde şehir ve taşra karşıtlığını oluşturur. Modernizmin açmazları bu iki mekân üzerinden anlatılır. Taşra, tarıma dayalı, doğayla iç içe yaşamı, sıcak insani ilişkileri, gelenek ve inançlara bağlılığı ile özlenen bir mekândır. Kent ise bütün bunları dışlayan insan fıtratına aykırı bir mekânı temsil eder. Taşradan kente göç ise sorunları berberinde getirir. *Sır* (1990) hikâyesinde müritlerin isteği ile köyden kente göç eden ve orada yeni bir tekkeye kavuşan şeyh, şehir hayatı içinde tekke geleneği ile birlikte insanların yozlaşmasına şahit olur. Kent, her şeyi ile tahrip etmeye uygun bir yapıya sahiptir.

Ali Haydar Haksal'ın hikâyelerinde de kent, olumsuz bir mekân olarak tasvir edilir. *Evdeki Yabancı* (1986) kitabında büyükşehirde sıkışıp kalmış bireylerin dünyası anlatılır. İnsanları yalnızlaştıran, bunaltan kentin uğultusu, iletişimsizliğidir. Büyükşehre çalışmak için gelen birey buraya ayak uyduramaz. Mekân, kişiyi bitiren, köksüzleştiren bir unsur olarak işlenir. Tüm kötülükleri üreten de yine mekândır. Burada geleneğe ait ne varsa unutulur.

Şehir ve insan gelenekte birlikte ele alınır. İnsanlar yaşadığı mekânı da inançlarına göre dizayn eder. Bu nedenle de şehir canlıdır. Şehir, okunan ezanlarla yıkanır, insanlar şehre uygun bir çehre taşır. Cemal Şakar, hikâyelerinde şehri canlı bir varlık olarak görür. Şehir ve insan onun hikâyelerinde birbirini tamamlayan iki unsur olarak yer alır. Ancak

zamanla bu ikili yapı bozulur. Şehrin yüksek yapıları, aldatıcı aydınlığı, doğanın doğal güzelliğini örter. Etraftaki her şeyin başka bir şeye dönüştüğü şehirlerde baharın gelişi bile anlaşılmaz. Şehir, güzel olan ne varsa alıp götürür. Bu ortamda da Şakar'ın kahramanları, yüksek binalardan, alış veriş merkezlerinden kurtulmak ve uçsuz bucaksız gökyüzüne kavuşmak isterler. Bir zamanlar Hacı Bayram Veli'nin talebeleriyle ekip biçtiği düzlükler, şimdi beton binalarla doludur. Şehir, artık sadece uğultusu ile vardır. İnsanı tanımlayan, ona şekil veren şehrin değişimi, insanı yabancılaştırır.

Gelenekçi hikâyelerde önem verilen diğer bir mekân da evdir. Aile kurumunun önemine odaklanan hikâyelerde ev, kişilerin sokakların karmaşasından kaçıp huzur buldukları bir mekândır. Çocukların eğitildiği, gelenek ve göreneklerin yaşandığı, ritüellerin geçmişteki gibi devam ettirildiği bir mekân olarak ev, hikâyelerde önemli bir yere sahiptir. Anne ve baba ile birlikte geleneksel geniş ailenin de görüldüğü evlerde hala, dede ve nineler çocuklara yön veren kişilerdir. Kentin sıkıcı ve bunaltıcı yapısından kaçan bireyler eve sığınırlar. Ev, kişiler için yalnızlıklarını en az hissettikleri yerdir. Özellikle anne, her şeye rağmen çocuklarını burada beklemektedir.

Gelenekçi hikâyelerde, mekân işlevsel olarak kullanılır. Özellikle taşra – kent çatışması kişilerin kurgulanmasında önemli bir yere sahiptir. Kişiler, mekâna göre şekillenir. Kapalı mekân olarak kullanılan ev, kahramanlar için bir aydınlanma yeri olarak görülmektedir.

f) ANLATICI- BAKIŞ AÇISI

Tahkiyeye dayalı anlatım türlerinde anlatma tekniği belirleyici bir role sahiptir. Yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcı; kişi, zaman ve mekân bağlamında olayları nakleder. Roman ve hikâyenin ortaya çıkması ile birlikte geleneksel anlatı türlerinde görülen anlatıcı da farklılaşır. Gelenekçi hikâyeciler ise geleneksel anlatıcı tipinden yararlanarak hikâyelerini anlatırlar.

Geleneğin anlatıcı tipini tekrar canlandıran hikâyeciler arasında Mustafa Kutlu, önemli bir yere sahiptir. Kutlu, hikâyelerinde geleneksel halk anlatılarının etkisiyle meddah

tarzı anlatıcı tipini modernize ederek tekrar canlandırır. Bu hikâyelerde tahkiye ön plandadır. Hikâyelerde anlatıcı, anlatan ve aktaran fonksiyonu ile görülür. Ancak Kutlu'nun eserlerinde her ne kadar geleneksel anlatı tarzı ön planda olsa da Kutlu, modern anlatı tekniklerinden de yararlanır. Tahkiyeyi önemseyen Kutlu, hikâye yazmaz, anlatır. Konuşma havasında geçen hikâyelerde anlatıcı-yazar, okurla diyalog halindedir. *Masal ve Rüya* (1999) hikâyesinde şu cümleler, hikâye anlatıcısına aittir:

> Şiir söylenir, masal dinlenir diyorsunuz ama bunlar eski günlerin lafları. Hatta şarkı için de "okumak" tabir edilirdi ya, bu diskuru muhafaza ederek bir nevi "hava" estirmek isteyenler hâlâ kullanıyor.
>
> "Okumak"ın "davet" mânası da var; Anadolu'da düğüne davet için "okuntu" gönderilir bilirsiniz. (…)
>
> Masallara dönelim ki çiçekler koksun, su şırıldasın, bülbül ötsün. Yahu sadece şu "bülbül" için göze alalım bunu, lütfen. (…)
>
> Şu yaşadığımız günlerde hiç bülbül göreniniz var mı? Bülbülün sesini duyanınız var mı? Dudaklar müstehzi kıvrılarak gülümsüyor, görüyorum, "Bırak olan şimdi bülbül tantanasını, şurda sayısal loto dolduruyoruz" diyorlar. (s. 25 – 26)

Mustafa Kutlu, hikâyelerinde çoklu anlatıcı tekniğinden de sıkça yararlanır. Kitaplarındaki birbirinin devam niteliğindeki hikâyelerde farklı anlatıcılar kullanır. *Bu Böyledir* (1987) kitabındaki ilk yedi hikâyede birinci tekil şahıs anlatımı tercih edilir. Anlatıcı, aynı zamanda olaylarda aktif rol üstlenen kahraman-anlatıcıdır. Kitabın son hikâyesinde ise üçüncü tekil şahıs anlatımı tercih edilir. Yazar, son hikâyede olayların âdeta sonunu yazmak ister. Bu nedenle de olaylar dışarıdan bir gözle, kahramanların her şeyini bilen hâkim bakış açısı kullanılarak aktarılır. Yazar, bu bakış açısı ile vermek istediği mesajı daha açık bir şekilde ifade etme imkânı bulur.

Kutlu'nun hikâyelerinde bazen aynı hikâye içerisinde de çoklu bakış açısı tekniğinden yararlanılır. *Yoksulluk içimizde* (1981) kitabında *Tenhâlık Basınca* hikâyesi birinci tekil şahıs anlatımı ile başlar. İlerleyen kısımlarda farklı puntolarla Şükran, Engin'in başka bir kızla sözlenmesini anlatır. Süheyla'nın anlatıldığı bölümde ise üçüncü tekil şahıs anlatım kullanılır. Hikâye Süheyla'nın anlatımı ile sürdürülür. Bu teknik Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983) kitabındaki *Kuşlar da Kaderle Uçar* hikâyesinde de kullanılır.

Gelenekçi hikâyelerde genellikle birinci tekil şahıs anlatımı tercih edilir. Yazar-anlatıcı, aynı zamanda hikâyenin merkezinde yer alır. Kahramanlar, yaşadıklarını, iç çatışmalarını kendileri naklederler. İç muhasebenin hâkim olduğu gelenekçi hikâyelerde

kişilerin kendi hayatlarına kendi pencerelerinden bakmalarını sağlamak, aynı zamanda yaşadıklarının iç muhasebesini yapmalarını sağlamak amacıyla birinci tekil şahıslı anlatım tercih edilir. Birinci tekil şahıslı anlatılarda özellikle kişilerin iç monolog, iç diyalog ve bilinç akışlarının aktarımı okur açısından daha içten, daha samimi karşılanmaktadır.

Ali Haydar Haksal ve Kâmil Doruk'un hikâyelerinde de birinci tekil şahıs anlatımı hâkimdir. Bir ânın hikâyesini, izlenimini konu edinen anlatıcı, bir temanın çeşitli görüşlerle doğrulanması üzerine yoğunlaşır. Kahraman-anlatıcı, hayatın bir köşesinden bakarak hikâyesini oluşturur. Hikâye, anlatıcının gördüğü resmi anlatması ile başlar. Anlatıcı, kendi kendine konuşuyor gibi hikâyeyi kurgular. İç monologların hâkim olduğu anlatımda, anlatıcı kendisiyle yüzleşir, etrafı yorumlar ve düşüncelerini test eder. Kâmil Doruk'un hikâyelerinde anlatıcı, yüzleşme imkânı tanıması bakımından geceyi tercih eder. Gece, anlatıcıya kendinî dinleme ve olan biteni yorumlama imkânı tanır. Anlatıcı, bazen bir kıraathanede bazen boş bir odada kendi başına hayatı, dünyayı yorumlar.

Hikâyelerde, çocuk ve çocukluk önemli bir yer tutar. Çoğu hikâyenin anlatıcısı bir çocuktur. Çocuk anlatıcının tercih edilmesinde çocukların masumiyeti etkendir. Çocuklar, henüz hayatta kaybetmemiş ve saflıklarını yitirmemiştir. Bu nedenle de yetişkinlerin dünyası çocukların gözünden anlamlandırılmaya çalışılır. Bir bakıma yaşananlarda tek suçlu olarak görülen yetişkinler, çocukların gözünde mahkûm edilir. Çocuklar kopmuş aile bağları içinde birey olmaya çabalarlar. Çocuk bakış açısı yetişkinlerin karmaşık dünyasının anlatımında farklı bir göz olarak kullanılır. Hikâyelerde yetişkinlerin dünyası anlamlandırılmaya çalışılır. Hüseyin Su'nun *Yanağımda Dedemin Sakal İzleri* hikâyesinde dede ve torun arasındaki kültür aktarımı bir çocuğun gözünden anlatılır. Hikâyelerde genç kızların aileleri ile özellikle anneleri ile olan iletişim kopuklukları da yine on yedi – on sekiz yaşlarındaki genç kız bakış açısı ile aktarılır. Özellikle, Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ve Emine Işınsu'nun hikâyelerinde bu bakış açısı kullanılır. Aileden kopan genç kızların hayata bakışları kendi pencerelerinden verilmeye çalışılır.

Gelenekçi hikâyelerde kendi kültürümüz kendi medeniyetimiz konu edilir. Hikâyelerde anlatıcı da olaylara bu açıdan bakar. İster birinci tekil isterse üçüncü tekil şahıs anlatımı kullanılsın anlatıcı dış dünyadan çok iç dünyayı anlatır. Anlatıcının odak noktası,

bireylerin içsel serüvenleridir. Cemal Şakar, Ramazan Dikmen, Melek Paşalı deneme-hikâye tarzında oluşturdukları hikâyelerinde anlatıcı, âdeta tasavvuftaki insanın seyr-i sülûkunu dile getirir. Olaylar, olup bitmiştir. Anlatıcı, her şey bittikten sonra bu olanların insan üzerindeki izlerini bir kamera gibi kayda alır ve okura aktarır.

D) POSTMODERN HİKÂYELERDE YAPI

Kapitalizmin 1970'li yıllarda içine girdiği sıkıntılı süreç, bir revizyonu da zorunlu hale getirir. Evrensel boyutlarda gerçekleştirilen ve her alanda etkisini derin bir şekilde gösteren bu revizyon, birçok otorite tarafından "yeni bir dünya düzeni" olarak adlandırılır. Bu yeniden yapılanma sürecinde, bilim ve teknoloji alanlarında meydana gelen büyük devrimlerin de önemli bir etkisi olduğu kabul edilmektedir. Yaşanan buhranlı süreç ve bu kaostan bir çıkış arayışları her alanda bir değişimi ve farklı bakış açıları geliştirilmesini de beraberinde getirir. (bkz. Rorty, 1994: 169; Fraser-Nicholson, 1994: 280) Bu değişiklikler ve farklı bakış açısı farklılıkları "postmodernizm" başlığı altında toplanmaktadır. Postmodernizm, temel olarak modernizmden sonra modernizme karşı olarak çıkan ve bu tepkiye isim olarak kullanılan bir kavramdır. "Postmodernlik zamansal olarak modernlik sonrası durumları, düşünce, tasavvur ve eylem alanındaki farklılaşmaları ifade etmek üzere kullanılır. Postmodernizm, modernliğin bütün bir mirasını taşımakla birlikte, kendi varlığını modernlik eleştirisiyle özdeşleştiren yeni ve öznel bir süreç olarak değerlendirilebilir." (Subaşı, 2008: 55) Postmodernizmde modern döneme ait hâlihazırdaki toplumbilim kuramlarının, kuram anlayışlarının ve epistemolojinin derin bir sorgulaması söz konusudur. Postmodernizm, bütünsel bir ret fikrinden kaynaklandığı için net bir tanımı da yapılamamaktadır. Kimine göre bir moda, kimine göre hiperentelektüelizm, kimine göre tutuculuk… (bkz. Şaylan, 2002: 18-59) gibi ifadelerle tanımlanmaya çalışılır. Tanım konusunda bir birliktelik olmasa da postmodernizm "rasyonel akıl, evrensellik, homojenlik, evrensel bilim, sekülerlik gibi mutlak kabuller(in) eleştiril(diği)" (Köroğlu, 2013: 454) bir süreçtir.

İnsanı merkeze alan ve insanın refahını ve mutluluğunu sağlama amacındaki modernite, Rönesans'tan başlayıp yirminci yüzyılın ortalarına kadar başarılı sonuçlar ortaya koysa da bu amaçları gerçekleştirmede evrensel ölçüde bir başarı sağlayamaz. Doğduğu ve geliştiği Avrupa'da bile vaatlerini yerine getiremeyen modernitenin, bir uygarlaş(tır)ma projesi olarak diğer taşra ülkelerine ulaşması hayli zordur. (bk. Kızılçelik, 1994: 89) Kapitalizmle birlikte Batı kültürünü taşra ülkelere "küreselleşme" çerçevesinde yerleştirmeye çalışması sosyo-ekonomik bir yayılmacılığa dönüşür. Bu baskıcı anlayış ise özünde insanı yücelten bir yapıya sahip modernitenin bu değerlerden uzaklaşmasına neden olur. Gerek Avrupa'da gerekse taşra ülkelerindeki insanların modernitenin baskıcı tutumu karşısında hayatlarını yaşamada belirleyici olamamaları, özgürlüklerini yitirmeleri yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernitenin tüm ilkelerinin eleştirilmeye başlamasına neden olur. (bkz. Şaylan, 1996: 1996: 40)

Siyasî, teknik, politik, kültürel alanlarda başlayan bu eleştiri ve değişim süreci doğal olarak edebiyat dünyasında da yeni bir söylem meydana getirir. "Postmodern anlatı" olarak adlandırılan bu yeni anlayışın başlıca özellikleri "belirsizlik, parçalanmışlık, kopukluk, erteleme, ironi, oyun ve kopya" (Doltaş, 2003: 90) olarak belirginleşmektedir. Postmodern anlayış, modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerini eleştirir. Lyotard 1979'da yazdığı "la condition postmoderne" adlı eserde postmodernizmi "üst anlatıların sonu" olarak tanımlar. (Soykan, 1993: 125) Elitist tavrın yerine sanatı popüleştirmek, kolaj tekniği ile sanata eklektik bir özellik kazandırmak, öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi toplumsal bir anlayıştan uzaklaşıp sadece göstermek, sunmak gibi amaçlar postmodern anlatıların genel seçenekleri olarak gösterilebilir.

Türk edebiyatında postmodernist eğilimler, 1950'li yıllara kadar götürülse de postmodernizmin asıl etkisi 1970'li yıllarda görülür. 1950 – 1970 arası yayımlanan eserlerde toplumsal sorunlar ağırlıklı olarak işlenirken yetmişli yıllarda daha çok bireyci eğilimlerin estetik düzeyde ele alındığı bir anlayış belirginlik kazanır. Bu yıllar aynı zamanda postmodern eserlerin de görülmeye başladığı yıllardır. Ancak Batı'daki anlayıştan farklı olarak bu yıllar modern ve postmodern eserlerin birlikte görüldüğü bir dönemdir. Modern özelliklerden sıyrılarak postmodern özelliklerle yazılan asıl eserler 1990'larda görülür. (bkz. Ecevit, 2001: 85-86)

Modernizmin öncüsü olan Oğuz Atay, başta *Tutunamayanlar* olmak üzere eserlerinde görülen postmodernist özellikler nedeniyle ilk postmodern yazarımız olarak da kabul edilmektedir. Murathan Mungan, Nazlı Eray, Murat Gülsoy, Nazan Bekiroğlu, Müge İplikçi, Mahir Öztaş, Özen Yula, Murat Yalçın, Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Mustafa Kutlu, Aslı Erdoğan, Metin Kaçan, Pınar Kür, Güney Dal, Bilge Karasu, Latife Tekin, Yusuf Atılgan, Sema Kaygusuz, Süreyya Evren, Erendiz Atasü gibi yazarlar hikâyelerinde postmodern eğilimlere yer verirler.

a) POSTMODERN HİKÂYELERDE KURGU

Postmodern hikâyeler, kurgu bakımından klasik ve modern kurgulu hikâyelerden oldukça farklılık gösterir. Nurullah Çetin, kurguyu,

> Kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır; ama gerçeklerden kopuk değildir. (2003: s. 230)

şeklinde tanımlamaktadır. Ancak postmodernizm, bu tanımdan oldukça farklı bir kurgu anlayışına sahiptir. Postmodernizm, diğer alanlarda olduğu gibi edebî eserlerde de alışılmış, bildik kurgu çerçevesinde kalmayı reddeder; "üstkurmaca" adı verilen yeni bir yöntemi kullanmayı tercih eder. Postmodernistlerin gerçeklik kavramına bakış açıları farklı olduğundan bilindik kurgu tekniklerini de kullanmamaları doğal kabul edilebilecek bir durumdur. Uzun zamandır doğruluğuna inanılan bilimsel bulguların, yeni araştırmalarla geçerliliğini yitirmesi bilime olan güveni de sarsar. Bu nedenle postmodernistler gerçekliği değişken ve belirsiz olarak tanımlarlar ve bu kavramdan mümkün olduğunca uzak durmaya çalışırlar. Bilimsel bilgi ile diğer alanlardan gelen bilgiler arasında hiçbir farklılık görmezler.

> Hayatın her veçhesine bütünüyle dil aracılık yaptığı için, bilimin sağladığı şey, gerçekliğin yalnızca bir yorumudur. Pozitivistler, bir iç içeliği gizlemeye çalışıyorlar ise de, olgular ve değerler bilimde birbirlerinden ayrılamazlar. Postmodernistlere göre bilim, sadece başka bir sembolizm türü veya semiyotik şemadır. (Murphy, 2000:176)

Postmodernizmin gerçeklik sorgulaması konusunda düş mü gerçek mi olduğu belirsiz bir hipergerçeklikten bahseden Jean Baudrillard, şöyle demektedir:

> Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hiper gerçektir. (2003: s. 15)

Hipergerçekliğin hüküm sürdüğü bir dünyada postmodern düşüncenin doğuşu ve anlatılarda kurgu tekniği olarak üstkurmacanın tercih edilmesi doğal karşılanmalıdır. Yazar da eserlerini kurgularken bu gerçeklik yapısından etkilenerek "gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imâları keşfetmek" (Lyotard, 1997:159) anlayışına uygun hareket eder.

Fantastik de postmodern kurgunun yararlandığı imkânlardan biridir. Tzvetan Todorov, *Fantastik* adlı eserinde postmodern edebiyatın doğuşu ile fantastik edebiyatın yok olduğunu ileri sürer. (2004: s. 161-162) Ancak bu yok oluştan daha çok fantastiğin, postmodern yapı içerisinde eriyerek bu türe zenginlik kattığını söylemek daha doğru bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Postmodern hikâyelerde fantastik unsurlar da önemli oranda kendinî hissettirir.

Postmodern eserlerde olay bütünlüğü de farklılık gösterir. Nurullah Çetin'in "mekânik yapılaşma" (2003: s. 246) şeklinde isimlendirdiği bu farklılık olayların birbirinden kopuk oluşu şeklinde özetlenebilir. Olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi aranmaz. Olayların biri biter, diğeri başlar. Olaylar birbirinden kopuktur. Olaylar arasındaki tek bağ zamandır.

Olay geri plana atılmış olsa da postmodern kurgu; okurda korku, endişe, merak, gerilim, şüphe, heyecan, sıkıntı, kaygı gibi duyguların uyarılmasına önem verir. Eserin okunur olabilmesinde bu duyguların harekete geçmesi gerekir. Postmodernizm popüler olanla tekniği aynı kota içinde harmanlar. Eserin şimdi yazıldığının vurgulanması ile birlikte heyecan unsuru da eklenerek bir akış elde edilir. Okur da bu akışın içerinde yer alır. Sosyal çatışma ve iç çatışma ise postmodern eserlerde yer almaz.

Postmodern eserler yoruma açık olarak sonlandırılır. Olaylar, kesin bir sonuca ulaştırılmaz; amaç okurun bu boşluğu kendisinin doldurmasıdır. Baştan beri kurguda yer alan ve önemli bir unsur olarak görülen okur, bu kısımda da ihmal edilmez. Yazılan metnin tek bir anlamı olmadığı, her okumada farklı anlamlar elde edilebileceği anlayışına bağlı olarak okura aktif bir görev verilir, eserin sonunu okurun getirmesi beklenir.

Postmodern eserlerdeki en önemli kurgu öğesi "metinlerarasılık"tır. Metinlerarasılık, yazara eserini oluştururken çok geniş bir birikim sunar. Bir metni oluştururken başka metinlerden yararlanma olarak tanımlanan metinlerarasılık insan beyninin doğal yapısının gereği olarak görülür. Yazmak, bir birikim sonucudur. Bu nedenle de yazar, bir eseri kaleme alacağı zaman o zamana kadar edindiği bilgileri, okuduğu kitapları sentezleyerek eserinde kullanır. Yeni eserin çıkış noktası, bu geçmiş birikimleri sağlayan eserlerdir.

Kısaca postmodern kurguyu oluşturan tekniklerden bahsettikten sonra, seksen sonrası postmodern hikâyelerde bu kurgu unsurlarının nasıl kullanıldığına geçebiliriz.

1) Üstkurmaca

Doğru ve gerçekliğe kurmaca olarak bakan postmodernist düşüncede tek bir doğru ve gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Nesrin Kale, bu durumu şöyle dile getirir:

> ...sosyal ve kültürel kurumlar doğanın kendisinde tartışılmaz doğrular olarak yoktur. Tüm kurumlar ve onların getirdiği sistem, kavram ve doğrular kurmacadır. Gerçeklikleri göreceli ve tartışmaya açıktır. Gerçek varsa her zaman insana ancak yorumları ile ulaşmıştır. Tüm kavramlar kurmaca oldukları gibi, ait oldukları söylence grubuna göre de farklılık gösterirler, her farklı dil grubu her söylence kendi kavramlarını dolayısı ile kendi doğrularını ve yaşam deneyimini yaratır. (…) İnsan doğruları veya genel anlamda ve de herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman bilmemiştir, ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür; çünkü "mitos"lardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir (2002: s. 125).

Tek bir gerçekliğin, doğruluğun olmaması, kişinin kim olduğunu tanımlamasının güçleşmesi gibi nedenlerden dolayı postmodernist düşüncede hayatın bir kurmaca olarak algılanması doğal olarak karşılanmaktadır. Hayat bir kurmaca olarak algılanınca, edebî eserlerdeki hayatlar da elbette kurmaca bir anlatıdan ibarettir. Postmodernist eserlerde, anlatının bir kurmaca olduğu düşüncesi açık bir şekilde ifade edilir. Yazar, eserini

kurgularken, bu eseri nasıl kurguladığını da anlatır. "Kurmacanın kurmacası" olarak da adlandırılan bu teknik, postmodern düşüncenin bir edebiyat anlayışıdır. Üstkurmaca olarak kavramlaştırılan bu tekniğin metne uygulanması konusunu Yıldız Ecevit şu şekilde açıklamaktadır:

> Üstkurmaca yazarı çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnini öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yasam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Üstkurmaca yazarı, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür (2001: s. 68).

Üstkurmaca, en bilinen tanımıyla eserin yazılma teorisinin eserin yazma pratiği içerisinde gösterilme işidir. Farklı bir söyleyişle, yazma sürecinin kurmaca metin içinde kurgulanması, yazarın kurmacayı oluşturma sırrına okuru ortak etmesidir. Bundaki temel amaç ise, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair soru üretmek ve cevap aramaktır. Yazılan eser, sistematik olarak okurun dikkatini bu noktaya çeker. Okur, oluşturulan kurmacanın içerisinden geçerek, kurgulanmış metindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece, kurmaca metinlerin dışındaki dünyanın olabilir kurmacalığına da göndermeler yapar. (bkz. Demir, 2002a: 16-17)

Hakan Sazyek, postmodernizm ile ilgili makalesinde üstkurmacanın üç ayrı şekilde kurgulanabileceğini belirtir: 1) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme, 2) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme, 3) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme. (bkz. 2002: s. 494)

Postmodern hikâyelerde, metnin kurmaca olduğu ve yazar tarafından kurgulandığı çok güçlü vurgularla belirtilir. Bu uygulamanın en yaygın kullanımı, kurmaca dünyanın oluşturulma sürecinin de kurgulanmasıdır. İçeriğin işleyiş düzeniyle onun kuruluş süreci birlikte ele alınır. Böylelikle metnin yazılma süreci aynı zamanda hikâyenin de asıl konusu hâline gelir.

Hikâyelerde üstkurmaca iki şekilde ele alınır: Hikâye neden yazıldı ve hikâye nasıl yazılır?

a) Hikâye Neden Yazıldı?

Postmodern hikâyelerde üstkurmaca metinlerde yazar, hikâyeyi neden yazdığını, hangi sebeplerin kendisini yazma eylemine sürüklediğini açıklar. Birçok yazar için yazmak varoluş göstergesidir. Nazan Bekiroğlu'nda da yazmak bir varoluş meselesidir. *Hat ve Rasat* (1997) hikâyesinde;

> Kaç zamandır yazmak istiyordu. Şimdiye kadar hiç kimsenin söylemediği şeyleri, hiç kimsenin söylemediği bir biçimde söylemek istiyordu. Yazmak istiyordu da kamış kalemi, âherlenmiş kâğıdı eline alır almaz içinde bir yer bumbuz kesiliyor, aslında sımsıcak olan şey, bir türlü kâğıda akamadan yok olup gidiyordu (s. 9).

cümleleri ile yazmak ihtiyacı ile başlar. Bu ihtiyacın nedeni ise ileriki sayfalarda açıklanır:

> Sonunda padişah mütebessim nazarla ondan isteğini sordu. Hattat-rasıt, bütün tebaanıza okumak isterdim, dedi. Padişah, nunu, dedi gerçekten istiyor musun? Yazdıklarını, bütün bu defterleri diğer insanlarla paylaşmayı? Onlarla paylaşmayı, böylece var ve çok olmayı mı ümmid ediyorsun? Evet, diye cevapladı hattat-rasat (s. 13).

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle (1997) hikâyesinde de ileriki zaman okuruna mektuplar yazmasının nedeni "anlatmazsam bu aşk beni boğacak." (s. 59) şeklinde açıklanır. *Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi* (1997)'*nde* yazar-anlatıcı, kahramanlarına:

> Hikâyeden başka ne var ki kaybolmamızı önleyecek,(…) yok olmamak için değil ama yok olmadığımızı kendi kendimize ispat etmek için hikâyeden daha ciddi ne var ki?" der. (s. 92) Ona göre yazmak "ölümüne" bir serüvendir ve "Varlığın emeli kendinî tasvir ve teyid"dir. (s. 121)

Hikâyenin yazma gerekçesi bazen yalnızlık ve bunalmışlıktır. Modern hayatın getirdiği yeni düzen karşısında ezilen, kaybolan ve yalnızlaşan yazar-anlatıcı, ancak yazmakla rahatlar. Nezihe Meriç'in *Bir Yunus* (1998) hikâyesinde de böyle bir durum söz konusudur. Yazarın içinde bulunduğu ruh hâli onu yazmaya iter:

> Ben bu İstanbul'da yaşamayı beceremedim. Sıkıntım var. Yüreğim çok daralıyor abla. Konuşacak kimsem yok. Sefere çıkmak da, yok, artık eski şavkım kalmadı. O zamanlar çok gençtim. Değiştim ben abla. Şöyle söyleyeyim: Yani, hani, bizim orada da kimse yok, şöyle oturup konuşacak, hani şu seninle tutturduğumuz şu konuşmayı, ne bileyim, orada da yapamıyorum.(…)
>
> Bunlar, şimdilik burada dursun.

Bu yakınmanın, bu perişanlığın öncesi vardı; her işin bir öncesi olduğu gibi. Yazılmak isteyen bu "önce"ler. Belki, günün birinde "sonra"lar da yazılabilir (s. 24).

Yazmak, yazar-anlatıcı için bir zorunluluktur. Gördüğü, bildiği şeyler onu yazmaya iter. Mahir Öztaş'ın *Öyküye Açılan Kapı* (1989) hikâyesinde bir barda oturan anlatıcı, karşı masadaki kadın ve erkeği gözlemler. Konuştuklarını dinler. "Müziğin sesi, dostlarla ara sıra sürdürülen sohbet, çiftlerin alçak sesle konuşmaları ve başka bazı kesintiler yüzünden" (s. 23) her şey tam olarak anlaşılamaz. Yazar-anlatıcı gerçekten ayrılarak "kurgularla oluşturulmuş düşsel bir dünyayla karşılaşma tehlikesi"nin farkındadır. Ancak bu konuşulanları, yazabilecek kişi de odur: "Yine de denemeye değer, çünkü bu yürekliliği – rastlantıyı edime dönüştürme yürekliliğini- onun gösterebildiği çok açık" (s. 23). Bu nedenle de yazar-anlatıcı, dinlediklerini hikâyeleştirir. "Belki artık çok geçti. Sözler beni alıp götürdü, öyküme açılan kapının eşiğine dek taşıdılar. Şayet kapı açılmasaydı şaşardım." (s. 30)

b) Hikâye Nasıl Yazılır?

Postmodernist hikâyelerde kurmaca eserin nasıl kurgulandığı hikâyenin ana meselesidir. Gerçeklik algısının yıkıldığı eserlerde, hikâyenin yazılış serüvenine dair bilgiler verilerek okura okuduğunun bir kurmaca olduğu sürekli hatırlatılır. Yazar-anlatıcı hikâyenin kurgulama sürecini anlatırken de bir kurgu söz konusudur. Bu bölümler, metinde kurgunun kurgusu ya da hayalin hayali olarak ikinci bir kurgu meydana getirir. Yazar-anlatıcıyı yazmaya iten nedenler ve metnin nasıl yazıldığı hikâyenin merkezini oluşturur. Bazen görülen, şahit olunan, bilinen bir olay bazen bir nesne, kişi yazar-anlatıcıyı yazmaya iter.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabındaki hikâyelerinde yazma sorununu ele alarak hikâye yapısını bu temel üzerine kurgular. *Hat ve Rasat* hikâyesinde hattat, rasathanede beklenen kuyruklu yıldızı görünce yazması için artık bir engeli kalmadığına inanır: "Şimdi artık yazabilirim. Çünkü nasıl yazacağımı, hangi biçimde yazacağımı, şimdiye kadar Osmanlı ulema ve üdebası hiç kullanmamış olsa da hangi şekli tutturacağımı biliyorum." (s. 10) der. *Âyine-i Mücellâda Nihanız* hikâyesinde hattatın arayışlarına yazar-anlatıcı da katılır. "Bin bir türlü ve saçma sapan bir imaj sağanağının

altında" ezildiklerini söyleyen yazar-anlatıcı ve hattat, "gerçeği olduğundan bambaşka biçimlerde göstermeye talip" (s. 41) olurlar. "Güzelliğin alışıldık bir şeye dönüşmesi" (s. 42)ne izin vermeyeceklerini söylerken de güzellik anlayışının sıradanlaşması endişesini dile getirir. *O Yakamoz O Yıldız* hikâyesinde de genç mezarlık bekçisi, aşk derdinden bir çıkış yolu olarak şiir yazmayı dener. Burada şiiri için hiçbir şeyi feda etmeyen, başkalarının aşklarını anlatan şiir ve şairler eleştirilir. Genç mezarlık bekçisi, aşkını kendi üslubuyla, kendi oluşturduğu biçimle anlatmak ister: "Sözün ve biçimin cenderesinden kurtulmak için çaba sarf etti. Kendisine en çok benzeyen biçimi aramaya çalıştı. Sonunda hiç kimselerin bilmediği, görmediği yepyeni biçimlerde yepyeni şeyler söyledi." (s. 63)

Yazar-anlatıcı, hikâyenin atmosferi ve yazılış zamanı hakkında bilgi vererek bir taraftan hikâyenin oluşum sürecini dile getirirken diğer taraftan neden böyle bir kurgulama yapıldığı konusunu da açıklar. Bu bilgiler kurmaca hikâyenin çözümlenmesinde ve yazarın anlaşılmasında önemlidir. Mahir Öztaş'ın *Yolun Sonu Katmandu* (1989) hikâyesinde Katmandu'ya giden yazar-anlatıcıyı bu yolculuğa iten nedenler ortaya konur.

> Bu öykü lanetli bir zamanda yazıldı, yaşamımın oldukça fırtınalı denebilecek bir bölümü, uzun süren yolculuklar, hastanede geçen uzunca günler, kötü giden bir evliliği bitirme çabaları. Aynı zamanda çok az yazdığım bir dönemdi. Şimdi unutulmaya yüz tutan o yılların coşkusuna kapılıp düş ülkesini görmek için Katmandu'ya ilk kez 1968 sonbaharında gittim. (…) Gençliğimiz böyle bir döneme rastlamışsa – 1968 öncesinin düşlere ve gözü pek bir kavgaya açık, bana şimdi çok uzaklarda kalmış bir masal gibi gelen o coşkulu dönemi gibi – insan tarihîn alacağı tüm kararların avucunda olduğunu düşünür ve hemen her şeyle yüzleşmek zorunda duyar kendinî. (s. 64)

Yazar-anlatıcı siyasî ve toplumsal olaylara göndermeler yaparak bu ortamın zorunlulukları nedeniyle "düş ülkesi Katmandu"ya yaptığı bir seyahati kurgular. Öztaş'ın *Bağışlanmış Olanın Cenneti* hikâyesinde de hikâyenin oluşum süreci anlatılır:

> Anlatacaklarım 1976 sonbaharında, Doğu Cezayir'de Annaba kentinde geçti. Daha doğrusu bu benim için böyle, çünkü olayı bana aktaran açısından bir başka yer ve adlandıramadığı garip bir zaman dilimi söz konusuydu. Yine de deneyimlerimiz arasındaki o tuhaf benzerlik beni ürpertiyor. Belki biçimsel bir benzerlik bu, onun karşılaştığı bir yıkım, benimkiyse heyecanlı bir deneyim olduğu için. (…) Şimdi yazmaya karar verişimde asıl etkenin onun anlattıkları olduğunu biliyorum (s. 117).

Yazar-anlatıcı dinlediği bir olayı, yeniden kurgulayarak hikâyesini oluşturur. Yazar-anlatıcı dinlediği bu olayı yaşamış, görmüş gibi birinci tekil şahıs anlatımı ile kurgular.

Hikâyelerde üstkurmaca aynı zamanda yeni bir içerik/biçim arayışının bir sonucu olarak da ortaya çıkar. Nezihe Meriç'in *Yandırma* (1998) kitabındaki bütün hikâyeleri yazma serüveninden oluşur. Kitaba adını veren *Yandırma* hikâyesinde yeni bir içerik ve biçim arayışı söz konusudur. Kitaba adını veren hikâye şu cümlelerle başlar: "Şimdi, bu öyküyü yazmak için, masanın başında oturmuş düşünüyorum. Düşünüyorum da, bir öykü ne şaşırtıcı, ne garip oluşumlarla başlıyor, gelişiyor, kotarılmaya hazırlanıyor." (s. 7) Hikâye anlatıldıktan sonra ise üstkurmacaya geri dönülerek hikâyeye başlık bulunur: "Beyaz kâğıda, önce 'yandırma' yazıyorum. Egeli bahçıvanlardan bir deyim bu. (…) Masanın başına oturmuş düşünüyorum da…" (s. 23)

Üstkurmaca, yazarın gerçek dünyasının esere yansıdığı bir bölümdür. Yazarın eseri nasıl yazdığı, hikâyeye başlarken ne düşündüğü, neden yazdığı gibi yazarlık ile ilgili sorular bu bölümde okurla paylaşılır. Ancak üstkurmacanın da yazar tarafından kurgulanan kurmaca bir yapı arz ettiği de unutulmamalıdır. Mahir Öztaş'ın *Ruh İkizini Arar* (1997) hikâyesi de yazarın, nasıl bir hikâye düşündüğünü açıklaması ile başlar: "Bu öyküye nasıl başlamam gerektiğini bilmiyordum; başlangıçta sizlere buruk bir aşk öyküsü anlatmaktan başka bir amacım yoktu." (s. 127)

Yazarın gerçek dünyada gördüğü bir afiş, duyduğu efsaneler, anlatılar, radyodan dinlediği bir konuşma, bir film senaryosu, arkadaşlarının oynadığı bir oyun, pencereden baktığında gördüğü ateş, gece yaşadığı karabasan, iki kişi arasında geçen bir konuşma, mezarlıkta geçen on dakikalık bir zaman, yazar tarafından hikâyeleştirilir. Gerçek dünya ile kurmacanın birleştirilmesi ile yeni bir kurmaca daha doğar. Murat Yalçın, *Aşkımumya* (1995)'daki hikâyelerinin birçoğunda kendisinin sadece anlatan olduğunu vurgular.

Nezihe Meriç'in *Ünlemleri Kökertmek* (1998) ve Nedim Gürsel'in *Tünel* (1988) hikâyelerinde de hikâyede kullanılacak kelimelere, cümlelere nasıl karar verildiği anlatılır. "Bu öyküde, iki 'ah', bir 'eyvah' kullanmak istiyorum." (s. 88) cümlesi ile başlayan hikâyede "Şimdi öykünün öyküsü:" ifadesi ile hikâyeye geçilir. İlerleyen sayfalarda ise "Ah, buraya mı? İkincisi olacak bu. Dur bakalım. Şimdilik olabilir." (s. 94) ifadeleri ile hikâyenin bir kurmaca olduğu ve yazar tarafından kurgulandığı hatırlatılır. Gürsel'in *Tünel* (1988) hikâyesinde ise giriş cümlesi aranmaktadır: " 'Modane-Frejus tüneli on iki bin beş

yüz metredir, ama herkes için değil.' Bu olmadı bir başka tümce bulmalıyım. 'Gelir geçer trenler ben kendi derdimdeyim.' Bu hiç olmadı!" (s. 47)

Murat Yalçın'ın *Aşkımumya* (1995)'sında da üstkurmacanın birçok özelliğine rastlanır. *Kör Nokta* hikâyesi hikâyenin yazılış sürecinin anlatıldığı bir hikâyedir:

> Bir gün tutup ıskartaya çıkmış bir hikâye anlatsam kim ne der? dedi Hayati. Anlat, dedim, anlat da adını ben koyayım. Kör Nokta desem yeridir anlattıklarına (s. 18). Hayati'nin anlattıklarını yazmaya başlamadan birkaç ay önce üstünde sadece adamın – adresinin yazılı olduğu bir zarf geçti elime. Aşağıdaki ilânı, olduğu gibi, bu hikâyenin ortasına çerçeveleyip koymam rica ediliyordu benden. Gülümsedim; yüreğimin burkuntusu bir yana, kimseyi kırmak gelmiyordu elimden. Elimden geleni yaptım, çerçeveleyip astım (s. 19).

Postmodern anlatıların bir özelliği olan anlatı içinde bir edebiyat anlayışı oluşturma özelliğini Murat Yalçın da hikâyelerinde kullanır. *Adamotu* (1995) hikâyesinde "Salt betimlemeye dayalı bir yazı nasıl cansızsa, okuru yakalamak için eğilip bükülmelerle yazmayı sürdüren bir yazar da o denli uyuşuk, cansız kalıyordu metinlerarasında, sonunda." (s. 70) *Kısa Camel Tarihî* (1995) hikâyesinde de bakış açısı sorunu tartışılır:

> Kendi başından geçenleri, başkasının ağzından anlatır gibi, adı saklı tutulan birinin hikâyesiymiş gibi anlatıvermesi, yeni ben'ler katar mıydı benliğine? Hadi, tut ki, biri, 'palavra bunlar' dedi; sonra nasıl ağız değiştirip de, hayır bu benim hikâyemdi dersin? Diyebilir misin? Yoksa, illa birilerini inandırmak mı gerek, canım deyip susar mısın? Ne dersin? (s. 74)

Mustafa Kutlu da kimi zaman postmodern öğelerden yararlanır. *Hüzün ve Tesadüf* (1999) kitabındaki *Mevzu Derin* hikâyesinde kahramanlarla konuşan yazar, bir taraftan da hikâyesini kurgular. Olaya müdahil olarak katılan yazarın kendisi de konuyu bilmez. Kahramana yardımcı olan yazar, neyi nerede nasıl anlatacak konularında yol gösterir.

2) Kurmaca-Gerçek Birlikteliği

Postmodern hikâyelerde başvurulan bir diğer teknik ise kurmacanın gerçeğe dönüştürülerek bir kurgu oluşturulmasıdır. Yazar tarafından kurgulanan bir kurmaca yapı, yazarın gerçek hayatında karşısına çıkar. *Mahir Öztaş'ın Korku Oyunu* (1989) kitabındaki *Öteki Kadın* hikâyesinde, oyun yazarının bir türlü tamamlayamadığı oyunun kendi hayatına dönüşümü anlatılır. Kurmaca bir oyun, kendi dünyasından çıkarak gerçek hayatta tamamlanır.

Bazı postmodern hikâyelerde yazar-anlatıcı ve kahramanlar aynı düzlemde yer alır. Birbirleriyle konuşur, yazma işini birlikte gerçekleştirirler. Bu bölümler kurmaca ile gerçeğin, yazılanla yaşananın birbirine karıştığı bölümlerdir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabındaki hikâyelerde yazar-anlatıcı, bazı hikâyelerin dışında kalamaz ve hikâye kişisi olarak karşımıza çıkar. Yazar, *Yusuf ile Züleyha* hikâyesinde görülen bu durumu şöyle açıklar: "Yazıcının, yazdığının dışında kalmaya tahammülü yok çünkü o içinde olanı yazıyor. Böylece metnin başından itibaren neredeyse kendisinin de bir kahramana dönüştüğü bir süreç başlıyor." (aktaran Karaca, 2000: 68) *Âyine-i Mücellâda Nihanız* hikâyesinde yazar-anlatıcı gerçek kimliği ile konuşmaya başlar. Hikâye kişisi hattata seslenir. Yazar-anlatıcı ve hikâye kişisi, bir yandan üstkurmaca olarak yazım serüvenini dillendirirken, bir yandan da bu arayış yolculuğunu anlatırlar. Hikâye, yazar-anlatıcının hikâye kişisi olan hattata "Hattat seni terk etmeliyim" ifadeleri ile başlar. Hattatın kurmaca bir kişilik olduğu da açıkça belirtilir:

> Hattat, ben bu masanın başına son öykümüzü yazmak için oturmuştum ve editör her ne kadar, Puşkin hakkında hafif bir yazı yaz, bitir artık hattat mı rasıt mıdır nedir o adamın hikâyesini dediyse de ben son öyküyü yazacaktım. Yazacaktım ama ne yazacaktı (s. 33).

Sezer Ateş Ayvaz, *Aynalarda Yaz* (1988) hikâyesinde, Mahir Öztaş *Balkonda* (1987) ve *Güneyde Sıcak Bir Gece* (1989) hikâyelerinde kahramanlarını gerçek hayata taşırlar. Yazar, kahramanları ile oturur, konuşur, edebiyat, sanat ve hikâye teknikleri konusunda tartışır. Kahramanlar, yazarı eleştirir. Yazarın çizdiği kaderi beğenmez. Yazar da neden böyle bir tercihte bulunduğunu açıklar. Kahramanları ile ayrı ayrı buluşan yazar diğer kahramanlar hakkında yorumlarda bulunur. *Balkonda* hikâyesinde yazar, kadın kahramanı Laura'yı erkek kahramanından kıskanır. Çözümü ise hikâyede erkek kahramanı öldürmekte bulur.

Tomris Uyar, 1980 sonrası yazdığı hikâyelerinde postmodern unsurlara yer verir. Yazarın ilk postmodernist hikâyelerini içeren *Gecegezen Kızlar* (1983) kitabındaki hikâyelerde masal kahramanlarının ete, kemiğe büründürülerek hikâye kişisi olarak kurgulanır. Yazarın ilk postmodernist hikâyelerini de içerir. *Yaza Yolculuk* (1986) kitabında da yazma serüvenini anlatarak gerçek ve kurguyu ana sorunsal olarak kullanır. *Otuzların Kadını* (1992) hikâyesinde de annesinin bir portresinden yola çıkarak o yıllardaki kadınlar

ve yaşam biçimleri anlatılır. Hikâyenin tekniği konusunda da şu ifadeye yer verilir: "Otuzların Kadını'nın kişiliğini, bulmaca yöntemi ile çözmeliyim" (s. 17). Yazar, hikâyesini okurla birlikte oluşturur. Yazma serüveni hikâyenin asıl konusunu oluşturur: "Ne zaman makinenin başına geçsem, sözcüklerle boğuşmaktan, onları benceleştirmekten inanılmaz bir yorgunluk duyarım: ense çekilmesi, mide yanması, ağız kuruması, göz kapanması: yani kaçış" (s. 7).

Uyar'ın *Düş Satmak* (1985) hikâyesinde de gerçek ve kurmaca arasındaki mesafe silikleşir ve yeni bir düzlemde hikâye oluşturulur. Yazar-anlatıcı, hikâye kişisini kurmaca gerçeklikte kendi gerçekliğine taşır: "Dükkâna girdiğinde, çok gençti. İlk küçük, erken gençliğinde. Yüzü, bir hikâye kişisine uygun düşmeyecek kadar kırışıksız, hikâyesizdi. Ama bembeyaz bir kâğıt, doldurulmayı bekleyen bir sayfa gibi hikâyeler çağrıştırıyordu." (s. 57)

Tomris Uyar'ın *Pentimento* (1992) hikâyesi farklı bir kurgu tekniği ile *Otuzların Kadını* hikâyesinin yazma sürecinin anlatıldığı bir hikâyedir. "Olmuyor! Yine! Demin yazdığım satırı, bari değişiklik olsun diye tükenmezle değil daktilonun X'leriyle karaladım boydan boya." (s. 7) cümleleri ile yazma anındaki sıkıntının ifadesi ile başlayan hikâyede anlatıcı, yazıdan günlük hayata döner. Ev ve mahalle ile ilgili gündelik olaylardan bahsettikten sonra "Mart 1991: Bir gece öncesinin günlüğünden" (s. 13) başlığı altında asıl hikâye ile ilgili tuttuğu notları aktarır. Rakamla ayrılan II. bölümde tekrar yazma hikâyesine geçilir. Hikâye sonuna doğru tekrar asıl hikâye ile tutulan günlük notlar ve anlatıcının bilgilendirme notu ile hikâye sonlandırılır. Kitabın ikinci hikâyesinde ise *Otuzların Kadını* hikâyesine geçilir. İki hikâye birbirinin devamı olarak kurgulanır.

Nezihe Meriç, *Bir Kara Derin Kuyu* (1989) ve *Yandırma* (1998) kitaplarında postmodernizmin imkânlarından yararlanır. *Bir Kara Derin Kuyu'*nun ilk hikâyesine şu şekildedir: "Öykücüğümün üç bölümü var, kısa yazmak istediğim." (s. 7) Daha sonra şu ifadelere yer verilir: "Demek ki (burada bir üç nokta koymalı. Koymak istemiyorum. Nokta da olmaz. Öyle bırakıyorum.)" cümleleri ile yazma serüveni anlatılmaya başlanır.

Mahir Öztaş'ın *Ay Gözetleme Kulesi* (1987)'nde yazar, kurguladığı bir imgenin peşine düşer. Kurmaca olduğunu ve kendisinin oluşturduğunu bildiği halde gerçek hayatta

bu imgenin peşinde koşar. Gerçek ile kurmacanın birleştirildiği farklı hikâyelerden biri de Murat Yalçın'ın *Düş Çıkmazı* (1995) hikâyesidir. Yazarın gerçek tasvirlerle anlattığı metinde bakkalın ismi Düş Çıkmazı'dır. Ancak dükkân Salah Birsel'in *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi* ile Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* arasındadır. Belki de geri dönüp baktıklarında böyle bir dükkân bile yoktur.

Selim İleri de edebiyat ve sanat konularını, hikâyelerin oluşma sürecini kurgu malzemesi olarak kullanır. Bir yaratma sancısı, gündelik hayattaki ayrıntıları yakalayabilme uğraşı, bunların yazıya aktarılma telaşı kurguda kullanılan unsurlardır. İleri, hikâyelerinde yazma dürtüsünü harekete geçirecek ıssız mekânları arar.

Sanatsal yaratıcılık konusunun kullanıldığı hikâyelerden biri *Son Yaz Akşamı* (1983) hikâyesidir. Hikâyede bir ressamın iç dünyasına ayrıntılı şekilde anlatılır. Bu ressam sayesinde bir sanatçının gerek iç dünyasında gerekse insanlarla ilişkilerinde karşılaştığı problemler söz konusudur. Bir eserin yaratma sürecinde gerçek ve yazarın iç dünyasında gerçeğin yansımaları iç içe verilir:

> Mavi çok önemliydi. (…) Ne var ki, maviyle olan, umutla, ummakla olan bütün bağlantılar kesilmiştir; güvencesiz, kuşkulu, özgürlüklerin sona erdiği bir dünyada maviye nasıl bel bağlanabilir (s. 104).

Sanatla ilgili görüşler de hikâyenin bel kemiğini oluşturur:

> Güzelliği aramak, güzelliği yeniden, sanat yoluyla yaratmak; biraz kendinî beğenmişlik olmuyor muydu; kendince güzellik yaratması insanoğlunun, güzelliği bir yaşama biçimi seçmiş olmak, yaşamı doğrudan doğruya bir güzelduyuya dönüştürmek, yaşamla güzelduyu arasında illa özdeşlik kurmak. Fakat tümü de inandırıcılıktan uzak savlardı; güzelliğin el ayak çektiği bir toplumda, sanat da mahvolup gider (s. 107).

Sanat eserini oluşturan sanatçının ruh dünyası, bu dünyanın sanat eserine yansımaları, yazılan esere sanatçının geri dönüp baktığında hissettikleri gibi konular hikâyelerin ana sorunsalı olarak kurgulanır. İleri'nin *Kötülük* (1992) hikâyesi de bu sorunsal etrafında kurgulanan bir hikâyedir. Hikâye, hikâyenin yazılma serüveni ile başlar: "Hüzünlü, amansız bir şeyler anlatmak istiyorum: dile getireceklerimin öyle yaşandığını sanmıyorum; çünkü (üstelik yanı başımda, gözümün önünde)… Ama 'bunları' nasıl anlatacağım? Duygusuz, rahat, işi tıkırında, kaba saba adamın tekiyim ben" (s. 59). Anlatıcı ile yazar arasındaki mesafe azaltılır. Ancak anlatıcı, yazarın negatifi olarak kurgulanır.

A.S.'nin sanatçı duyarlığıyla örülme süreci konuyu oluşturur. A.S.'nin "Cahier de Vocabulair"e geçirdiği sözcüklerden oluşan bir dünyası vardır. Kendisini var eden toplumsal kültür katmanlarının, insan ilişkilerinin tarihsel gerçekliğini geçmişten bu güne dek sorgulayan /eleştiren / sorumluluk bilinci taşıyan bir kurgu ile hikâye oluşturulur.

Selim İleri, hikâye anlayışı ile ilgili eleştirilerini sanatsal düzlemde ele alır. Klasik kurguya karşı çıkan İleri, *Oda Musikisi* (1992) hikâyesinde eleştirisini hikâye kurgusu ile dile getirir. Hikâye klasik hikâye anlayışına bir tepki olacak biçimde başlatılır: "Markiz saat beşte sokağa çıktı." (s. 399) Bir başka yazardan yapılan bu alıntı klasik hikâye tarzına alışmış okuru şaşırtacak bir anlatımın gerçekleştirileceğinin ilk adımıdır. Klasik hikâye okurlarının bu hikâyeyi kolay kolay anlamayacağı sürekli vurgulanır. Hikâyede hiçbir kahraman kullanılmaz. Hayat, ayrılık, iç acılar, onur kırıklığı, yüreğin sevgilere aldanarak açılışı, kent ve kentin nesneleri hikâye kişisidir. Hikâyede klasik hikâye kalıplarının baştan sona yıkılmasını temele alarak bir kurgu gerçekleştirilir.

Murat Gülsoy'un *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair* (1999) hikâyesi hikâyenin oluşturulma sürecinin anlatıldığı ilginç bir kurgu ile oluşturulan bir hikâyedir. Hikâye yazmak isteyen anlatıcının kendi başına yaptığı denemeler başarısız olunca yazarlığın teknik detaylarını öğrenmek için Usta'ya gitmesi ile başlar. Yazarlığın inceliklerinin anlatıldığı yazarlık kursunda teknik ayrıntılar verilir. Hikâye anlatıcı ve Usta olarak bahsedilen yazarın aynı kişi olduğunun öğrenilmesi ve ustanın yazdığı hikâyenin de okunan hikâye olduğunun söylenmesi ile şaşırtıcı bir sonla bitirilir.

Dost Körpe, *Dünyanın En Kötü Öyküsü* (1997) hikâyesinde hikâye anlayışlarını eleştirir. Kuzeni ile birlikte bir edebiyat dergisi çıkartan anlatıcı, dergi için seçilen hikâyeleri asıl hikâyenin içine yerleştirip eleştirisini yapar. Derginin kurulma süreci ve hikâyelerin seçilme süreci asıl hikâyeyi oluşturur. Seçilen hikâyelerden "Köpek Suratlı Kadın" ve "Kırmızı Şapkalı Kız" hikâyeleri aynen yazılır. Hikâye anlayışlarının eleştirildiği ilk hikâyeden sonra okurla konuşulur ve hikâye hakkında ayrıntılı bilgi verilir. İkinci hikâyenin eleştirisi ise okura bırakılır.

Hikâyede kurmacanın okura hissettirilmesi, kurmacanın okurla birlikte oluşturulması sırasında kullanılan farklı bir teknik de hikâyede anlatımın kesilerek okura

bilgi verilmesidir. İlk örneklerini Ahmet Mithat Efendi'de gördüğümüz bu teknik başlangıçta eleştirilen bir yöntem olsa da modern hikâye kurgusunda bu teknikten yararlanılır. Ayfer Tunç'un *Alafranga İhtiyar* (1996) hikâyesinde bu teknikten yararlanılır. Hikâyede eski dil kullanan bir ihtiyar anlatılır. Hikâye akışı kesilerek niçin eski lisanın kullanıldığı ile ilgili bilgiler verilir. Konuşma üslubu ile yazılan hikâye, Ahmet Mithat Efendi'nin üslubunu hatırlatır:

> Hikâyemin az sonra mecra değiştireceğinin farkındayım. Aynı mecra içinde hadiseyi anlatabilmek için çok gayret sarf ettim, çeşitli yollar tecrübe ettimse de muvaffak olamadım. İki hikâye arasındaki râbıtanın kuvvetli olduğunu iddia edecek olmadığım gibi, bundan müteessir de değilim. Bazı büyük muharrirlerimizin de zaman zaman bu yola müracaat ettikleri, bazı hikâyelerde hikâyeyi anlatan şahsın, bir nevi şahit vasfıyla hâdiseyi okura intikal ettirdiği ve en mühimi, büyük muharrirlerimizi seneler sonra taklit ettiğimi açık açık söylediğim dikkate alınacak olursa; bu bahiste beni fazlaca da tenkit etmemek yahut en azından insaflı olmak lazım gelir. (…) Şimdi diyeceksiniz ki, ey, ne diye ikide ikide bir münekkitlerden bahis açıyorsun o vakit? Eh, o kadarcığını da siz tefsir edin artık (s. 184-185).

Yazar-anlatıcının hikâyesini oluştururken bunun bir kurmaca olduğunu okura sürekli hissettirmesi, hatta hikâyesini okurla birlikte oluşturması postmodern hikâyelerin belli başlı özelliklerindendir. Yazar-anlatıcı bu uygulama ile gerçek ve kurmaca arasındaki çizgiyi tamamen kaldırır. Neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun ayırt edilmemesi, gerçeğin belirsizleşmesi ve mutlak gerçek fikrinden uzaklaşılması postmodern anlayışın bir ürünüdür.

3) Anlatıcı-Okur Diyalogu

Gerçek yazardan gerçek okura doğru yapılan edebî iletişim geniş bir evreni kapsar. Seymour Chatman'a göre anlatıdaki katılımcılar "gerçek yazar, gizli yazar, anlatıcı, muhatap, gizli okuyucu ve gerçek okuyucu" (aktaran Demir, 2002a: 24) olmak üzere altı figürdür.

Kurmaca evreni oluşturan, bu evrende konuşan ya da anlatan konumundaki anlatıcı, gerçek yazardan bağımsız biridir. Gerçek yazar, hikâyede kurmaca bir kişilik olarak yer alır. Bundan dolayı da yazar-anlatıcının diyalog kurduğu, muhatap olarak aldığı okurun da kurmaca olması gerekir. "Ülküsel okur" ya da "yazarsal (authorial) okur" (bkz. Demir, 2002a: 25) olarak adlandırılan kurmaca okur, gerçek okurdan farklıdır. Kurmaca bir evrende anlatılan olayların gerçekliğini bilmek mümkün değildir. Bu nedenle de kurmaca

evreni anlatıcıdan okura uzanan bir çizgi içerisinde kendi dünyasında değerlendirmek gerekmektedir. Hikâyelerde açık edilmese de anlatıcı ister istemez gizli bir okura seslenmektedir. Yazar-anlatıcı, okurla olan bu ilişkisinin de farkındadır. Bazı hikâyelerde ise anlatıcı, anlatımı bir kenara bırakarak gizli okura seslenir, okurun varlığından haberdar olduğunu okura da hissettirir. Anlatıcının birden okura seslenmesi ya da okurun varlığından haberdar olduğunu hissettirmesi okurun kendine gelmesini sağlar. Öykülemenin devam ettiği bir anda birden kendisine soru sorulan ya da seslenilen okurda merak duygusu artar ve bir farkındalık meydana gelir. Hikâye de sıradan ve sıkıcı olmaktan çıkıp yazar ve okurun birlikte ürettikleri bir form haline dönüşür. Bu yeni form oluşturulurken de gerçek ve kurmaca dünya arasındaki çizgi silikleşir.

Seksen sonrası postmodern hikâyelerde anlatıcı-okur diyalogunu görmek mümkündür. Ayfer Tunç, *Mağara Arkadaşları* (1996) kitabında kullandığı anlatıcı-okur ilişkisi ile Ahmet Mithat Efendi'yi hatırlatır. *Cinnet Bahçesi* hikâyesinde kullanılan anlatım tarzı gizli bir okurun varlığını hissettirir niteliktedir. Konuşma üslubu ile anlatılan hikâyede her an okur da konuşacakmış gibi bir izlenim uyandırılır:

> Üç dört sene olmuştur herhalde benim yanımda çalışmaya başlayalı. Valla şoke oldum duyunca. Tamam, acayip bir adamdı, kabul ama? Ne bileyim… İnsanın aklına böylesi gelmiyor.(…)
>
> Laf aramızda, emekli olması da işimize geldi açıkçası. (…)
>
> Yahu çok acayip adamdı, ne bileyim, saymakla bitmez ki? Saat tam sekizde gelir, ne bir kala ne bir geçe. (…)
>
> Var mı yok mu belli değildi şirkette ama, sinir ederdi beni işte. Bazen de severdim iyi mi?(…) (s. 72-74)

Tomris Uyar'ın *Kişiler Sorgulamalar* (1990) hikâyesinde de okurla doğrudan bir diyalog söz konusudur. Tek taraflı bir diyalog görünümünde kurgulanan hikâyede söylendiği var sayılan boşluklar okur tarafından doldurulur:

> Bu yıl da pastırma yazı çok uzun sürdü, değil mi? daha bir süre ikindi çaylarını balkonlarda içeceğiz galiba. Günler bitmek bilmeyecek. Hele konuşacak bir şey kalmamışsa. İyi ki kitap okumaya küçük yaşta alışmışım. Amcamlarım yanına, buraya, okumaya geldiğimde Ankara'dan. Babam ustabaşıdır; amcam onun bir küçüğüdür…
>
> Çok güzel olmuş, elinize sağlık. Bisküvitler de pek taze. (…)
>
> Evet, sağlık çok önemli. Sebzelerin, meyvelerin öyle yıkanmadan buzdolabına tıkılması, düzgün yerleştirilmemesi, buzlukların altının kurulanmaması, odalarda sigara dumanı. (…)
>
> Ben hayır, hiç. Bir erkeğe köle olamam. (…) (s. 7-8)

Bazı hikâyelerde bilinçli olarak son getirilmez. Okurla diyalog kurularak bitirildiği gibi açık uçlu olarak da sonlandırılabilir. Hikâyenin getirilmeyen sonu, okurdan beklenir. Ferit Edgü'nün *Deniz Kıyısında* (1982) hikâyesi "Söyler misiniz, her öyküyü ille de bitirmek mi gerek?" (s. 29) ifadesi ile; *Çığlık* hikâyesi de "Peki ama, o çığlıkları atan kimdi?" (s. 70) ifadesi ile biter. Okura sorulan bu soru, hikâye için şaşırtıcı bir son oluşturur. Müge İplikçi'nin *Vedasız Dostlar* (1998) hikâyesinde de anlatıcı, okur adına soru sorar ve cevaplandırır: "Sonra mektuplaşmadılar mı hiç diye soracak olursanız, yanıtım hayır olacaktır" (s. 126).

Hulki Aktunç'un *Kalemi Saklamak* (1989) hikâyesi sen-anlatıcı ile anlatılır. Sen-anlatıcılı hikâyelerde hikâye kişisi ve muhatap okurdur. Anlatıcı, okurun hikâyesini anlatır:

> Zamanı gelmiş miydi? Gelmişti. Sordun, yanıtla. (…) Buldun işte, ölüm yavrusu, ölüm yavrusu! (s. 256)

Sen-anlatıcının kullanıldığı benzer bir hikâye de Dost Körpe'nin *Günah Yiyen* (1997)'dir:

> Sonunda geldin demek? Güzel. Ben de seni bekliyordum. Yoo, şaşırma lütfen, şaşırma beni gördüğüne. Seni nasıl özledim bir bilsen; nasıl gözlemleyip durdum yolunu uykusuz günler, geceler boyunca…(…) Yoo! Hayır! Işığı açmamanı tercih ederim. Ya sen? Karanlıkta kalmak istemez misin? Beni görmeden, yalnızca hissetmek? (s. 20)

Nazlı Eray'ın *Okuruma Frankfurt Mektubu* (1987) ve Aslı Erdoğan'ın *Mektup, Size* (1996) hikâyesi okura yazılan bir mektuptan oluşur. Muhatap, hikâyeyi okuyan kişidir:

> Bu gece, yüreğimde tutsak bir kuş, kafesine çarpa çarpa yaralar açıyor vücudunda. Yazmak zorundayım. Eminim ki çok garipsediğiniz Siz olmasa, bu mektup da olmayacaktı, belki de bir tek "Siz" için yazılıyor bütün bunlar, ya da o sadece kırılgan bir maske, "Sen"in kaldıramayacaklarını yazıya akıtmak için, kendimden korumak için beni. Az sonra "dostum" diyeceğim, alayla gülebilirsiniz (s. 91).

Anlatıcının öyküleme sırasında okurla konuşması, soru sorması, kurmaca gerçekliğin illüzyonunu kırar ve kurmaca-gerçeklik arası bir geçişkenlik sağlar. Yazar-anlatıcının, okura seslendiği bu kısımlar bir bakıma gerçek yazar – gerçek okur ilişkisini akla getirir. Özellikle biyografik hikâyelerde bu algı daha da kuvvetlenir. Oktay Akbal'ın *Sinemalarda Yaşamak* (1991) hikâyesi otobiyografik bir hikâyedir. Yazar-anlatıcı, anlatımda okurla da konuşur, sorular sorar:

> Ne dersiniz, kuruşun ne olduğunu mu sordunuz? Öyle a, yıl 1992. Bense 1930'ları, 40'ları anlatıyorum size.(…)
>
> Babanız anneniz size kaç lira gündelik veriyor? Kaç yüz lira? Ya da bin lira? Ben hesabı karıştırıyorum artık (s. 14).

Anlatıcının okuru hikâyesine dâhil etmesi anlatıcının okurun farkında olduğunu ve bu nedenle de öykülemenin bu bilinçle yönlendirildiğinin de bir göstergesidir. Anlatıda sınırsız imkânlara sahip olan yazar-anlatıcı, kendisini izleyen, takip eden bir okurun varlığını düşünerek kendisini sınırlamak durumunda kalır. Okurun kurmaca dünyaya çekilmesi, her an kendine bir şey sorulacakmış izlenimi ile hissetmesi hikâyeye bir akış sağladığı gibi merak duygusunu da canlı tutar. Klasik kurgulu hikâyelerde eleştirilen bir unsur olan anlatıcı – okur diyalogu, postmodern hikâyelerde asli bir unsur haline gelir.

4) Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, üstkurmaca tekniğinin bir alt kategorisi olarak değerlendirilmektedir. "Bir metni başka metinlerle, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilişkiye sokan her şey" (Rıfat, 2009: 147) olarak tanımlanan metinlerarasılık, postmodern eserlerin kurmaca gerçekliği içinde yazarın "anlatı ormanlarında (…) gezinti" (Eco, 1995)sidir. Metinlerarasılık kavramını ilk kez kullanan Julia Kristeva'ya göre ise "Her metin alıntılamalardan oluşma bir mozaiktir. Her metin bir başka metinden oluşma onun transformasyona uğramasıdır" (aktaran Aktulum: 1999: 8). İçinde bulunduğu gerçekliğe yabancılaşan ve bunu yansıtmak istemeyen yazar, daha önce yazılmış metinlere başvurarak yeni bir kurmaca gerçeklik oluşturur.

Oluşturulan her metinin kendinden önceki metinlerle oluşturduğu bağ/ilişki Antikçağ'dan beri çeşitli şekillerde karşımıza çıkagelir. Bunlardan en açık olanı tırnak imiyle yapılan alıntılamalardır. Ancak postmodern yazar, başka metinlerle kurduğu bağı imleme gereği duymaz.

> Metinlerarasılığın öne çıkarılmasıyla çizgisel, bir bütünlük sunan, tümüyle yazarın bir ürünü gibi görülen klasik yazı düşüncesi derinden derine değişerek metinlere yeni bir görüngüde yaklaşılır. Artık metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaiği, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır (Aktulum, 1999: 9)

Metinlerarasılık yoluyla metnin kendinden önceki metinlerle arasında kurduğu bu kapalı bağ, daha çok okuru ön plana çıkaran, onu aktif kılan, anlam üretmeye zorlayan bir

ilişkidir. Okurun kurmacaya dâhil edilmesi, postmodern edebiyatın yaygın olarak kullandığı bir yöntemdir. Alıntılama, anıştırma, yansılama, öykünme, çeviri, palempsest, kolaj[72] gibi tekniklerle kurulan metinlerarası ilişkiler bir çokseslilik meydana getirirek esere çok katmanlı bir yapı kazandırır.

Yazar, eserinde oluşturduğu bu çok katmanlı yapı ile eserinin farklı yorumlanmasına da imkân tanır. Önceki metinlerden alınan ifadeler, "bir yeniden yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvurulan ilk sözcenin içersine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile" (Aktulum, 1999: 14) kullanılır. Bu da esere yeni bir okuma ve yorumlama biçimi kazandırır.

Postmodern hikâyelerde çeşitli düzeylerde metinlerarasılık tekniklerinden yararlanılır. Bu tekniklerin oluşmasında farklı kaynaklar kullanılır. Birikim metinlerin postmodern hikâyelerde kullanılma şekillerini ayrı başlıklar halinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

a) Halk Edebiyatıyla İlgili Malzemeden Yararlanma

Gelenek, bütün dünya edebiyatlarında olduğu gibi postmodern edebiyat için de başvuru kaynağı olarak kullanılır. Türk Halk Edebiyatı'nın sahip olduğu birikim postmodern eserler tarafından yeniden kurgulanır. Yazarlar tarihî gelişmelere, dâhil oldukları edebî akımlara ve sanatsal anlayışlarına göre geleneği yeniden okurlarıyla buluştururlar. Destanlar, efsaneler, mitler, masallar, halk hikâyeleri, tekerlemeler gibi halk edebiyatını oluşturan anlatı türleri postmodern hikâye içerisinde eritilir. Postmodern hikâyeci, kimlik oluşturma, eskiyi yeniden inşa etme, farklı olma gibi amaçlarla gelenekten yararlanır. Hangi amaçla olursa olsun modern insanın geleneğin düşünce yapısına, insanına ihtiyacı vardır. Özne ve nesnesin değersizleştiği modern hayatta örnek olacak tipler bulmakta zorlanan hikâye, aradığı modelleri bazen gelenek içerisinde bulur. Hüseyin Su'ya göre; bütün bunlar, kaynağını Batı kültüründen alan modern Türk hikâyesinin artık kendi mecrasına dönmeye ve kendine özgü bir tarzın oluşmaya başladığını gösterdiği gibi çağdaş

[72] Metinlerarasılık konusunda ayrıntılı bilgi için bknz.: Kubilay Aktulum (1999), *Metinlerarası İlişkiler,* İstanbul: Ötüken Yay.

hikâyemizin aslında geleneksel hikâyemizin bir devamı olduğunu da göstermektedir. (bkz. Su, 2000)

Halk edebiyatı geleneği, seksen sonrası hikâyelerde sıkça başvurulan bir kaynaktır. Özellikle postmodern hikâyelerde Dede Korkut Hikâyeleri, masallar, aşk hikâyeleri gerek tema gerekse biçim yönünden taklit edilir. Postmodern hikâyeler yazan Murathan Mungan, halk edebiyatı geleneğinin tüm imkânlarından yararlanır. Geleneğin aşk hikâyelerini, günümüze taşır. Böylelikle metinsel bir gerçeklik oluşturulmaya çalışılır. Mungan'ın hikâye başlıkları bile metinlerarası izler taşır. *Azer ile Yadigâr* (1989), *Muradhan ile Selvihan ya da Bir billur Köşk Masalı* (1989), *Şahmeran'ın Bacakları* (1986), *Ökkeş ile Cengâver* (1986), *Kasım ile Nâsır* (1986) gibi hikâyeleri geleneğin izlerini taşıyan postmodern hikâyelerdir. Bu hikâyelerde, halk edebiyatının en çok işlenen aşk hikâyelerine ve Dede Korkut hikâyelerine göndermeler yapılır. *Azer ile Yadigâr* (1989) hikâyesinde Kerem ile Aslı, Âşık Garip hikâyelerindekine benzer bir aşk ve âşık tipi oluşturulmaya çalışılır. Çocuksuzluk çeken bir annenin olağanüstü şartlarda meydana getirdiği bir kız olan Yadigâr, Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki Banı Çiçek'e benzer. Yadigâr'ın babası Deli Türkmen de Bamsı Beyrek hikâyesindeki Banı Çiçek'in ağabeyi Deli Karçar'ı andırır. İsim değiştirerek geleneğin kahramanları, pastiş yoluyla hikâye kişisi olarak kullanılır. Mekân olarak da geleneksel anlatılarda yer alan efsanelerle örülmüş kutsal mekân motifi kullanılır. Hikâyede Deliyar'ın efsanesi yer alır. Bu efsaneden Azer ve Yadigâr'ın seslerinin sürekli duyulmasının nedeni öğrenilir. Azer, obasından ayrılarak Deliyar'ın yakınlarında Yadigâr'la karşılaşır. Çaldığı saz ve söylediği şiirin etkisi ile Yadigâr'ın yüzündeki peçe kalkar ve dili çözülür. Konuşmaya başlar. Yadigâr'ın babası ve ağabeyi Deli Türkmen, Yadigâr'ın dilini çözen Azer'i ödüllendirmek ister. Ödül olarak Yadigar'ı isteyen Azer, kovulur. Uzun uğraşlara rağmen kavuşamayan Azer ve Yadigâr Deliyar'dan kendilerini atarak intihar ederler. Onların ölümünden sonra Deliyar'da sürekli Azer ve Yadigâr'ın isimleri duyulur. Hikâyede beşik kertme geleneğine de yer verilir.

Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı (1989) hikâyesinde de benzer bir metinlerarasılık kullanılır. Geleneksel aşk temasının işlendiği hikâyede Dede Korkut hikâyeleri ve meddah hikâyelerinin bazı üslup özelliklerinden yararlanılır. "Muradhan'ın Selvihan'ı Gördüğünün Temsili Hikâyesidir" başlıklı bölümde Billur köşk'ün geç doğmuş

tek kızı olan Selvihan, göçer bir aşiretin senahında Muradhan'a âşık olur. Bu aşkta tek engel Selvihan'ın bir Bey'in kızı olması, Muradhan'ın ise göçebe bir ailenin oğlu olmasıdır. Bu engeli aşamayan kahramanlar bir semah esnasında kendilrini ölüdürürler. (s. 47 - 72) Bu hikâyesinde Mungan geleneksel üslup özelliklerinden yararlanarak, içeriği de klasik bir aşk hikâyesine benzer bir şekilde kurar. Ancak aşk anlayışı değişir. Muradhan klasik aşk hikâyelerindeki erkeklerden farklıdır. Ferhat gibi dağları delemeyeceğini, Mecnun ve Kerem gibi diyar diyar gezerek bir hayat geçiremeyeceğini söyler. Kahraman, geleneksel bakış açısından gerçekçi bir bakış açısına geçiş yapar. Hikâyede taş kesilme efsanesine de yer verilir. Hikâyede metinlerarasılık yoluyla geleneğin üslup ve muhtevasından yararlanılır.

Ökkeş ile Cengâver (1986) hikâyesi de en fazla metinlerarasılığın yer aldığı hikâyelerden biridir. Hikâyede Dede Korkut Kitabı'ndaki bazı hikâyelerde yer alan alpliğe geçiş olgusu yer alır. (bkz. Duymaz, 2000: 109 -122) On beş yaşındaki Ökkeş ile Cengâver, ergenliğe geçiş için yapılacak sınavı geçmek zorundadırlar. İki aşamalı sınavın takipçisi "Dede", Dede Korkut gibi bilge bir kişiliktir. Dede, Dede Korkut gibi Cengâver'in sınavı geçtiğini, ergenliğe geçiş yaptığını söyleyerek ona dua eder. Hikâyede töre, sınav, bilge kişi, kutsal ağaç gibi kavramlar Dede Korkut hikâyelerine göndermelerdir. Hikâyede aynı zamanda Yunan mitolojisinde Akhilleus adıyla bilinen ve vücuduna ok batmadığı için büyük bir savaşçı olan kahramanın hikâyesi de özetlenerek alıntılanır (bkz. Mungan, 1986: 117). Küçükken annesi tarafından sihirli sulara batırılan Akhilleus'un topukları hariç vücudunun hiçbir yerine demir işlemez. Annesi onu ayaklarından tuttuğu için korumasız kalan topuklarından yaralanır ve ölür (bkz. Can, 2002: 261). Mungan, bu alıntının yanında masallarda geçen başka bir alıntıyı daha dâhil eder. Hikâyede, devlerin bile yenemediği kahramanın sırrı başındaki üç saç telinde gizlidir. Bu saçların koparılmasıyla olağanüstü güç kaybolur (1986: s. 117). Bu anlatı da masallarda sıkça geçen bir motifin alıntılanması ile oluşturulur.

Kâsım ile Nâsır (1986) hikâyesinde de Hz. Ali ve Kerbelâ olayından bahsedilir. Bamsı Beyrek'in yıllar sonra tutsaklıktan kurtulup eve dönmesi gibi kahramanın obaya geri dönmesi ve karısının evlenmek üzere olduğunu öğrenmesi ile sürdürülür. Dede Korkut Kitabından yapılan bu alıntıdan sonra Türk folklorunda görülen kesikbaş motifi (bkz. Ocak,

1989), avcıları peşinden sürükleyen, çocukları emziren geyiklerle ilgi anlatılar, Cebrail'in Hz. Muhammed'e Hasan ve Hüseyin'in şehit düşeceğini söylemesi gibi olaylar metinlerarasılık yoluyla metne dâhil edilir.

Mungan'ın *Kırk Oda* (1987) kitabında *Zamanımızın Külkedisi* hikâyesi de dönüştürüm yapılarak yeniden yazılan Kül Kedisi masalından oluşur. Külkedisi masalını alt metin olarak kullanan yazar, masalı farklılaştırarak modern çağa uygun, gerçekçi bir külkedisi masalı oluşturur. Külkedisinin kaderi, masal kahramanı Külkedisi'nden farklı olacaktır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* hikâyesi:

> Prensin habercisi, bir an kızın güzelliğinin farkına vararak sen neden ayakkabıyı denemiyorsun? diye sormuş. Gerçekten mi?" diye fısıldamış Sindrella. Haberci ayakkabıyı eline alarak Sindrella' nın ayağına giydirmiş. Gerçekten de mükemmel bir şekilde olmuş ayakkabı Sindrella'nın ayağına (Boyut Yay: 24).

şeklinde son bulur. Masal ile aynı doğrultuda olay örgüsüne sahip hikâyede farklılık sonda görülür. Masalda cam ayakkabı Külkedisi'nin ayağına uyarken, hikâyede şaşırtıcı bir son kullanılır:

> Bir minder uzattılar ayaklarının altına, ayakkabıyı ona uzattılar. Yüreği delicesine çarpıyordu şimdi. Minderin üzerinde ışıltıyla duran bu cam ayakkabı tekine uzattığı ayağı, hayatının en büyük dönemecine adım atıyordu. İlkin ayakkabının üzerine koydu ayağını, ardından ayağına geçirmeye çalıştı. Ansızın bütün coşkusu, sevinci, umutları söndü. O cam ayakkabı Külkedisi'nin de ayağına olmadı. (s. 46)

Postmodern hikâyelerde anlatılmak istenen mesaj gelenekten farklılaşır. Kubilay Aktulum'un "metinlerarası işlem yeni bir anlam alanı yaratmak amacıyla 'bilerek' 'isteyerek' başvurulan bir yoldur" (2004: s. 34) şeklinde açıkladığı bu anlayış, Mungan'ın bu hikâyesinde örneklenir. Mungan, her zamanın Külkedisi vardır; ancak her Külkedisi masaldaki kadar şanslı olmayabilir mesajını iletir. Masaldaki gibi hayallerin gerçek olması, hizmetçilikten prensesliğe ulaşılması o kadar da basit değildir. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalından metinlerarasılık yoluyla yararlanan Mungan, masaldan aldığı kişileri ve olay örgüsünü modern zamanda tekrar kurgular.

Halk edebiyatı geleneğini metinlerarasılık yoluyla yeniden canlandıran diğer bir yazar da Nazan Bekiroğlu'dur. Bekiroğlu'nun *Âyine-i Mücellâda Nihanız* (1997) hikâyesinde Türeyiş Destanı'na gönderme yapılır: "Oysa biz hattat, mavi ırmaklar içinde

doğmuştuk. Ağaç kovuklarından mavi ışıklar yükseldiği bir gece. Çobanlar ateş etrafında kız türküleri söylüyorlardı" (s. 39). Yazar, ilk Türk destanlarıyla bir bağ kurarak hattatlığın millî bir karakter özelliği olduğunu vurgular. İnsanların kendi güzelliklerine hayran olmaları, nergis çiçeğinin hikâyesine yapılan gönderme ile ifade edilir: "Saçlarınızı arkadan tek örgü yapıp berrak su kıyısına eğildiğimiz zaman, ne kadar güzeliz, diyorduk. /Su kıyısında öyküsünü bildiğimiz nergisler" (s. 39).

Tomris Uyar da dünya edebiyatındaki ünlü masalları yeniden yazar. *Gecegezen Kızlar* (1983) kitabında Hansel ile Gratel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kırmızı Şapkalı Kız ile Mavi Sakal, Fareli Köyün Kavalcısı, On iki Dansçı Prenses, Uyuyan Güzel, Kül Kedisi, Fesleğenci Kız, Sabırtaşı'nın Şehzadesi ile Çingenesi, Çizmeli Kedi, Pinokyo metinlerarasılık günümüze yeniden uyarlanmaya çalışılır. Uyar, bu hikâyelerde sınırsız bir hayal gücü kullanırken masalsı öğelerden de yararlanır. Çok katmanlı bir yapı izleyen hikâyelerde kişiler hızlı zaman geçişleri yaparlar. Masallar ve hikâyelerdeki kişiler modern bir kimlikle karşımıza çıkar.

Gecegezen Kızlar (1983) kitabındaki *Düşkırıcı* hikâyesinde bir kuklanın ağzından adeta halk hikâyelerinde gurbete çıkan bir âşığın meslek edinme çabaları anlatılır. Evinden uzaklaşmış, başka birine satılmış bir kukla, evini barkını ve geride kalanları düşünerek şöyle der: "Polis olsam sanıkları dövemem, Kahya olsam şoförleri kovamam, Memur olsam kimseleri savamam, Savı olsam insanları sevemem" (s. 89-90). Meslek destanı olarak âşık edebiyatında söylenen ve âşıkların gurbet yıllarında hikâyelerde kullandıkları bu tarz, Tomris Uyar'ın hikâyelerinde modernize edilerek yeniden kullanılır.

Tomris Uyar'ın *Filizkıran Fırtınası* (1985) hikâyesinde de İstanbul'daki midyecilerle ilgili söylenegelen bir efsaneden yararlanılır. Yazar-anlatıcı, geçmişi hatırlayarak özlemini gidermeye çalışır. *Şahmeran Hikâyesi* (1985)'nde de bir dervişin hayatının anlatımında halk edebiyatı üslubu taklit edilir:

> Velilerden birisinin evine konuk geldi. Evinde yiyecek dahi bulunmadı. Mübarek başın aşağa duttı, gönlü içinde eyitti: 'Allahım, evime konuk geldi, rızıkların sen veri' dedi. Hemin saat dağda yürürken bir geyiceğe hitap geldi ki: 'Ya geyicek! Filân dostumuzun evine konuk geldi, hazır yiyeceği dahi bulunmadı. Tez, var eriş, seni boğazlasın, anlara yedirsün!' dedi Allah Tealâ.. Filhal ol geyicek ol aradan öyle seğirtti kim gök tere battı. Geldi ol velinin kapsı önünde durdu Boyuncuğun

> uzattı, 'Boğazlan beni!' deyu işaret eyledi. Ol veli bunu gördi, ağlamak duttı, zari zari ağladı (s. 135)

Postmodern hikâyelerde üslup taklidi de yapılır. Sema Kaygusuz, bazı hikâyelerinde efsane üslubunu kullanır.

> Yılanlar ağladı. Kabukların kırılışını duydular öteki tepeden. Yetişemediler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağladılar. Varıp boş kabukların içinde burkularak beklediler. Günlerce. (…) kadınların karnı büyüdü. Bal, süt aşerdiler. Bala, süte doyamadılar çanak çanak. (1997: s. 32)

Halk edebiyatı öğeleri içerisinde yer alan tekerlemeler de metinlerarasılık yoluyla kullanılır. Nazan Bekiroğlu'nun *Ahter-Suhte, Hû ve Lâle* (1997) hikâyesinde çocukların "altın beşiğe kim biner" (s. 57) tekerlemesini söylediği bilgisi aktarılır. *Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi* (1997)'nde ise ozanlar Karacaoğlan'ı çağırırlar. Murat Yalçın da tekerlemeleri dönüştürerek kullanır:

> aklım gitmiş bir başkasının olmuş bir karganın o karga da duvara konmuş beni izliyor bana gülüyor mu ne budala bir karga diyorum içimden çıktım baktım o dala bütün deliklerim tıkalı kördüğüm soluksuzum boğuluyorum kalbim durmuyor gözlerim kararıyor kargayı seçemiyorum bir balon olmuşum karga başıma konmuş gagalıyor delikler açılıyor boşalıyor (1995: s. 11).

Murat Yalçın'ın *Kısa Kamel Tarihî* (1995) hikâyesinde de tekerlemeden yararlanılır: "kılı kırk yaran Kırk Harami kırk bir yasin okuyarak kırk bir buçuk kere maşallah çekerek kırk kişiye; kırk katır mı kırk satır mı kırk değirmen kırk dereyle döner mi (…)" (s. 77)

b) Divan Edebiyatıyla İlgili Kullanımlar

Postmodern hikâyelerde divan edebiyatı türlerinden de metinlerarasılık yoluyla yararlanılır. Özellikle mesneviler, dönüştürülerek yeniden yazılır. Gerek halk edebiyatı gerekse divan edebiyatına ait ürünlerin postmodern hikâyelerde yeniden üretilmesi geleneğin günümüze taşınarak köklü bir birikimin yeniden değerlendirilmesi anlamını taşır. Günümüz insanının bu birikimi okumak için vakti yoktur. Zaten ilgisini de çekmez. Bu nedenle de bu metinler günümüze taşınarak modernize edilir. Yeniden okurun hizmetine sunulur. Postmodernizm akım olarak moderniteye karşı çıkarken sırtını geleneğe yaslar. İnsanlar arasındaki ilişkilerin, samimiyetin, aşkların daha gerçekçi olması nedeniyle postmodern yazarlar geleneği kullanarak yeni bir gerçeklik oluştururlar. Gelenekten

yararlanan postmodern yazarların asıl amacı geleneği günümüze taşımak değil geleneği kullanarak yeni bir gerçeklik oluşturmaktır.

Divan edebiyatı geleneğinden en fazla yararlanan isim kuşkusuz Nazan Bekiroğlu'dur. Bekiroğlu, divan şairlerinin ve eserlerinin isimlerini kullanarak ya da eserlerden doğrudan alıntılar yaparak hikâyesini oluşturur. Bu alıntılardan bazıları açıkça belirtilirken bazıları da kime ait olduğu söylenmeden orijinal haliyle ya da sadeleştirilerek tırnak içinde gösterilir. *Âyine-i Mücellâda Nihanız* (1997) hikâyesinde başlık Neşati'nin şu beyitinden alıntıdır: "Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâti/ Âyine-i pürtâb-ı mücellâda nihanız." (Kaplan, 1996: 117)

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle (1997) hikâyesinde de âşık olduğu Enderun ağasını bir daha göremeyen genç kalfaya Hafız Divanı, Bostan ve Gülistan, Mesnevi, Leylî ve Mecnun, Kaabusnâme, Çarhnâme, Tazarruname okunur. Sahaf, Maarifetnâme okur, müşterisine lâle mecmuası verir. Genç mezarlık bekçisi divanları, şiir ve menkıbe mecmularını, risaleleri, hamseleri, cönkleri, Risale-i Harrik'i okuyarak derdinî unutmaya çalışır.

Hikâyede Sultan Cem'in yazdığı bir gazelden:

"Ümîdî zülfüne tutmış idüm velî bildüm
O dahı ömr bigi bî-vefâ imiş ey dost" (Okur Meriç, 2006: 500)

beyiti "dostunun zülfüne tuttuğu ümidin de ömür gibi vefasızlığından" şeklinde Türkçeye aktarılarak ihanete uğramış ve yanlış anlaşılmış bir şehzadenin yakınması olarak verilir. Bu şehzadenin Nis şehrine geldiği güne dair gözlemleri, sadeleştirilerek "Mahbub ve mahbubesi çok, bağ ve bahçelerinin de hesabı yok" (s. 85) şeklinde aktarılır.

"Mey içerken câmıma aksinin düştüğü" (s. 122) ve "bir nigâh et ne olur ey gonce-dehen" (s. 124) mısraları Bestekâr Şevki Bey'den alıntılanarak Türkçe'ye aktarılır. Hacı Arif Bey'in bir eserinden de iktibas yapılır: "vücûd ikliminin, gönül mülkünün sultanı, derdimin dermanı efendimsin" (s. 123) Sözleri Taşlıcalı Yahya Bey'e ait olan "bîmârım ey ecel bu gece bekle" (s. 127) şarkısını III. Murad'ın ölmeden önce hanende ve sazendelerinden istemesi olayına yer verilir. (bkz. Baş, 2015)

Hikâyede sık tekrarlanan ceylanların, karacaların ağlaması ise Leyla ve Mecnun mesnevisini hatırlatır. Hafız Hızır İlyas Ağa'nın *Letâif-i Enderuniyesi'*nde iç dünyalara yer verilmemesi eleştirilir.

Tomris Uyar da zaman zaman divan şiirlerinden yararlanır. *Beyaz Bahçede* (1981) hikâyesinde Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* şiirinden eser ismi verilerek alıntı yapılır:

> Sattıkları hep meta-ı candır
> Aldıkları sûziş-i nihandır
> Demek bugün konumuz yine Hüsn ü Aşk (s. 42).

c) Yeni Edebiyatla Kurulan Metinlerarası İlişkiler

Postmodern hikâyelerde gelenekten yararlanıldığı gibi modern döneme ait eserlerden de yararlanılır. Bazen alıntı ya da gönderme şeklinde kurulan metinlerarası bağ bazen de kişiler düzleminde gerçekleşir. Bir dönemin en ünlü romanlarının kişileri metinlerarasılık yoluyla hikâye kişisi yapılır. Özellikle hikâyelerde kayıp kişiler ya da sonu belli olmayan tiplere bir son yazılır. Adalet Ağaoğlu, *Rabia'nın Dönüşü* (1982) hikâyesinde Memet Rauf'un Eylül ve Halide Edip'in Sinekli Bakkal romanlarını alt metin olarak kullanır. Sürekli "Rabia dönmüş" cümlesi tekrar edilir. Sinekli Bakkal ve Eylül romanları alt metin olarak kullanılırken *Rabia'nın Dönüşü* hikâyesi de ikinci metin olarak kurgulanır. Böylece gerçek ve kurmaca iç içe geçer. Doğu-Batı, din ve edebiyat gibi konuların eleştirildiği hikâyede Rabia'nın Peregrini'ye olan aşkı yeniden yorumlanarak Halide Edip'in Doğu'nun temsilcisi olarak kurguladığı kadın tiplemesi eleştirilir. Avrupa'ya genç giden ancak yaşlı gelen Rabia'nın dönüşü aynı zamanda Doğu – Batı evliliğinin çöküşü olarak değerlendirilir. Hikâyede temel olarak ataerkil bir anlayışla kadını ele alan edebiyat anlayışı eleştirilir.

Müge İplikçi'nin *Bildik Masalları* (1998)'nda da hikâye kişileri Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* romanından alıntılanır. Feride yine öğretmendir; ancak modern zamanda o da değişir. İyilik kavramanın bile değiştiği bu ortamda hikâye şu cümle ile bitirilir: "Bundan sonra Feride hayatının sonuna kadar hep iyi bir kız oldu: Yani biraz kaltak, biraz munise." (s. 119) Hikâyede, idealist, namuslu bir öğretmen olan Feride, modernize edilerek modernizmin eleştirisi yapılır.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabındaki hikayelerde de metinlerarasılık yoluyla modernizm eleştirisi görülür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinde İstanbul mimarisinde yok olup giden saray ve yalılarla ilgili olarak söylediği bizi onlara doğru çeken şeyin "yokluklarının bizde bıraktığı boşluk duygusu" (s. 119) olduğu düşüncesi, son padişahın İstanbul'dan ayrılınca geriye kalanın sadece boşluk olduğu yargısı ile birlikte verilir. Yine Tanpınar'ın "Bir eski zaman aynasının derinliğinde öpüştük" (s. 122) sözünden de metinlerarasılık ile yararlanılır. "hem içindeyim zamanın hem dışında" ifadesi de Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında" mısraına bir göndermedir.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında da bazı şair ve yazarlardan alıntı yapılır. Ömer Erdem ve Kemal Sayar'dan yapılan alıntılarda isim verilir. Bazen de metinlerarasılık çağrışım düzeyinde bırakılır. "Kapımda sabırsızca kişneyen atlar var" (s. 35) cümlesi Cahit Sıtkı'nın *Şaşırdım Kaldım* şiirindeki "Ve ölüm kapımda kişner sabırsız bir at oldu nihayet" mısraını hatırlatır. "yağmurun karşılıklı yağdığını" anlat (s.42) cümlesi de Sezai Karakoç'un *Kapalı Çarşı* şiirindeki "Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar" mısraına bir göndermedir.

Hikâyelerde modern şairlerin şiirlerine yapılan göndermeler olduğu gibi yazarların eserlerine de göndermeler yapılır. Murat Yalçın'ın *Düş Çıkmazı* (1995) hikâyesi metinlerarasılık yoluyla kurgulanan bir hikâyedir. Bu hikâyede Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve Salah Birsel'in *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi* kitap isimleri kurmacadan gerçeğe alınarak mekân ismi olarak kullanılır ve araya Düş Çıkmazı isimli bir dükkân yerleştirilir. Gerçeklik ve kurmaca iç içe kullanılarak yeni bir kurmaca gerçeklik oluşturulur.

d) Yazarların Kendi Metinlerine Yaptıkları Göndermeler

Postmodernist eserlerde görülen diğer bir uygulama da hikâyelerin bir bütünün parçası olacak şekilde kurgulanmasıdır. Bazen bir hikâyenin sonu diğer hikâyenin başı olacak şekilde kurgulanırken bazen de hikâye kişileri diğer hikâyelerde de kullanılarak bir bütünlük oluşturulur.

Tomris Uyar, *Yaza Yolculuk* (1986) kitabı ile daha önce yayımladığı *Gece Gezen Kızlar* (1983) kitabı arasında bir bağlantı kurar. *Son Sanrı* hikâyesi, gece gezen kız ortaçağdan kalma bir kule manzaralı handa otururken başlar. Gece gezen kızın yanına gelen de hikâyedeki vakanüvistir; ancak yaşlandığı için yazarlığı bırakmıştır. *Yaz Şarabı* hikâyesi de Gece Gezen Kızlar kitabındaki *Ormandaki Ayna* hikâyesinin devamıdır. *Yaz Şarabı* hikâyesinin ikinci bölümünde Ece, hatırlama yolu ile önceki hikâyede olanları hatırlar ve hikâye buradan devam ettirilir.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* (1997) kitabındaki hikâyelerde ayrı ayrı kurgulanmasına rağmen bir araya getirildiğinde bir bütünün parçaları gibidir. Hikâyeler, ilk hikâye olan *Birinci Masal* ile son hikâye *İkinci Masal* arasında yer alır. Kitap masalsı bir gerçeklikten gerçek düzleme geçiş ve yeniden masal gerçekliğine dönüş şeklinde sıralanır. Hikâyeler, düzenleniş biçimi itibariyle de postmodern bir görünüm arz eder.

Postmodernist hikâyelerde "yazılmamış hiçbir metin yoktur" anlayışı hâkimdir. Bu nedenle metinler arasında açık ya da kapalı göndermelere sürekli yer verilir. Metinlerarasılık, okuru düşünmeye sevk eden bir uygulamadır. Özellikle kapalı göndermelerde alıntının kimden ya da nerden alındığının belli olmaması okurun merak duygusunu tetikler. Ancak metinlerarası yolla hikâyeye dâhil edilen metinlerin nereden geldiği çok önemli değildir. Postmodernist eserde yapılmak istenen metinlerarası düzlemde yeni bir kurmaca meydana getirerek yerleşik anlayışın eleştirilmesidir. Değişen değerler, geçmişin modernize edilmesi ile gün yüzüne çıkar. Hikâyelerde kendi metinlerine göndermeler yapan ya da bir hikâyeyi farklı şekilde devam ettiren yazarlar, okura bütünlük ifade eden metinler sunarak bir bakıma roman ihtiyacını da karşılar.

e) Edebî Türlerin Parodisi

Postmodern yazarlar, geleneksel türleri ve biçimleri yadsırlar. Bu nedenle de bilinen eserlerin parodisini yaparak bir bakıma içini boşaltırlar, anlamsızlaştırırlar. Bazen bir halk hikâyesi, efsane bazen bilimsel bir yazı parodi tekniği ile yeniden yazılır. Okur, bu yeni metinle bildiği bir esere farklı bir gözle yaklaşır. Eser hakkında insanlarda oluşan sabit gerçeklik fikri de bu yöntemle kırılmış olur.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Bir Kadın, Bir Erkek* (1993) hikâyesi Hz. Adem'le Havva kıssasının parodisinden oluşur. Âdem ve Havva, hikâyede modern bir insan olarak kurgulanır. Kişiler ve ortam aynı olmasına rağmen içerik tamamen değişir. Günlük tartışmalar bile başlar. Âdem Havva'ya: "Yaratılalı on yıl oldu, bir sabah olsun gülümsediğini görmedim bu kadının" (s. 36) der. Havva, suda kendinî görüp şişmanladığını düşünür. Diyete başlamak ister. Yazar, Âdem ve Havva kıssasının içini boşaltarak sıradan bir metne dönüştürür. Postmodernizmin büyük anlatı metinlerine olan eleştirisi parodi ile ortaya konulur.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında *Onların Son Öyküleri* adlı hikâye bir makale gibi başlıklandırılır. Hikâye, "özet niyetine, -bu öykü burada bitti denebilirdi- şeklinde bir ara cümle ve iki bölüm ve son bölümden oluşur. Makale biçiminin tercih edildiği metinde içeriğin hikâye olarak kurgulanması türler arası bir parodinîn açık bir örneğini oluşturur. *Nigâr Hanım, Sevgili* hikâyesinde de benzer bir parodi kullanılır. Hikâye önsöz, giriş, vesaire (önsöz niyetine-sonsöz niyetine-vak'a-vak'a tahlili, şahıs kadrosu, mesaj/yani/bütün bunlardan anladığımız/hayat dersi yani) başlıkları ile oluşturulur. Son bölümün ardından bibliyografya/kronoloji/indeks/vesaire zeyli yerleştirilir. Dipnotlar başlığı altında ise bakınız, tekrar bakınız, bakmayınız, son dipnot/ bakınız, iyisi mi bakınız, bakmayınız şeklinde açıklamalardan oluşan ifadeler kullanılır. Bilimsel bir makalenin parodisi yapılarak hikâye geleneksel ve yeni biçimlerle örtüşmeyecek nitelikte ele alınır.

5) Oyun

Postmodern edebiyat, kurmaca ve gerçek dünyadan aldığı malzemeyle oynayan bir anlayışa sahiptir. "Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendisine yöneldiği üst kurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu" (Ecevit, 2011, 72). Yazar, sanatsal yaratıcılığı merkeze alarak hem içerik hem de biçim düzleminde onunla oynar. Bu, "kurmacanın kendi içinde oynanan bir oyundur" (Ecevit, 1996: 115). Postmodernizmin tek bir gerçek olduğu ilkesini reddetmesi beraberinde oyunu getirir. Gerçek olmadığına göre her şey bir oyundan ibarettir. Anlatı metninde oyun, yazarına sınırsız bir özgürlük tanır. Oyunun kurallarını da yazar kendisi belirler. Üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri de

oyunun bir parçasıdır. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırın silikleşmesi farklı türlerin aynı potada eritilebilmesine imkân tanır. Sanatsal bir metinle bilimsel bir metin aynı kurgu içerisinde harmanlanabilir. Yazar, eldeki malzemeyi oyuna dâhil ederek onunla oynar ve yaptığı şeyin bir oyun olduğunu da okura hissettirir. Tarihteki farklı dönemleri, destanları, masalları modernize eden yazar, aynı zamanda bu malzemeyi oyunlaştırmış olur.

Postmodern eserlerin kurgusunda oyun farklı şekillerde kullanılır. Bazı hikâyelerde bir oyun kurgulanır. Okur, anlatılanın bir oyun olduğunu ve bu oyunun nasıl oynandığı takip eder. Bazı hikâyelerde ise doğrudan bir oyun kurgulanmaz. Hikâyenin bir yerinde yazar-anlatıcı anlatılanın oyun olduğunu belirtmekle yetinir.

Mahir Öztaş'ın *Korku Oyunu* (1989) ve *Öteki Kadın* (1997), Hulki Aktunç'un *Yek-Yek Oynayanlar* (1989), *Sema Kaygusuz'un Televizyon Çocuklarım* (1997) hikâyelerinde doğrudan kurgulanan bir oyun vardır. Okur, hikâyenin başından beri bir oyun kurgusu içinde olduğunu bilir.

Mahir Öztaş, *Korku Oyunu* (1989) hikâyesinde iki düzlemde oyundan bahseder. Hikâye kişileri kendi aralarında kurallarını kendilerinin oluşturduğu bir korku oyunu oynarlar. Hikâyede aynı zamanda sosyal ve siyasî durum nedeniyle de bir korku söz konusudur. Kişiler bu iki korkuyu aynı anda yaşarlar. Ancak bu gerçeklik kurmacaya taşınarak oyunlaştırılır. Gerçekliğin oyunlaştırılması ile siyasî ortamın boğucu atmosferi hafifletilerek verilir. Kişiler, dışarıda kol gezen korkuya karşı eve çekilip eğlenmek isteseler de onları eğlendirecek oyunun temelinde de korku vardır. Kurmacanın gerçeğe dönüştürüldüğü hikâyede her şey bir oyun olduğu için de olan biten hiçbir şeyin önemi yoktur. Öztaş'ın *Öteki Kadın* (1997) hikâyesinde de yazılmamış bir oyun söz konusudur. Yazar, oyunu tamamlamak ister. Kadın erkek arasındaki ilişkilerin konu edileceği oyun metni, hikâye boyunca kurmaca-gerçek arasında kurgulanır.

Hulki Aktunç'un *Yek-Yek Oynayanlar* (1989) hikâyesi de bir oyun kurgusudur. Hikâyenin birinci bölümünde anlatılan oyun hikâyenin bütününe yayılır. Bu, aynı zamanda bir hayat oyunudur. "Bir bardak ve altı zarla oynanır. İki kişi oynayabilir, üç kişi de, dört, beş, altı, sonsuz kişi oynayabilir. İnsan kendi kendine de Yek-Yek oynayabilir. Bir insan, kendi kendisiyle Yek-Yek oynar" (s. 41).

Sema Kaygusuz'un *Televizyon Çocuklarım* (1997) hikâyesinde bir televizyon kanalına spiker olarak eleman seçen anlatıcı, bir oyun kurgular. Canlı yayında tanıtımları yapılacak adayların her birinin ne yapacağı sahneye nasıl çıkacağı kurgulanır. Ancak canlı yayın başladığında, gerçekler söz konusu olduğunda oyun birden bozulur ve her şey sona erer.

Doğrudan bir oyunun kurgulanmadığı ancak anlatının bir oyuna dönüştürüldüğü hikâyeler için de Bazan Bekiroğlu'nun *Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi* (1997), Murat Yalçın'ın *Benci'lik Oyunu* (1995) *ve* Tomris Uyar'ın *Oyun* (1981) hikayelerini örnek olarak gösterebiliriz.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi* (1997)'nde ise hikâye kişileriyle yazarın karşılıklı hesaplaşması bir oyuna dönüşür. *Hat ve Rasat* hikâyesinde de padişah, çocukluğunda oynadığı oyunu hattata anlatacağından bahseder. *Nigâr Hanım, Sevgili* hikâyesinde de edebiyatı oyunlaştırma eğilimi gösteren postmodern anlayışa uygun bir tavır sergilenir: "Bu iyi işte, öykücülük oynayalım. Hem de ödünç imajlarla, Hülâgu yağmalarıyla." (s. 140) Murat Yalçın da *Aşkımumya* (1995) kitabındaki *Benci'lik Oyunu* hikâyesinde benzer bir ifade kullanır: "Sustu, sigarasını yaktı; gözleri, mor halkaların içinde kaybolana dek kısıldı. Dondum, Benci'lik Oyunu, diyerekten. Bütün bir anlatı, bunu söylemek içindi sanki" (s. 17).

Tomris Uyar'ın *Oyun* (1981) hikâyesinde de edebî eserin bir oyun olduğu vurgulanır. Kişiler bu oyuna uygun olarak kurgulanır. Uyar, metini kurgularken bir tiyatro yönetmeni gibi davranır. Üslup da kurguya uygun olarak tercih edilir: "Güneş, oyunun canlı-cansız bütün kişilerini sarmalamaktadır. Radyodan Bob Dylan'ın bir şarkısı yükselir. (…) Gülsün oyun sırasında bebeği öper, koklar, pışpışlarken, geceden kalma kara bir düşten gündüzün kıyılarına vurmuş düşsel bir yaratık gibidir" (s. 44).

Gerçeklik algısının yıkıldığı postmodern eserlerde her şeyin bir oyun malzemesi olarak görülmesi ve bu malzemenin oyunda kullanılması postmodern bir tekniktir. Yazar, alt metinde bir oyun kurgularken gösterme metoduyla da hikâyesini oluşturur. Okur da bu süreçte kurgulamanın yazar tarafından yapılışına şahit olur.

6) Türler Arasındaki Ayrımın Silikleşmesi

Postmodern edebiyatta türler arası ayrımlar da ortadan kalkar. Hikâye, masal, anlatı, deneme, makale gibi türler bir arada ya da iç içe yer alabilir. Metinlerarası kullanımlar da bu türler arası ayrımların kalkmasına zemin hazırlar. Murathan Mungan'ın *Lal Masalları* (1989), Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitapları hikâye olmasına rağmen masal olarak adlandırılır. Anlatım özelliği olarak masallardan yararlanılan bu anlatılar, hikâye-masal olarak da adlandırılabilen bir yapıya sahiptir.

Postmodern hikâyelerin yararlandığı diğer bir tür mensur şiirdir. Metin Kaçan'ın *Harman Kaplan* (1999) kitabındaki bütün hikâyeler, mensur şiir formatında yazılır. Hikâyeler düz cümlelerden oluşsa da şiirsel bir akışın oluşu, yoğunlaştırılmış ifadeler mensur şiiri hatırlatır. Nazan Bekiroğlu da *Nun Masalları* (1997)'nda kendi yazdığı çerçeve hikâyelerde mensur şiir tarzını kullanır. Kitabın son hikâyesi *Nigâr Hanım ve Sevgili*'de parodisi yapılan makale ve bilimsel yazı formatı kullanılır.

Postmodern hikâyelerde sıkça görülen bir teknik de denemedir. Yazar-anlatıcı, araya girerek kendi görüşlerini bir deneme üslubunda aktarır. Bekiroğlu'nun son hikâyesinde "Her şey deneme üslubunun soyutluğuna aksın." (s. 140) denilir. Gerçeklik ve kurmacanın, edebiyat ve sanat konularının tartışıldığı bölümlerde de deneme üslubu kullanılır. Bazı hikâyeler ise hikâyeden çok deneme tarzına yakındır.

Nazlı Eray'ın *Kuş Kafesindeki Tenor* kitabında kullanılan hikâye-tiyatro tekniği de postmodern bir uygulamadır. Tiyatro, bir oyunun gösterilerek sahnelenmesidir. Kişiler, olay, zaman ve mekân tamamen bir oyundan ibarettir. Postmodernizmin de hayat ve edebiyat algısının oyun olması, hikâye-tiyatro ilişkisini güçlendirir. Aslında postmodernistlerin tam da yapmak istedikleri şey budur.

7) Tarihe/Geçmişe Yönelme

Postmodernistler, tarihsel olaylar ve kişilerle yakından ilgilenirler. Onlara göre tarih bilinci, kurmaca anlatının bir parçasıdır. Graham Swift "belki de Tarih bir öykü anlatımıdır" derken Raymond Federman "roman dış dünyaya, özellikle tarihe bağlanacak…

tarih, elbette ki, kurgunun bir biçimi, önceden görülmüş ve yıkılmış bir rüyadır" (Opperman, 1992: 246-259) demektedir. Bu nedenle de eserlerde kurmaca-gerçek ve tarihsel kişiler bir arada yer alabilir. Bunun için de eserde gerçek tarihî ortamlar kullanılabilir.

Postmodernist yazarların tarihle ilgileri, kendi varlıklarını bulmak ve onaylatmak amacından kaynaklanır. Ancak onların sığındığı tarih resmi tarih değildir. Postmodern yazarların bu tutumu Harvey'in "Geçmişi muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsününün bir parçasıdır." (Harvey, 1997: 107) görüşü ile örtüşür. Postmodernist yazarlar, resmi tarihîn fon olarak kullanıldığı eserlerinde bireyin iç dünyasını şekillendirebileceği bir tarih anlayışına sahiptir.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında fon olarak Osmanlı tarihîni kullanılır. Bekiroğlu'nun Osmanlı tarihîni konu edinmesinde geçmişi bugünden bakarak yazmak anlayışı hâkimdir. Müge İplikçi'nin *Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı* (1999) hikâyesinde de İstanbul'un kuruluş efsanesi sözkonusudur. Zamanla şehirde çok şey değişir. Yazar, asıl anlatmak istediğinin bu olmadığını belirtir:

> Yok, gene de anlatmak istediğim bunlar değil meraklanmayın. Yani minareler, yunus balıklı sikkeler, buhurdanlıklar değil… Mutlaka her birinin kendine özgü bir sesi vardır. Ama asıl sorun benim kendi sesimde. Tarihten önceki ve sonraki bunca zamanda ileri, geri ve belki de dairesel olan böylesi bir boyutta, kendi farklılığımı yaratacak dili ararken tamamen dilsiz kaldım (s. 14-15).

Değişen zaman olgusundan bahseden diğer bir hikâye ise Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Branderburg'un Dört Atlısı* (1993)'dır. Hikâyede satıcı, "eskimiş zamanları" satar. Zamanında manevi bir anlam ifade eden bu madalyalar artık ne maddi ne manevi bir anlam ifade etmez. Zaman her şeyi değiştiren bir olgudur. Gerçeklik de bu nedenle gerçek değildir. Geçmişte değer ifade eden şeyler şimdi bir değer ifade etmemektedir.

Nazlı Eray, *Kız Öpme Kuyruğu* (1982) kitabındaki *Kaybolmuşlar Dünyası* ve *İkarus* hikâyelerinde ise Mısır tarihîni fon olarak kullanır. *Kaybolmuşlar Dünyası*'nda IX. Ramses devrinde bir Apis öküzünün kaçışı ile Beşiktaş'ta Akaretler Yokuşu'nda oturan berber Rıza'nın kurban bayramı için aldıkları koyunun kaçışı iç içe anlatılır. Berber Rıza'nın ailesi ile konuşmalarına tarihî kişi Amen-Hotep de katılır. Tarihîn değişmeyen yazgısı iki olay arasında kurulan bağla ifade edilir.

8) İmgesel Anlatım

Postmodern hikâyelerde başvurulan yöntemlerden biri de imge kullanımıdır. Hikâyelerde aynı imgeler kullanılsa da işlevleri hikâyeye göre farklılık gösterir. Ayna, ışık, dönüşüm, yol, yolculuk, yaz, kış gece, su en çok kullanılan imgelerdir.

Postmodernizmin getirdiği, oyunsuluk, belirsizlik, çoğulculuk gibi özellikler dönüşüm imgesini de beraberinde getirir. Kişilerin bile durağan olmadığı hikâyelerde durumlar, görüntüler sürekli değişir ve başkalaşır. Yaşlılık gençliğe, aydınlık karanlığa, güzellik çirkinliğe dönüşerek zıtlık oluşturulur.

Müge İplikçi'nin fantastik öğeler içeren *Doğum Günün Kutlu Olsun* (1999) hikâyesinde Yeşilköy – huzurevi arasındaki yol birden etrafı yol bürümüş tozlu bir yola dönüşür. Anlatıcının anneannesi genç bir kıza dönüşerek gelir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ise mekân birden değişir ve anlatıcı kendisini Taksim – Beşiktaş yolunda bulur. Hikâye sonunda ise her şey ilk haline dönüşerek bunların bir kafa karışıklığından kaynaklandığı söylenir. *Değişiyoruz Sanırım I, II, III* isimleri ile üç hikâyede anlatıcının çocukluk günlerine dönülür. Zamanla her şeyin değişip başkalaştığı anlatıcının hatıraları üzerinden anlatılır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın *Aynalarda Yaz* (1988) hikâyesinde de zamanla her şeyin güzelden çirkine dönüşmesi söz konusudur:

> Sık sık gelir misin buralara? Hayır, diyorum. Çok çok yılda bir, ne zamandır ilk kez geliyorum. Öylesine dağıttılar ki her şeyi, değişiyor her yer, her şey çirkinleşiyor üstelik. Gittikçe biraz daha kaybediyorum, denizin kokusunu, sesleri, yüzleri… gelmemek çok daha iyi (s. 22).

Mahir Öztaş'ın *Geçen Yaz Hüzünle* (1987) hikâyesinde de anlatıcı değişimden yakınır:

> Anlamsız bir dünyada buldum kendimi. Hiçbir şeyi ve kimseyi yargılamam olanaklı değildi; değerler sallantılı ve değişkendi. Hiçbir şeyin değişmez bir hak olmadığını anlıyordum, ama bunu bilmek ve kabullenmek, yaptıkları her şeyde kendilerini haklı görenlerle dolu bir cehennemin içine attı beni (s. 50).

Nazlı Eray'ın *Laz Bakkal* (1982) hikâyesinde de mahalle bakkalı sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Bulunduğu sosyal statüden farklılık gösteren Laz Bakkal, anlatıcı

ile birlikte katıldığı elit toplantılarda, sergilerde, tiyatrolarda entelektüel bir kişilik olarak karşımıza çıkar.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında da yazılar, siyah lekelere, bedr-i hilal kapkaranlık bir salkıma, cariye padişaha, hattat ve padişah farklı bedenlerde aynı bir ruha dönüşür. Yazar da bu değişimden nasibini alır: "Yer o yer ama ne ben aynı ben'im, ne sen aynı sen'sin./Üstelik sen ve ben, ben ve sen de değiliz" (s. 40). Anlatıcı "güzelliğin alışıldık bir şeye dönüşmesi"nden korkar. "Bıkmadan ve usanmadan bütün kapıları çalmakla bir gün çok güzel bir şeye dönüşebileceğimizi biliyorum" (s. 42) der.

Yol ve yolculuk da değişim imgesi ile birlikte kullanılır. Kişiler, kimliklerini bulmak, kendi özlerine dönmek için yolculuk yaparlar. Değişim de bu noktada başlar: "Yolculuk bir eylemdir, diyordu. Yolculuklar hiçbir şeyi değiştirmese bile, insanın kendisini değiştirir. Uzun yolculuklarda, bütün önyargılar sarsıntıya uğrar, alışkanlıklar değişmek zorunda kalır" (Öztaş, 1987: 39).

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında da hikâye kişileri hep yolculuğa çıkar. Ancak bu yolculuk genellikle kişilerin iç dünyalarına yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuklarda kişiler benliklerini, sonsuzluğu, gerçeği ve aşkı ararlar.

Ayna da hikâyelerde başvurulan bir imgedir. Postmodern anlatılarda metnin kendisi de bir aynadır. Eşyaları ışık görünür kılarken kişileri yazar görünür kılar. Yazar susunca hikâye kişileri yok olur ama bu çift yönlü bir görüntü ya da yansımadır. Hikâye kişileri sustuğunda da yazarı kimse tanımayacaktır. Nazan Bekiroğlu *Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi* (1997) hikayesinde ayna imgesinden yararlanır:

> Ne garip, nakkaş. Yazmasam, gözlerinin rengini kimse bilmeyecek. Kimseler bilmeyecek sabahlara dek çizip çizmediğini. Sussam, yok olacaksın. Yine garip ki nakkaş, seni yazmasam beni de kimseler bilmeyecek (s. 97).

Gerçeklik algısının farklılaştığı postmodern eserlerde imgelerin kullanımı ön plana çıkmaktadır. Görüneni olduğu gibi değil dönüştürerek, değiştirerek anlatmak en belirgin postmodern özelliklerdendir.

b) KİŞİLER

Postmodern eserlerde görülen belirsizlik, çoğulculuk, oyunsuluk kişilerin oluşumunda da ön plana çıkar. Gerçek kişilerle kurmaca kişiler, tarihsel kişilerle hikâye kahramanları bir arada yer alabilir. Kişiler, yazarın güdümünden çıkarak kendi özgürlüklerini savunan bireylere dönüşür. Gerçekliği, kurmacayı tartışan hikâye kişileri bazen bu ayrımın farkına varamazlar. Modernist hikâyelerde olduğu gibi bu kişilerde de bir kafa karışıklığı, olan biteni anlamlandıramama, içe kapanık bir ruh hali postmodern kişilerin de özellikleridir. Ancak postmodern kişilerin isimleri önemli değildir. Meslekleriyle, ailedeki rolleriyle ya da toplumdaki rolleriyle yer alabildikleri gibi bazen sadece cinsiyetleri ile anılırlar. Hikâye kişileri gerek tarihe dönerek gerekse yolculuklara çıkarak kendilerini yeniden bulma peşindedirler. Kişilerin iç dünyaları, dış gerçeklikten daha gerçekçidir.

Postmodern kişilerin isimlerinin kullanılmamasında henüz kimliklerini bulamamış olmalarının etkisi büyüktür. Onlar hayatta birey olarak değil konumları itibariyle bir anlam taşırlar. Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* (1997) kitabındaki hikâyelerde iki hikâye hariç hiç özel isim kullanılmaz. Kişilerden "heykelci, adam, kadın, yaşlı kadın, kız, fotoğrafçı, garson" olarak bahsedilir. Bu kişiler, belli bir kişiyi değil toplumdaki bu vasıftaki ortalama insanı temsil ederler.

Gecegezen Kızlar (1983)'da Tomris Uyar, masal kahramanlarını günümüze taşır. Onlara ete, kemiğe büründürmeye çalışan yazar, özellikle kadın kahramanların üzerinde durur. Masal kahramanlarının çağdaş karşılıkları ile kadın sorunlarına çözümler bulunmaya çalışılır. *Otuzların Kadını* (1992) kitabında yazar, evinin duvarında asılı duran ve Osman Hamdi Bey tarafından yapılmış annesinin portresine bakarak, o yılların kadınlarını, yaşam biçimlerini hayal eder.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997) kitabında da genç mezarlık bekçisi, genç kalfa, hattat, padişah, nakkaş günümüze taşınarak bir birey olarak karşımıza çıkar. Hikâyelerde anlatılanın kurmaca olduğunun ara ara hatırlatılması ile kişiler gerçeklik ve kurmaca arasında gider gelir.

Kişilerin kurgulanmasında yaşanan hayatla kurgulanan hayat arasındaki ilişki sürekli gündeme getirilir. Özen Yula'nın *Öbür Dünya Bilgisi* (1983) kitabındaki *Bir Güz Kırıklığı Benimki* hikâyesinde intihar eden kahraman yazara başkaldırır:

> Unutulmayacak bir öykü kahramanı olmam için ölmem mi gerekiyor illâ ki ve de illâ ki bir anlam mı yüklemem gerekiyor kopuk bir tümce içinde bu ölüme ve illâ ki devrik mi olmalı bu tümceler Allah'ın aşkına? (s. 33)

Hikâye sonunda yazar, intihar fikrinden vazgeçer. *Kıyısındakiler* hikâyesinde de kişilerin kendi olamama, hep başkası olma, kimsesizlik ve iletişimsizlik gibi sorunları işlenir. Kişilerin yazarla arasındaki ilişkiye dikkat çekilir:

> Üftâde yavrum, senin de dediğin gibi o kişiler kâğıt üzerinden geliyorlar; senin benim gibi gerçek değiller. Gerçeğe yakınlar, ama hep bu yakınlıkta kalmaya mahkûmlar. Asla gerçek olmazlar. Çünkü eğer onlar gerçek olursa, senin benim gibiler gerçek olmaz… Üftâde kızım, oyun kişileri başkadır. Biz yaşıyoruz, onlar yaşamıyorlar (s. 53).

Postmodern eserlerde en dikkat çeken özellik yazarın kendi kimliği ile hikâye kahramanı olarak hikâyede yer almasıdır. Gerçek dünyadan kurmaca dünyaya geçerek kahramanları ile konuşur ve onlarla birlikte hikâyeyi kurgular. Yazarın kurmaca dünyada yer alması ile birlikte gerçeklik ve kurmaca arasındaki mesafe de silikleşir. Mahir Öztaş'ın *Yolun Vahşi Kıyısı* (1987) hikâyesinde yazar, hikâye kahramanları ile oturur ve konuşur. Hikâye kahramanlarına bir gerçeklik kazandırırken kendisini de kurmaca bir kişilik olarak kurgular.

Postmodern hikâyelerin belirsiz, kurmaca ile gerçeklik arasında yer alan yapıları nedeniyle kişiler de bu duruma uyum sağlar. Gerek masallardan, tarihten gelen kişiler gerekse yazarın kurguladığı kişiler kurmaca dünyada kendi gerçekliklerini oluştururlar. Ancak kimlikleri ile modernist yapıya karşı çıkarlar.

c) ZAMAN

Postmodernistler birçok konuda olduğu gibi zaman konusunda da sınırlayıcı, basmakalıp anlayışa karşı kendi zaman anlayışlarını ortaya koyarlar. "Postmodern edebiyatta mekanik, belirli, ölçülebilir zaman anlayışı yerini dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik bir zaman anlayışına bırakır" (Emre, 2004: 170). Hikâyelerde nesnel bir

zamandan çok öznel bir zaman kullanılır. Tarihsel olaylara yer verilen hikâyelerde vak'a zamanı hissettirilmeye çalışılır. Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997)'nda Osmanlı Devleti'nin 17. ve 19. yüzyıldaki hayatından kesitler söz konusudur. Zaman akışı bütün gün, ertesi günlerde, mevsimler değişti, otlar sarardı gibi genel ifadelerle gösterilir.

Postmodernizm için önemli olan içinde yaşanılan an, yani şimdidir. Kronolojik olarak düz çizgisel bir zaman anlayışını reddeden postmodernizm, zamanın gelişigüzel, bağlantısız, rastgele olması gerektiğini savunur. Bu nedenle de hikâyelerde zamansal değişim çok hızlı gerçekleşebilir. Müge İplikçi'nin *Doğum Günün Kutlu Olsun* (1999) hikâyesindeki anneanne birden gençleşir ve tekrar yaşlanır. Bulunulan zaman diliminden memnun olmayan yazar, birden zaman atlaması ile farklı bir zaman dilimine geçiş yapabilir. Kronolojik zaman, postmodern yazar için mutsuzluk kaynağıdır.

Zaman, postmodern hikâyelerde oldukça önemsizleştirilir. Ancak üstkurmacayı kullanan postmodernizm, metnin yazılış zamanı ve kurgunun zamanını koşut kılar. Hikâye okurla birlikte kurgulandığı için öyküleme ile anlatma zamanı aynıdır. Bu zaman dilimi de elbette şimdidir. Hikâyelerde öyküleme zamanı, anlatma zamanı ve okunma zamanı şimdide birleşir.

> Sen şimdi evinde, yanağını kahve fincanına yaslayıp bu satırlarda gezinirken beni ne kadar iyi tanıdığını ve ne yaparsam yapayım o kendimi hapsettiğim çemberin dışına asla çıkamayacağımı düşünüyorsun. Bense duvarlarına kötü kilimlerin asılı olduğu bu serin pansiyon odasının zayıf ışığında sana bu satırları yazıyorum. Bu iki zamanlılık, bu mekân aşımı yine beni büyülüyor (Gülsoy, 1995: 121).

Postmodern hikâyelerde zaman, oyunun bir parçası olarak kullanılır. Ancak kurgulanan oyunda zaman arka plana itilen bir malzeme olarak görülmektedir.

d) MEKÂN

Postmodern anlatıların, sistemli olan her yapıyı reddeden anlayışı mekân konusunda da görülür. Modern anlatılarla postmodern anlatıların arasındaki en belirgin fark mekânın kurgulanmasında ortaya çıkar. Modernist hikâyelerde mekân, önemli bir unsurdur. Simgesel değerler ifade etmesinin yanında kişilerin ruh hallerinin yansıtılmasında da önemli bir unsurdur. Postmodern anlatılarda diğer kurgu öğelerinde olduğu gibi mekân da

belirsizdir. Uzun uzadıya bir mekân tasviri yapıldığını görmek de mümkün değildir. Mekâna ait genel özelliklerden bahsedilir ve geri kalanını okurun kendi zihninde oluşturması beklenir.

Postmodern olarak tanımlanan metinlerde genellikle yer ve zaman belirlemeleri, karakter tanıtımları, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkilerin verilmesi yer almaz. Postmodern yazarın amacı, bir şekilde metinde anlamsal boşluklar, "suskunluklar" oluşturmak ve bu şekilde asıl gerçek olanı yani değişkenliği okura aktarmaktır. (bkz. Doltaş, 2003: 102)

Hikâyelerde mekân konusundaki belirsizlik, mekânı silikleştirir. Somut mekânlarla birlikte soyut mekânlar da yer alır. Masal mekânları ya da başka bir hikâyede kullanılan mekânlar da tercih edilir. Mekân da postmodern hikâyelerde gerçeklik algısının sorgulandığı bir unsurdur.

E) KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE YAPI

Türk edebiyatında yeni bir tür olan "Küçürek Öykü", bireysel ve toplumsal olanı evrensel düzlemde; evrene ait şifrelerle çözmeye çalışan yoğunlaştırılmış bir türdür. Postmodernizmin bir alt türü olarak değerlendirilen "Küçürek Öykü", dünya edebiyatında "Anlık kurmaca" (Baxter, 1997: 87), "flash fiction", "short short story" (Asimov, 1992) Türk edebiyatında ise, "kıpkısa öykü", "sımsıkı öykü" (Emre, 2002: 13), "minimal öykü", "çok kısa öykü", "öykücük" (Edgü, 1990: 245; 1997: 38), "kısa kısa öykü" (Duru, 1997: 37), "kısa kurmaca" (Kökden, 1997: 16), "mesel" (Andaç, 1997), "küçük ölçekli kurmaca" (Erden, 2002: 314), "küçürek öykü" (Korkmaz 2003: 26) olarak isimlendirilir. Farklı isimlendirmelerin kullanıldığı bu yeni tür için Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın "Küçürek Öykü" isimlendirmesi biçim ve içerik olarak daha uygun görüldüğü için yaygın bir kullanıma sahiptir.

Ramazan Korkmaz, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* adlı kitabında küçürek öyküyü: "kısa, özlü ve sindirilmiş yapısıyla anlık fark edişlerin şiirsel çığlığı" (2011: s. 26) olarak tanımlamaktadır. Küçürek öykü için yapılan tanımlarda genellikle kısalık ve yoğunluk üzerinde durulmaktadır. Necati Tosuner ise bu türe şiirsellik bakımından yaklaşır: "Tadımlık gibi görünen doyumluk öyküler" (1997: s. 40). Küçürek öykü, gerek hacim bakımından gerekse içerik bakımından hikâyeden ayrılan bir yapı gösterir. Yapılan tanımlamalardan yola çıkarak küçürek öyküyü, hikâyeden çok daha kısa bir hacme sahip, çağrışımın gücünü en üst düzeyde kullanarak kalıcı etki meydana getirmeyi amaçlayan zaman problemi yaşayan modern bireylere hitap eden bir tür olarak tanımlayabiliriz.

Küçürek öyküler, mesaj verme, karakter geliştirme, okuru eğitme gibi amaçlar gütmez. Ani uyarmalar yaparak hakikatleri sezdirir. Az sözle çok şey anlatmayı amaçlayan küçürek öykünün yoğunlaştırılmış yapısı nedeni ile hikâyelerde uzun tasvirler yer almaz. Olay; kişiler, zaman ve mekân unsurları sezdirilerek aktarılır.

Hızlı tüketim çağı ruhu ile şekillenen küçürek öykü, Korkmaz'ın ifadesi ile "genel anlamda dağınıklığa karşı bir protesto" olarak kurgulanırlar. Hikâyelerdeki bu protesto ve çığlık, bunaltı kavramını da beraberinde getirir. Yabancılaşma, umutsuzluk, bunaltı gibi konular küçürek öykülerin ana temasını oluşturur.

a) KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE KURGU

Yeni bir tür olan küçürek öykü, seksen sonrası hikâyecilerin ilgisini çekmeye başlar. Birçok hikâyeci küçürek öykü türünü dener. Bu hikâyeciler arasında özellikle Ferit Edgü'nün kendisinin "minimal" (1990: s. 245) olarak isimlendirdiği küçürek öyküleri dikkat çeker. Sevim Burak, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Necati Tosuner, Nedim Gürsel ve Sadık Yalsızuçanlar bu dönemde küçürek öykü yazan diğer yazarlardır.

Küçürek öykülerde sezdirme ön planda olduğu için sadece giriş ve sonuç cümleleri vardır. Bu öykülerde, "asıl sonuç hedefleniyor. Son paragraf, son cümle, son satırda yer alan vurucu sonuç! Sonuncu sözcüğe yükleniyor nerdeyse, o vurucu etki. Beklenmedik, kesin, keskin şaşırtıcı etki. Kısaca, tek bir şahmerdan darbesi. Tek, tok" (Kökden, 1997: 17). Bu nedenle de hikâyelerde bir sadelik söz konusudur. Küçürek öyküler yapı itibariyle yoğunlaştırılmış, özetlenmiş bir görünüme sahiptir.

Genellikle iki ya da üç kişinin konuşmaları şeklinde kurgulanan hikâyelerde iç ve dış diyaloglar hâkimdir. Duygu ve düşüncelerin, isteklerin, çatışmaların dile getirildiği öykülerde karmaşık ilişkiler bulunmaz. Olaylardan çok durumlar üzerinde durulur. Zaman ve mekân da öznel olarak kurgulanır.

Seksen sonrası yazılan küçürek öykülere genel olarak bakıldığında, hikâyelerde diyalog tekniği ön plana çıkmaktadır. Diyaloglar gerek iki kişi arasında dış diyalog şeklinde

gerekse bireyin iç diyalog, iç monolog ve bilinç akışı şeklinde yer alır. Öykülerin merkezinde ise insan vardır.

b) ANLATIM BİÇİMİ VE TEKNİKLERİ

1) Anlatım Biçimleri

Modern kurgu, geleneksel anlatı biçimlerinden farklı olarak dili ön plana çıkartır. Yazar, sözcüklerle oynayarak onlara yüklediği anlamların yanı sıra okurun da kendisine göre bir anlamlandırma yapmasını bekler. Şiirsel bir dil kullanılan küçürek öykülerde şiirin yararlandığı teknikler özellikle de sözcük sapmaları sıkça kullanılır. Bu sapmalarda amaç, "gösterilenlerin aktif kullanımı ile gösteren boyutunun zenginleştirilmesi ve yeni imajların doğmasına neden olup, yeni sembollerin edinîmi"(ni) (Karakaya, 1999: 80) sağlamaktır.

Dilsel sapmalarındaki asıl amaç *"dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/ dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturma(k)"*tır. (Aksan, 1995: 166) Dilde görülen bu sapmalar farklı uygulamalarla sağlanmaktadır. Bu tarz ile kurgulanan öykülerde, "dil artık bir şeyi gösterme işlevinden kurtulmuştur. Düşünce artık nesneler arasında bağlantılar kurma yükünü taşımamaktadır. Düşünen varoluş dili tam bir saydamlıkla kullanma olanağına kavuşmuştur" (Yakupoğlu, 2001: 32). Eksiltilmiş, tamamlanmamış farklı cümle dizimi ile yapılandırılan öyküler, düşünce yapısındaki parçalanmışlıkları biçimsel olarak ifade eder.

Küçürek öykülerde özellikle yazımsal sapmalar dikkat çekmektedir. Metinde sözcüklerin yazım kurallarına aykırı şekilde yazılmasından oluşan bu sapmalar içeriği de desteklemektedir. Ferit Edgü'nün *Rastlantı* öyküsünde:

> Kadın, ne çok şey unuttun, dedi.
> Adam, O kadar çok şey ansıyorum ki, dedi. Onlar da senin unuttukların (s. 50).

Belirsiz kimlikleri öyküye taşıyan yazar, konuşma cümlelerini aktarmadan önce yazım kuralı gereği iki nokta kullanması gerekirken virgül kullanır. Aktarılan cümle tırnak işareti içine de alınmaz.

Sevim Burak'ın *Terzi Kalivrusi* (1982) hikâyesinde soru işareti dışında hiçbir noktalama işareti kullanılmaz. Yerleşik kurallara karşı bir eleştirinin söz konusu olduğu hikâyede sadece üç soru cümlesinde noktalama işareti kullanılır. Soru cümlelerine dikkat çekilen hikâyede verilen cevapların bir önemi yoktur. Önemli ola sorgulamaktır:

> İşte terzi kalfa geliyor
> Bana bir kat elbise lazım
> Yanınızda örnekler var mı?
> Her türlüsü var efendim
> Hangisi daha ziyade hoşunuza giderse onu intihap edinîz
> Siyahı daha ziyade severim
> Bana bir kat elbise ölçüsü alınız
> Ne biçimde olsun?
> Şimdiki modaya göre nasıl giyiyorlar öyle yapınız (s. 72)

Hikâyelerde küçük ve büyük harf kullanımında da farklılıklar görülür. Hikâye metni içerisinde bazı kelimelerin tamamı büyük harflerle yazılırken bazı hikâyelerde kelimelerin tamamı büyük harflerle yazılır. Sevim Burak'ın *Sainte Pulchérie* (1982) hikâyesinde bütün kelimeler büyük harflerle yazılır. Sadece kelimelerden oluşan hikâyede kelimeleri bir araya getirerek hikâyeyi anlamlandırmak ise okura bırakılır:

> GÖK HAVA BULUT AĞAÇ LEYLEK KUŞ KİLİSE ÇANI
> SAAT
> DAKİKA
> ÇAN/KAMPANYA
> ÇARPI
> KAPI (s. 73)

Murat Yalçın'ın *Km.* (1997) hikâyesinde cümle içinde anlam yüklenen ve vurgulanmak istenen "farlar" kelimesi büyük harfle yazılır. İleriyi aydınlatması gereken farlar, varacağı yeri değil ayrıldığı yeri aydınlatır. Niteliksel bir sapma yazımsal bir sapma ile ifade edilir:

> FARLARIN aydınlattığı levhalarda kilometreyi gösteren rakamlar sürekli büyüyordu. Varacağı şehrin değil, ayrıldığı şehrin uzaklığı yazılıydı… (s. 80)

Cümle içerisinde vurgulanmak istenilen kelimenin büyük harfle yazılması gibi uygulamanın yanı sıra yazı stilini farklılaştırmak da görülen bir sapmadır. Necati Tosuner *Vals* öyküsünde vurgulamak istediği kelimeyi koyu bir tonla yazarak öykü içerisinde dikkat çekici hale getirir:

O zamanlar, -daha seni tanımazken- bir **yarın** vardı. Yanılgılar ve acıalr toplamından süzülmüş bir **yarın**. Kaygı verici bir **yarın** sayılabilirdi gerçekte. Bilinmez bir sendin ve o adı **yarın**dı. Seni bana getirecekti. **Sen** diye hep acı getirmişti. **Yarın**dı. Acıydı. Sen yoktun, acı vardı. Sen **yarın**la vardın, bana hep acı getiriyordu **yarın.** (s. 47)

Ferit Edgü ise kelimeyi italik yazmayı tercih eder: "Erkek, kulağı, çakıllara çarpan küçük, kırılgan dalgalarda, duymadı *üşüyorum* sözcüğünü" (1982: 50)

Kelimeleri günlük konuşma dilinde kullanıldığı şekli ile hikâyeye aktarmak da yazımsal bir sapma olarak karşımıza çıkar. Hulki Aktunç'un *Meksefe* (1989) hikâyesinden bazı kelimeleri buraya örnek olarak almak istiyoruz:

ellerini yıkıyordun mır mır bi şeyler diyerek
seni yıkarken iyce bakıcam
bi dişim sallnıyo dedin baban çevirip çıkardı dişi
yarın yine de işe gitçem mi
evet acıyo yapma (s. 210)

Yazımsal sapma olarak gösterebileceğimiz başka bir uygulama ise satır arası boşluklardır. Tamamlanmayan cümlelerle oluşturulan bu boşluklar, kimi zaman bir durumdan başka bir duruma geçişi kimi zaman da zaman ve mekânın değişimini gösterir. Edgü, birçok hikâyesinde bu teknikten yararlanır. *Adsız* (1999) öyküsünde monoloğun bitip dış dünyaya geçildiği noktada ve yeniden monologun başladığı yerde satır arası boşluk bırakılır. Öykü kişisinin hal değişimleri satır arası boşluklarla bölünerek öykü, üç bölüme ayrılır:

Kahveci, elindeki sarı tepsiyi sallaya sallaya yanıma yaklaştı.

Demli çayın geldi beybaba, dedi.

Beybaba, o anda daldığı düşlerden uyandı.

Eli çaya uzanırken gülümsedi.

Hey gidi günler, dedi.

Çayı getiren çocuk bu sözleri duymadı. Ama, Fazla düşünme beybaba, dedi. Dünya dönmüyor biliyorsun. Denizin suyu ise tuzlu. Artık balık da çıkmıyor. Çayını içmene bak.

Çayımı içerken düşünmeye başladım. (s. 73 – 74)

Küçürek öykülerde görülen yazımsal sapmalar içeriği destekler. Yoğun bir anlam yapısına sahip öykülerde bu uygulamalar anlamla bütünleşerek öykünün anlamlandırılmasına katkıda bulunur.

2) Anlatım Teknikleri

Küçürek öykülerde diyalog sıklıkla görülen bir tekniktir. Diyalogların dolaylı ya da dolaysız olarak iki farklı şekilde aktarılır. Dolaysız aktarma tekniği teatral bir uygulama olup gösterme tekniğinin bir parçasıdır. Okur, diyalog karşısında tanık konumundadır. Konuşmalar okurun gözü önünde gerçekleşiyor gibidir. Dolaylı aktarma tekniğinde ise anlatıcı aktaran konumundadır. Konuşmaları bilen, dinleyen anlatıcı, hikâye kahramanları ile okur arasında köprü görevi görür. Okur, konuşmaları anlatıcının aktardığı kadar dinleyebilir.

Karşılıklı konuşmaların doğrudan aktarıldığı dolaysız konuşma, okuru doğrudan konuşmaya tanık haline getirir. Dolaysız konuşmada okur, aracısız bir konumda öyküde olup biteni dinler. Küçürek öykülerinin çoğunda diyaog tekniğinden yararlanan Ferit Edgü'den bir örnek almak istiyoruz:

> Kapıyı siz mi çaldınız?
> Kapıyı çalmadıysanız, burada kapının önünde ne işiniz var?
> Beni mi istiyorsunuz?
> Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam.
> İstesem de çıkamam ben.
> Bana izin yok (1999: s. 46).

İçerdeki başlıklı bu hikâye dolaysız aktarılan diyaloglardan oluşur. Ancak konuşma cümleleri, başta konuşma çizgisi olmadan aktarılır. Yazınsal sapma olarak değerlendirebileceğimiz bu uygulama öyküde konuşanın önemli olmadığı, dikkatin söyleyenden çok söylenene yöneltildiği durumlarda kullanılır. Bu hikâyede de öykü kişilerinin ne adı ne de kimliklerini belirtecek bir nitelikleri kullanılmaz. Öyküde söylenene odaklanılır.

Dolaysız aktarımda anlatıcı, serinkanlı bir tutum gösterir, olayları sadece izler ve aktarır. Duygu abartmalarında bulunmaz, araya girmeden okurla metni baş başa bırakır.

Ferit Edgü'nün *Karakış* (1995) hikâyesinde anlatıcı tamamen aradan çekilir, belirsiz zaman ve mekânda gerçekleşen bir diyalogu okurun gözü önünde canlandırır:

- Halit bu ne kar!
- Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar.
- Bahar mı? Kış baharı mı bu?
- Handiyse.
- Göz gözü görmüyor Halit, bu ne mene bahar karı?
- Az sonra açılır Hocam.
- Sonra?
- Sonra kurtlar iner. İşte o zaman yeniden karakış.
- Peki o zaman ne yapacağız?
- O zaman kendi içimize döneceğiz Hocam (s. 70).

Öykü kişilerinin konuşmalarının anlatıcı tarafından dolaysız olarak aktarıldığı öykülerde, iç monolog tekniği ile kişilerin iç dünyası da yansıtılabilir:

Kapıyı siz mi çaldınız?
Kapıyı çalmadıysanız, burada kapının önünde ne işiniz var?
Beni mi istiyorsunuz?
Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam.
İstesem de çıkamam ben.
Bana izin yok (Edgü, 1999: 42).

Öyküde dört defa tekrarlanan *Ben* leitmotifi ile dolaysız düşünce aktarımının belirleyicisi olarak kullanılır. Öykü kişisinin iç sesi, iç dünyası ile ilgili bilgi verir.

Öykülemede kişilerin konuşmalarının anlatıcı tarafından aktarılmış ve dönüştürülmüş şekilde verilmesi dolaylı konuşma aktarımına girer. Dolaylı konuşma aktarımının yapıldığı öykülerden biri, Ferit Edgü'nün *Kısa* (1999) öyküsüdür:

- Siz bizim yeni komşumuz mu oluyorsunuz? dedi genç erkek, genç kıza.
- Biz burda oturuyoruz, dedi genç kız, genç erkeğe.
- Biz de burda oturuyoruz, dedi genç erkek, genç kıza (s. 52).

Genç kız ve genç erkek olarak nitelendirilen öykü figürlerinin konuşmaları öykülemede aktif olarak gözükmeyen anlatıcı tarafından aktarılır. Dolayısıyla genç kız ve erkeğe ait cümleler ile aktaran anlatıcıya ait cümle arasında zaman farkı dikkat çeker. Figürlere ait cümlelerde şimdiki zaman kullanılırken, anlatıcıya ait cümlede geçmiş zaman kullanılır.

Keşke (1999) öyküsünde ise, anlatıcının öykülemede aktif rol aldığı bir aktarım söz konusudur:

- Benden hiç yardım bekleme, dedim.
- Kimseden yardım beklediğim yok, dedi (s. 51).

İlk cümle anlatıcıya ait olup yine anlatıcı tarafından aktarılırken ikinci cümle ikinci bir kişiye aittir.

Küçürek öykülerde diyalog tekniğinden yararlanıldığı gibi farklı tekniklerden de yararlanılır. Bilinç akışı tekniği de küçürek öykülerde sık kullanılan tekniklerden biridir. Bilinç akışı, bazı öykülerde öykünün temasını da oluşturur. Sadık Yalsızuçanlar ve Cemal Şakar gelenekle küçürek öyküyü kişilerin iç dünyasında birleştirir. Bu yazarların küçürek öykülerinde insan gerçeğinin derinlikleri işlenir. Modernleşme ve gelenekten kopuş, insanın varoluş sancıları Yalsızuçanlar'ın küçürek öykülerinin temel izlekleridir. *Feylesof Sığınağı* (1992) adlı öyküsü varoluşun sorgulandığı bir öyküdür:

> Sığınağınızda bir insan denizi vehmettiniz. Güneşte mum ışığına ben de girdim, yalancı gülüştü. Acem güzeli, gözlerinin Şafağına tutuldum, deve izleri, çöl rengi, bunaltıcı sıcak, dimağımı okşayan sinema perdeleriydi, tanımladığımız her yeni şehir etkisini ışıklandırandı. Bulvar'daydım, bilincimi yere indirdim, vücut giydim, ironiydi, Don Kişotvari, sözcükleri çoğaltmak kadar yoğaltmak da sinemadır, diye tanımladım. Sert bir zemine düştüm, parçalandım. Kristal (s. 44).

Küçürek öykülerde şiirsellik belirgin bir özelliktir. Gerek hacimce gerekse şiirin imkânlarından yararlanması ile bu öyküler şiirsel bir yapıya sahiptir. Şiirin yoğunlaştırılmış yapısı küçürek öykülerde de başat özellik olarak görülür. Hitap edilen kişi, kişisel ses tonu, şiirsel söylem, devrik cümleler, imgeleme, söz ve ses sanatları, sapmalar ve okuru yönlendirme gibi şiirsel özellikler küçürek öykülerin de yararlandığı tekniklerdir. Ferit Edgü, *İşte Deniz, Maria* (1999) adlı kitabında şu ifadelere yer verir:

> Ayıklamak, arıtmak… Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuç gibi. Yontuç, mermerin içindeki saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense "dil"in içindeki cevhere. Hiçbir zaman varamayacağımı bile bile (s. 8).

Sadık Yalsızuçanlar, küçürek öykülerinde şiirsel özelliklerden hem ahenk hem de biçim olarak yararlanır. Yazar, çoğu küçürek öyküsünü şiir dizesi şeklinde düzenler.

Gerçeği İnciten Papağan (1992) kitabındaki *Yıldız Böceği* öyküsü bunu örnekler niteliktedir:

> Gözlerimin içine sevinçle bakıyorsun.
> Ölümden başka ümidin kalmadığını fısıldıyorum.
> Bütün damarlarımın çekildiğini hissediyorsun.
> Dünyanın en acı sözlerini söylüyorum. Duraklıyorsun. Hiç istifimi bozmuyorum.
> Korkak bir dilenci gibi düşünceli düşünceli yüzüme bakıyorsun (s. 93).

Şiirselliğe önem veren Hulki Aktunç'un küçürek öykülerinde de anlam kapalılığı, ritim ve ahenk ön plandadır. Tekrar eden kelime ya da cümlelerle öyküde bir odak noktası oluşturulur. Tekrarlar aynı zamanda öyküde ritim de oluşturur:

> Sıkıntı verici bir film görmüş, eve dönüyordum hızlı hızlı. Sokak sessizdi, ıssızdı. İleride bir adam vardı. Bir apartmana bakarak, "saat on ikiye beş var!" diye bağırdı. Birilerini uyarıyor sanmıştım. Oysa adam yürümeye başlamıştı ve sesini dört bir yana yönelterek uyarısını sürdürüyordu. "Saat on ikiye beş var!" Sürekli, "saat on ikiye beş var!" Üç beş pencere daha kararmıştı (1998: s. 265).

Öykülerde şiirselliği sağlayan bir başka özellik ise tekerleme ve halk deyişlerinin kullanımıdır. Necati Tosuner, halk edebiyatı ürünlerinden yararlanır. Bu alıntılarla birlikte öyküsünde aliterasyonlarla ahenk sağlar. *Çocuk* (1983) adlı öyküsü şöyledir:

> Camda bir küçük burun. Dördüncü kat, arka pencere.
> Yağmur nasıl oluşur, çocuklar?..
> Yağmur yağıyor
> Seller akıyor
> A'rap kızı
> Camdan bakıyor
> -mu?" (s. 53)

Şiirsel bir uygulama olan eksilti, yarım kalmışlık, söylenenden çok söylenmeyen ifadenin önem kazanması küçürek öykülerde de görülür. Yarım kalmışlık, öykülerde özellikle hissettirilir. Necati Tosuner'in *Verim* (1983) hikâyesi bütün bir hikâyenin içinden alınmış küçük bir parça görünümündedir:

> Pencere önündeyim. Tül perde ardındayım. Balkon, yerden yalandan yüksek bir balkon. Kış balkonunda yaz kalabalığı. Sandalyeler masasız ve üst üste. Kovalanmayan bir kedi ve kuyruğu çiçeği solmuş üç saksı arasında.
> Karşı cam gölgesinde yağmur.
> Çocuk sesi yok, yağmur var (s. 38).

Az sözle çok şey anlatmayı amaçlayan küçürek öykü, şiirin yoğunlaştırma tekniğini de kullanır. Simgesel ifadeler, okuru üretici konumuna taşımayı hedefler. Öyküde sadece ana bilgi sunulur ve ayrıntı okura bırakılır. Karakterler, öyküde olaylara gösterdiği tepki ile varlıklarını gösterirler. Ferit Edgü'nün *Öç* (1999) hikâyesi, dört cümlede toplam yirmi dört sözcükten oluşan bir öyküdür:

> Köyün en hoppa kızıydı.
> Onu köyün en aptal gencine verdiler.
> Hiç çocukları olmadı.
> Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o aptal gençten değildi (s. 56)

Küçürek öyküyü en iyi örnekleyen öykülerden biri olan *Öç*, hem kız hem de köy açısından daha derin anlamları ifade eder. Kız, köylünün kendisini hoppa diye nitelendirilmesinin ve köyün en aptal genci ile evlendirilmesinin öcünü almıştır. Hikâyede seçilen kelimeler de özenlidir. Kız, köyün en aptal genci ile evlendirilmemiş, aptal gence verilmiştir. Burada söz konusu olan kız istemediği halde zorla bir eşya gibi verilmesidir. Kız, kendisine çizilen kadere boyu eğmez ve başkaldırır. Kendi kaderini kendisi oluşturur. Toplumun baskı ve cezalandırarak bireyleri susturmak istemesi gelecekte daha büyük kırılmalara neden olabilir, mesajı yoğunlaştırılarak bu öykü üçüne sığdırılır.

Küçürek öyküler, öykülemeden çok göstermeye odaklıdır. Romanın yüzlerce sayfada yaptığını, sıkıştırılmış yapısı ile dar bir hacimde gerçekleştirir. Necati Tosuner'in *Alev (1983)* hikâyesinde olduğu gibi bazen kelimelerin art arda sıralanması bile bütünü ifade etmek için yeterlidir. Kelimeleri anlamlar dünyasında birleştirerek tablonun tamamını görmek ise okura bırakılır:

> Ot. Odun. Od. Ocak.
> Ocak. Mangal. Mart. Maltız.
> Tandır. Kestane. Şömine-
> Siz."
> "Ekvator!"
> "İpana!" (1983: s. 39)

Türk hikâyeciliğinde yeni bir tür olarak görülen küçürek öyküler, gerek şiirden gerekse biçimci anlayıştan yararlanarak kendi özelliklerini belirlemektedir.

c) KİŞİLER

Küçürek öykülerde karakter geliştirme gibi bir imkân olmadığı için kişiler, en yalın, en açık halleriyle öykünün temel izleğine uygun bir yeterlilikte yer alırlar. Kişiler genel olarak küçürek öykünün yapısına uygun olarak insanların sürgün, yurtsuz ve umutsuz yanlarını temsil ederler. Doğa karşısında hem tanık hem de kurban olarak çaresizlik içindedir. Kişiler, bireysel olarak değil evrensel anlamda bütün insanlık adına konuşur, hareket ederler.

Öykülerdeki ayrıntıların atılması ve saf öyküye ulaşılma gayreti nedeni ile kişilerin isimleri üzerinde durulmaz. İsimden çok önemli olan kişilerin sahip olduğu niteliklerdir. Hikâyelerde genellikle iki kişi bazen de üç kişi bulunur. Küçürek öykülerde asıl amaç öykünün kendisi olduğu için kişiler ön plana çıkartılmaz. Asıl öykü, başkişi ile ikinci bir karakter arasında geçer. Tek bir duyguyu temsil eden kişiler arasındaki diyaloglar öyküyü oluşturur.

Kahraman-anlatıcının hâkim olduğu öykülerde aynı zamanda başkişi olan anlatıcı, varoluş sancısı çeker. Öykü anlatıcının mutsuzluğu ve iç sorgulamasının bir ürünüdür. Varoluş sancısı bu kişilerin karakterlerinin de bir parçasıdır. Dünyayı deneyimleyen anlatıcı, tanık olduğu olay ya da durumu kendi süzgecinden geçirerek aktarır. Ferit Edgü'nün *Yanlışlık* (1999) öyküsünü örnek olarak alabiliriz:

> Yanlışlık
> Bu adamı hiç gözüm tutmamıştı. Ama bunu kendisine söylemedim. Ona sorumlu bir görev verdim. Görevinin üstesinden geldi. Çok şaşırmıştım. Araştırdığımda gördüm ki, ona yanlış bir görev vermişim. Bunun üzerine istifamı verdim. Şimdilerde, yalnızca yazarak vakit geçiriyorum (s. 57).

Kahraman-anlatıcı olarak öyküde yer alan ben-anlatıcı, önyargıda bulunduğu bir kişiye sorumlu olacağı bir iş verir. Yapamayacağını düşündüğü bu işi yapınca da kendisi istifa eder. İnsan ilişkilerinde önceden verilen kararlar, her zaman geçerli olmayabilir. İnsanların dış görünümünün altında sorumluluklarını yerine getirebilecek sorumlu bir yapı yer alabilir. Ferit Edgü'nün hikâyesinde anlatıcı bunu deneyimleyerek gören kişidir. Ancak sorumluluğunu yerine getiren kişinin karşısında anlatıcı, önyargısının bedelini de kendince

öder. Verdiği sorumluluğu yerine getiremeyeceğini düşündüğü kişi karşısında kendisi istifa eder.

Genelde mutsuz, umutsuz, yalnız ve sürgün küçürek öykü kişileri hayatı sorgulayan, bir çıkış arayan yapıları ile dikkat çekerler. Olay ya da durum karşısında birden ortaya çıkıp vurucu cümlelerle kendilerini belli eden kişiler, hayat karşısında bilge bir görünüme sahiptirler. Söyledikleri sözlerle okuru düşünmeye sevk ederler. Bu yönüyle küçürek öykü kişileri, daha büyük bir yapıya sahiptir.

d) ZAMAN

Küçürek öykülerde geçmiş ve geleceğin şimdiki zamana ait bir an'da birleştirilmesi ile entrik yapı kurgulanır. Bir an'ın aktarımı durumundaki bu öyküler, zamanı hızlandırmakla kalmaz, aynı zamanda yavaşlatır. (bkz. Baxter, 1997: 85)

Öykülerde zaman açıkça ortaya konmaz, sadece sezdirilir. Ancak bazen öykülerde özgürlüklerin sınırlandığı bir sosyal zaman da bulunmaktadır. Farklı zaman dilimlerinin kullanılması, geçmiş ve şimdinîn birleştiren yapıcı bir unsur olarak kullanılması ile sağlanır. Ferit Edgü'nün *Beklenmedik Konuk* (1982) hikâyesinde yer alan,

> Yeniden bir ses: adımı çağırıyor.
> Aldırmadım.
> Kısa bir süre.
> Sonra yeniden kapının tokmağı (s. 77)

cümlelerinde geçmiş ve şimdiki zamanın art arda kullanılması, korkuya rağmen bilincin aydınlanmasını sağlayacak bir işlev kazandırır.

Küçürek öykülerin tamamlanmamış yapısı, zaman unsurunda da kendinî gösterir. Ferit Edgü'nün *Annem ve Ben* (1995) hikâyesinde olay olup bittikten sonra olayın kişiler üzerindeki etkisi şimdide verilir:

> Köy göçmüş. Çocuklar (bile) ölmüş." Geçmiş zamanda gerçekleşen bir olayın etkileri anlatıcı ile kişiler arasında şimdiki zamanda yapılan diyalogla gösterilir: "Aileden hayatta bir o kalmış bir de annesi. Böyle diyor. – Peki siz ne yapacaksınız? diye soruyorum, yalnızca söylemiş olmak için (s. 60)

Öykü, okuru merakta bırakacak tarzda tamamlanmamışlık izlenimi ile sonlandırılır. "-Peki, niçin gitmiyorsunuz burdan? diyorum. – Gitmek mi? diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben. Burdan başka neresi kaldı ki? (s. 60)

Bazı öykülerde kronolojik zaman da kullanılır. Ferit Edgü'nün *Öç* (1999) öyküsünde olay, oluş sırasına göre özetlenerek verilir. Köyün en hoppa kızı, köyün en aptal genci ile evlendirilir. Çocukları olmaz, aslında kızın başkalarından birçok çocuğu olur, şeklinde özetleyebileceğimiz öyküde kronolojik bir sıra takip edilir.

Küçürek öykülerde zaman kurgulaması da farklı şekillerde, sezdirme yolu ile yapılır. Sevim Burak'ın *Seyahat Esnasında* (1982) hikâyesinde anlatma zamanı ve öyküleme zamanı paralel olarak yürütülür. Öyküde seyahat zamanı ile öykünün aktarıldığı zaman paraleldir. "Güneşin gurup ettiği" sosyal bir zamanda başlayan öykü ilerleyen cümlelerde öznel zaman vurgulanır. Öykü kişisinin "iki girdap arasında seyahat etmekteyiz" ifadesi onun hissettiği bireysel zamanını gösterir. Öykü kişisi kendinî bu zaman diliminde konumlandırır.

Geriye dönüş tekniği de küçürek öykülerde zaman genişlemesi sağlayan bir teknik olarak kullanılır. Geçmişe, şimdinîn penceresinden bakan anlatıcı, geçmişi yeniden yapılandırır. Ferit Edgü'nün *Yılan* (1999) öyküsü geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı öykülerden biridir. "Hatırlarım." eylemi ile başlayan anlatı zamanından geçmişte gerçekleşen öyküleme zamanına dönülür. "Hatırlarım, güzel, güneşli bir gündü. Kır gezintimiz sırasında, o koca yılan babamı sokup öldürdü. Böylece kabilenin başına ben geçtim" (s. 53).

Okurun ilgisinin olaya çekilmek isten öykülerde zaman silikleştirilir. Öyküde zaman önemli değildir. Hangi gün ve saatte olduğunun da bir önemi yoktur. Anlatılan, herhangi bir gün herhangi bir yerde herhangi bir kişinin yaşayabileceği bir olaydır. *Adsız* (1999) hikâyesinde öykü kişisinin adı yoktur. O, herhangi bir kişi olabilir. Anlatılan olay, düşünceler bir başka zaman ve mekânda, bir başkasının başından da geçebilir. Bu nedenle de öyküde zaman silikleştirilir:

> Günlerden salıydı. Yoksa pazartesi miydi? Belki de çarşambaydı. N'olursa olsun Pazar ya da Perşembe olamaz. Hava sıcaktı. Çok sıcaktı. Pis bir lodos." Aynı zamanda öykü kişisi de olan

anlatıcı, varoluşunu sorgular: "Deniz kıyısında oturmuş düşünüyordum. Buraya nerden gelmiştim? Buradan nereye gidecektim? Buraya neyle gelmiştim? Buradan neyle gidecektim? Önümdeki rıhtıma bağlı sandal benim miydi? Peki, ardımdaki akasya ağacına bağlı at kimindi? Yoksa benim hiçbir şeyim yok muydu bu dünyada? (s. 73)

İç monologla devam eden bu bölüm kahvecinin gelmesi ile bölünür. İç dünyasından uyanan anlatıcı, eskiye olan özlemini dillendirir. Çaycı çocuğun hayatla ilgili söylediği bir iki cümle sonrası anlatıcı yeniden iç dünyasına döner? İç diyaloglarda zamanın yitirilmişliği bir kez daha haftanın günleri üzerinden vurgulanır.

Çayımı içerken düşünmeye başladım. Bugün günlerden Salı mıydı? Dün pazartesi olduğuna göre? Yarın Çarşamba olduğuna göre? Yoksa dün Çarşamba mıydı? Dün çarşambaysa, bugün nasıl olabilir? Çayımı yudumlarken bir çıkmazda olduğumu anladım. Adımı bile unutturmuşlardı bana. Çayın buruk tadı damağımda. Yalnız nu ansıyacağım dedim. Bundan böyle, yalnız bunu. Adıma, nasıl olsa, ihtiyacım olmayacak (s. 73-74).

Öyküde özellikle zamansızlık vurgusu ön plana çıkmaktadır.

Zamanın niteliksel ve niceliksel boyutuyla ayrılması, süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir anla sınırlandırılması ve bu anın anlatıcı ya da öteki öykü kişileri için türlü öznel yoğunluklar içeren bir süremsel nitelik kazanmasını küçürek öykünün önemli özelliklerinden biri olarak görebiliriz. (bkz. Öztokat, 1997: 42) Hulki Aktunç'un *Töz* (1989) öyküsünde sosyal zaman ve bireysel zaman birlikte kullanılır. Güne sabah başlayan anlatıcı, zamanı kendine göre tanımlar: "Sabah ezanını duyup utanmıştım. Suç işlemiştim. Kim bilir kaç yıldır, inanmışlar bunun beni çağıracağına. Kim bilir neler yapıyordum o sıra. (…) Gün, uykusuzluktur. Uyuyamayıştır gün" (s. 222).

Küçürek öykülerin hacimce dar bir yapıya sahip olmaları zamanın açıkça ortaya konulmasını da engeller. Çoğu öyküde zaman kavramanı tespit etmek oldukça zordur. Nesnel zamandan çok öznel zaman ön plana çıkar. Geriye dönüşler ise birkaç cümleden oluşan küçürek öykülere bir hayatı anlatma imkânı tanır.

e) MEKÂN

İnsandan ve toplumdan soyutlanmış bir mekân düşünülemez. Mekân, insan ve toplum için bir yaşam alanı olmakla birlikte var oluşun da hissedildiği bir alandır. Küçürek öykülerde uzun mekân tasvirleri yer almaz. Mekân fiziksel özelliklerinden çok insan ve

toplumun iç dünyasının bir algılaması olarak kullanılır. Genellikle bunaltı, yurtsuzluk, zamansızlık ve yalnızlık gibi izlekleri esas alan küçürek öykülerde mekân büyük bir ağırlıkla labirentleşen kapalı ve dar mekânlardır. (bkz. Korkmaz, 2007: 399, 401) Mekânlar fiziksel olarak ne kadar geniş zeminlerden oluşsa da öykülerde insanı yutan, kaybeden bir özelliğe sahiptir. Öykü kişileri bu geniş mekânlarda yaşamak için kendilerine yer bulamazlar.

> Yıkılmış
> Yıkılmış köy. Öldürülmüş insanlar, atlar, köpekler.
> - Bunlar Tanrı'dan korkmaz mı? diye bağırdım.
> - Bekledim.
> - Sesimin yankısı yok.
> - Burası ne biçim bir yer Tanrım! diye ekledim.
> - Tanrı'nın bu dağ başında işi ne? diye yanıtladı yanımdaki adını bilmediğim köylü.
>
> Biz burda işimizi kendi aramızda görüyoruz.
> Sustuk.
> Sonra uzaktan bir köpek havladı (1995: s. 61)

Ferit Edgü'nün *Yıkılmış* (1995) öyküsünde köy, ölümün, unutulmanın ve ihmalin mekânıdır. İnsanlar, atlar, köpekler öldürülmüş, her yer ölümü hatırlatmaktadır. Ölümle iç içe geçmiş bu yeri Tanrı bile terk etmiştir. Tanrı'nın bile bakmadığı bu yerde köylüler, kendi kendilerine bir yaşam sürerler. Çıkışsızlığı temsil eden köy, labirent mekândır. İnsanla bağlarını kopartan mekân, umutsuzluğun da kaynağıdır. Tanrı'nın bile terk ettiği bu mekânda kalanlar, burayı terk edemezler, onların kaderi bu mekânda kendi kendilerine yetebilmektir.

"Küçürek öyküler, çoğu kez kendisi konu ettiği çoğunluğun belki uzun zamanlar sonra bile farkına varamayacağı mutlak tükenişin öyküsüdür." (Korkmaz, 2007: 31) Hayatın bir gün sona ereceği düşüncesi, insanları çaresizliğe sürükler. İnsanlar, çaresizlik karşısında yaşamı, dünyayı ve kendinî oluşturan değerleri hiçe sayarak bu çaresizlikle çatışma yoluna girer. Bu çatışmanın verilebilmesi için öykülerde yol ve yolcu kavramları simgesel olarak kullanılır. İnsan, isteklerini gerçekleştirebilmek için sonsuzluk arzusu içindedir. Bunu gerçekleştiremeyeceğini fark ettiğinde ise ruhu bedenine sığmayan bir hal alır. Bu durum ise modern insanın varoluşsal sorunsalı ve bunaltısına dönüşür. Ferit Edgü, insanın çaresizliğe karşı mücadelesini yol ve yolcu simgeleriyle anlatır. *Yolda* (1999), bir arayış öyküsüdür:

Yola çıktım.
Ama çok geçmeden gördüm ki, yol yoktu. Yol silinmişti.
Ne yapabilirdim?
Geri dönemeyeceğime göre bir yol açıp orada ilerlemem gerekiyordu.
Ben de öyle yaptım.
Aradan ne kadar zaman geçti bilmiyorum.
Hâlâ yoldayım.
Ama bu yol hangi yol ve beni nereye götürecek, bilmiyorum (s. 60).

İnsan, kendisini için elan bu dünyada yitip gitmemek için devamlı yol almak ister. Bu içsel bir dürtüdür. Öyküde yol, anlatıcıyı belirsizliğe sürükleyen bir nesne olarak kullanılır. Anlatıcının çıktığı yol, gerçekte var olan bir yol değildir. Anlatıcı bu yolu kendisi oluşturmak zorundadır. Simgesel anlamıyla yaşam yolculuğu anlatılan öyküde yolun nereye götüreceği de belli değildir. Bachelard, "Ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür. Gitmek, ölmek, ölmek biraz…" (2006: 88) diyerek bütün yolların, yolculukların gidiş istikametini belirtir. Öyküde de anlatıcının anlam veremediği bu yolun sonu da ölümdür.

Soyutlaştırılan ve bireyin varoluşunu hissettiği yere dönüşen mekân, bireyin yalnızlığı (iletişimsizliği) bağlamında izlekleşerek algısal anlamda mekânı darlaştırır. (bknz. Korkmaz, 2011: 49) Ferit Edgü'nün *Karakış* (1995) öyküsünde de fiziksel mekân soyutlaşır. Mekânın daralıp insanı çıkışsızlığa sürüklediği noktada açılım iç dünyada gerçekleşir. Çıkışsız mekânlardan çıkış bireyin iç dünyası ile sağlanır:

- Göz gözü görmüyor Halit, bu ne mene bahar karı?
- Az sonra açılır Hocam.
- Sonra?
- Sonra kurtlar iner. İşte o zaman yeniden karakış.
- Peki, o zaman ne yapacağız?
- O zaman kendi içimize döneceğiz Hocam (1995: s. 70).

Küçürek öykülerde mekân aynı zamanda klasik işlevi ile öykü kişilerine, olaylara ya da durumlara bir sahne görevi ile de kullanılır. Küçürek öykünün hacim sıkıntısı nedeniyle mekân için kullanılan her sözcük ayrı bir öneme sahiptir. Necati Tosuner'in *Verim* (1983) öyküsü fiziksel mekân üzerine kurgulanan bir öyküdür:

Verim

Pencere önündeyim. Tül perde ardındayım. Balkon, yerden yalandan yüksek bir balkon. Kış balkonunda yaz kalabalığı. Sandalyeler masasız ve üst üste. Kovalanmayan bir kedi ve kuyruğu çiçeği solmuş üç saksı arasında.

Karşı cam gölgesinde yağmur.

Çocuk sesi yok, yağmur var (s. 38)

Tosuner'in tasvir ettiği mekân, fiziksel varlığı ile yalnızlığı simgeler. Çaresizlik ve umutsuzluğun yaşam yeri olan mekân öykü kurgusunu tamamlar niteliktedir.

Küçürek öykülerde mekân, öykünün diğer unsurları ile birlikte yazar-anlatıcının asıl amacına hizmet eder. Modern hikâyenin insan-mekân ilişkisi küçürek öykülerin odak noktasını oluşturur. Bireyin diğer insanlarla olan ilişkilerinde benliğini gösterdiği, ortaya koyduğu bir alan olarak kurgulanan mekân, varoluş sancısı çeken kişilerin varoluş durumlarını yansıtan bir ayna niteliğindedir. Mekân tasvirleri, küçürek öykünün hacim sıkıntısı nedeni ile ayrıntılı verilmez. Bu nedenle de betimlemeler öykünün ana izleğine hizmet eden kelimelerle yapılır. Ayrıntılı betimleme yerine mekânın simgesel değeri üzerinde durulur.

f) ANLATICI ve BAKIŞ AÇISI

Küçürek öykülerde genellikle kahraman-anlatıcı bakış açısı ve tanık bakış açısı tercih edilir. O-anlatıcılı öykülerde ise gösterme tekniği ön plana çıkartılır.

Kahraman-anlatıcı, başkişi olduğu öyküyü nakleder. Olay ya da durum içerisinde aktif bir role sahip ben-anlatıcı, çevresini öznel bir bakış açısı ile yorumlar. Anlatıcı, yaşadığı boğucu varlık sancılarını sorgular. Sadık Yalsızuçanlar'ın *Ahşap Yüzaltı* (1998) öyküsü varlık sancılarının sorgulandığı bir öyküdür:

> Ahşap Yüzaltı
>
> Karanlık, ıssız sokakta ahşap yüzlere bakarak yürüyorum. Az ilerde seyreliyor yüzler azalıyor. Pis bir insan kokusu yakıyor genzimi. İnsan çamuruna düşüyor, düşe kalka yürüyorum. Pis su birikintisinde kıvranan ahşapyüzlü kadınlar ellerini uzatıyor yardım istiyorlar BENden benimi uzatıyorum yüzsüklüklerine Yüzsüz bedenler görüyorum sadece. Bir sancıyla kıvranıyor gibi çamura bulanıyor yüzlerine gözlerine sürüyorlar. Karanlık koyulaştıkça bedenleri aydınlanıyor, yüzleri yok.
>
> Yüzleri hiçliğe bakıyor, yok ediyor bakanları. Yüzleri olmayan kadınlar arasında bir merdivene uğruyor sokak, iniyorum. İndikçe yüzüm azalıyor, yüzümü yitiriyorum. Yüzaltı çıkıyor karşıma. Karşı duramadığım yüzsüz bedenlerden yüzaltı çıkıyor önüme. Ahşap bir yüzaltı. Acıyla yanıyor içim, hiçliğe kurban ediliyor. Sokağın karanlığı büyüyor, yüzsüz bedenler yanıyor. Bu ben miyim bu benim ahşaplığım mı kurtların kemirdiği (s. 101-102).

Öyküde herkes adına insanlara ve hayata bakan ben-anlatıcı, kimliklerini kaybetmiş insanların kimlik arayışlarına işaret ediyor. Anlatıcıdan yardım isteyen insanların yüzleri yoktur. Bu kimliksiz ve kendi olamama durumunun insanları getirdiği yer ise hiçliktir.

Anlatıcı, kendi hissettiklerini, düşündüklerini açıkça ortaya koyar. Bu nedenle öznellik içeren bu ifadeler sorgulanamaz. Ben-anlatıcı, hayat hakkında, insanlar hakkında abartılı ve görece tahliller, tespitler yapabilir. Küçürek öyküler, sadece anlatıcının duyumsadıklarından, hissettiklerinden oluşabilir.

Bazı küçürek öykülerde yazar-anlatıcı, aynı zamanda öykü kişisi olarak öyküde yer alabilir. Yazar-anlatıcı, kendi kimliği ile öyküde yer alabildiği gibi bazen de okurla arasında ikincil bir ben koyabilir. Ferit Edgü'nün *Söyleşi* (1995) öyküsünde öykü kişisi aynı zamanda yazar-anlatıcıdır:

> Söyleşi
>
> - Yazıyor musun? diye soruyor ihtiyar, ıslak koyun yüzünü kokan köylü.
> - Görmüyor musun, yazıyorum işte, diyorum. Sen anlatmaya devam et.
> - Bu ne saçmalık, diyor.
> - Bunu da yazayım mı? diyorum.
> - Yaz, diyor. Artık sabrım taştı. Yaz.
> - Artık sabrım taştı, diye yineliyorum yazarken.
> - Senin değil benim sabrım diyor.
> - Aynı şey, diyorum. Başka ne yazayım?
> - Bu kadarı yetmez mi? diyor.
>
> Şaşkın bakışlarım karşısında,
> - İstersen bir de fotoğrafımızı çek, diyor.
>
> Kızlarını, oğullarını, torunlarını, gelinlerini, karılarını çağırıyor.
> - İşte böyle, diyor. Topluca güzel bir fotoğrafımızı çek ki yazına koyasın. Böylece bizi unutmamış olursun. Fotoğrafları gönderirsin. Mektup yazman da gerekmez (s. 58)

Öyküde ihtiyarla konuşan ben, yazar-anlatıcıdır. Bir öykünün oluşturulma safhasının konuşulduğu öyküde yazar-anlatıcı, ben olarak vardır ve ilk elden konuşmaktadır.

Tanık anlatıcı bakış açısı da küçürek öykülerde sıkça tercih edilir. Anlatıcı, öyküde gözlemci olarak yer alır ve anlatıya da ancak bu konumda müdahil olur. Anlatıcı, olay ya da duruma âdeta bir kamera tutar. Tanık anlatıcı, öykü kişisi olarak yer alsa da başkişi değildir. Tanık olarak olay ya da durumu izlediği için de olayın inandırıcılığı artar. Tanık anlatıcının kullanıldığı küçürek öykülerde ruhsal çözümlemeler bulunmaz. Ferit Edgü'nün *Kim* (1995) öyküsü tanık anlatıcının kullanıldığı bir öyküdür:

> Kim

‘Kim ki bu dağları görür, iflah olmaz’ demişti ihtiyar.

Bunu bir yaşlılık sabuklaması olarak dinlemiştim. Aradan yıllar yıllar geçti. Yeniden vardım dağlara. Köyleri göçmüş, köpekleri bile havlamayan dağlara. Karşıma çıkan ilk insanoğluna sordum:

- Nereye gitti bu insanlar?

Boş gözlerle baktı yüzüme. Rehberim sorumu, kendi dilinde yineledi. O da (çok şükür) ağzını açıp üç sözcük söyledi. Sonra, sanki karşılaşmamız olağanmış gibi, yoluna devam etti.

- Ne dedi? diye sordum.
- Senin geldiğin yerlere gitmişler, dedi (s. 72)

Anlatıcı, öyküde bir ayna görevi üstlenir. Tanık olduğu bir gerçeği diyalog tekniği ile nakleder. Mekânın güçlüğü, aşılmazlığı insanları göçe sürükler. Burada mekân, belirleyici bir rol üstlenir. İnsanlar gibi diğer canlılar da dağları terk eder. Öykü girişinde ihtiyar, bir bilge kişi konumundadır. Zaman onu haklı çıkarır. Yıllar sonra anlatıcının aynı yere gelmesi ihtiyarın sözünü doğrular niteliktedir. Anlatıcı ise olayı sadece nakleden konumundadır.

O-anlatıcılı öykülerde ise anlatıcı her şeyi bilen gören konumundadır. Bu öykülerde öykü kişilerinin geçmiş, şimdi ve gelecekteki halleri ile iç dünyaları da anlatıcı tarafından bilinir ve anlatılır. Hâkim bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde inandırıcılık kısmen de olsa azalmaktadır. Her ne kadar hâkim bakış açısında anlatıcı sınırsız bir görme ve bilme yeteneğine sahip olsa da anlatıcının tarafsızlık, görünmezlik, gizlilik gibi sorumluluklarının olduğu da göz ardı edilmemelidir.

F) YENİ BİR TÜR: ÖYKÜ

Tanzimat'tan itibaren edebiyatımızda kendine bir yer edinmeye çalışan hikâye, uzun süre tartışmaların odağında yer alır. Başlangıçta bağımsız bir tür olup olmadığı bu tartışmaların temelini oluşturur. Roman yazarları için ön çalışma olarak değerlendirilen hikâye, ancak Ömer Seyfettin ile birlikte Türk edebiyatında yerini sağlamlaştırır.

1940'lı yıllara gelindiğinde ise hikâyeye, öykünmek fiilinden türetilen "öykü" sözcüğü karşılık olarak verilmeye başlanır. Nurullah Ataç ile birlikte başlayan bu yeni kavramlaştırma süreci, günümüze kadar devam eden hikâye – öykü tartışmasını da beraberinde getirir. Nurullah Ataç, "öykü" sözcüğünü hikâyeye karşılık olarak kullanmasına rağmen kuramsal olarak altını sağlamlaştıracak bir çaba göstermediği için bu yeni adlandırma başlangıçta çok taraftar bulmaz.

Nurullah Ataç'tan sonra öykü sözcüğünü benimseyerek bu türün ilk sistemli eleştirisini yapan Tahir Alangu, Mehmet Kaplan tarafından da desteklenir. 1960'lı yıllardan sonra edebiyat dergileri öykü sözcüğünü bilinçli olarak kullanmaya başlar. Dergilerin "hikâye özel" sayılarında da öykü üzerinde durulması, öyküyü hikâyeye karşılık olarak kullanılan bir kavram olmaktan yavaş yavaş çıkarır.

Nisan – Mayıs 1975'te iki aylık bir dergi olarak yayın hayatına başlayan *Öykü* dergisi, öyküyü bağımsız bir tür olarak görür ve bunun yaygınlaşması için çaba gösterileceğini vurgular. Aynı yılın temmuz ayında yayımlanan *Türk Dili* dergisi *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'nda* öykü türünü kuramsal olarak ela alınır. Aralık 1978'de yayımlanan *Aylık* dergisinde Yaşar Kaplan, *"Öyküde Olay Örgüsü"* başlıklı yazısında

öykünün kuramsal çalışmasını yapar. *Mavera* dergisinin Eylül 1980 tarihli *"Hikâye Özel Sayısı"*nda Yaşar Kaplan, hikâye – öykü ayrımı üzerinde durur:

> Önceleri hem (story) için, hem de (short story) için 'hikâye' sözcüğü kullanılırken, şimdilerde birincisi için "hikâye', ikincisi için 'öykü' sözcüklerini kullanabiliyoruz. Değişik iki anlam için, değişik iki sözcük, kimi yanlışlarımızın önünü alabilecektir umarım (aktaran Lekesiz, 2006: 30).

Hikâyenin öykü olarak isimlendirilmesi dışında, kuramsal olarak yeni bir tür ihtiyacını Batı edebiyatında Virginia Woolf da dile getirmektedir. Şiir ile roman arasında romanın fazlalıklarının atıldığı ancak her şeyi kapsayan doygunluğa ulaşmış yeni bir tür ihtiyacından bahseden Woolf:

> Düzyazıyla yazıldığı halde biçeminde şiirin pek çok özelliğini taşıyan bir tür olacak bu. Şiirin coşkusuyla düzyazının aleladeliğini birleştirecek. Dramatik olacak, fakat oyun olmayacak. Okunacak, oynanmayacak. Saf ve yalın şiirin şu anda dile getirmeyi atladığı ve tiyatronun da aynı şekilde pek konuksever davranmadığı duyguları ifade edecek (1995: s. 94).

demektedir.

Hikâyenin gelişim tarihîne baktığımızda 1980'li yıllardan itibaren (hatta 1950'li yıllara kadar götürmek de mümkündür) biçim, hikâyenin öncelikli unsuru haline gelir. Çehov ile başlayan ve olay yerine durumun öncelendiği hikâyelerde, dilin kullanımı önem kazanır. Özellikle şiirsellik zamanla hikâyelerin başat unsuru haline gelir. "Hikâyeyi oluşturan iki zıt ögenin birbiriyle yer değiştirmesi, olayın geriye çekilip dil kullanımının daha fazla önemsenmesi doğal olarak hikâye ile şiir dilleri arasındaki çekimi arttırmıştır." (2007: s. 54) diyen Yılmaz Taşçıoğlu, hikâyenin şiirin yapısında bulunan bütün faktörlere ilgisinin arttığını belirtir. Hikâyede anlatımdaki belirsizliklerin, sezdirmelerin, çağrışımların, dilin söze dönüştürülmesi aşamasındaki benzetmelerin, alışılmamış bağdaştırma, ritmik anlatım biçimlerinin, ses değerlerinin öne çıkarılışı, imgeler yoluyla yeni anlamlar elde etme, okurda çarpıcı duygu ve düşünceler oluşturma amacıyla özgün tasarımlar yaratma gibi şiire ait uygulamaların hikâyede de görülmeye başlanması, Taşçıoğlu'nu hikâye sınırlarının tekrar değerlendirilmesi gerektiği sonucuna götürür. "İlk bakışta hikâye türü için yeni anlatım yolları arama çabasının bir ürünü olan bu türlü arayışların ne kadar alışılmış hikâyenin sınırları içerisinde kaldığı da tartışma götürür." (2007: s. 54) Hikâye ile şiir arasındaki bu çekimden yeni tür ihtiyacı doğar. "Anlatı olarak

adlandırılan, adlandırılmaya çalışılan metinler ile şiirsel düzyazı denilen metinler, yenilik arayışından veya hikâye formunda var olduğu düşünülen eksiklikten kaynaklanıyor olabilir" (Doğan, 2005: 204). Şiirsellik özelliği kazanmış hikâyelerin öykü formu altında incelenmesi bu metinlerin anlaşılabilirliğini artıracaktır. Bu, yeni türün kendine ait özeliklerinin olduğunun da kabulünü gerektirir.

> Şiirsel öykülerde, dil işçiliği zenginleştirilmiş bir hâldedir ve okurdan dikkat/çaba isteyen biçimsel bir yapı oluşturulmuştur. Evet, biçim ağırlık kazanmıştır ama öykülerde geometrik bir kuruluk, suni bir çaba hissedilmez. Anlamı silecek bir arayış yoktur. Tam tersine yoğunluk ve şiirsellikle anlam parlatılmıştır (Tosun, 2011: 123).

Öykünün şiirsellik özelliği üzerinde Todorov da benzer bir tanımlama yapar: "Öykü, ideal tür olan şiire en çok yaklaşandır ve kendi alanında şiirle aynı işlevi üstlenir" (2010: 194).

Hikâyede dilin ve biçimin önem kazanması biçim özelliklerinin de değişimini beraberinde getirir. Özellikle "anlatımdaki belirsizlikler, sezdirmeler, çağrışımlar, dilin söze dönüştürülmesi aşamasındaki benzetme, alışılmamış bağdaştırma, ritmik anlatım biçimleri, ses değerlerinin öne çıkarılışı, imgeler yoluyla yeni anlamlar ifade etme, okurda çarpık duygu ve düşünceler oluşturma amacıyla özgün tasarımlar yaratma gibi birçok uygulama" son dönem hikâyeciliğinde yeni bir tür tanımının yapılmasını zorunlu hale getirir. Rasim Özdenören de bu konuya vurgu yapmaktadır:

> Bana göre öykü yazmak böyle bir şey olmalı: bahçesinde gül devşiren bir kadının dışarıdan bir bakmayla anlatmaya değer hiçbir yanının bulunmadığını sanabiliriz. Ama öykücü, o durağanlığın, devinimsizliğin başı ve sonu belli olmayan bir gül toplama sürecinin içinde dahası o sürecin bir tek ânı içinde bütün bir hayatın gizli bulunduğunu bize gösterebilir. Bu hayatın içinde hiçbir entrikanın heyecanı girmemiş olabilir, bu hayat hiçbir suçla ilginç kılınmamış olabilir; ama o hayat bir insan tarafından yaşanmışsa, yaşanıyorsa, bir başına bu durum, bu demektir ki onun yaşanabilir olması durumu orada anlatılması gereken bir dramın bulunduğunu bize duyumsatabilir.
>
> Bu tür öykünün özetlemeye gelmez oluşu da, içinde entrikanın ve devinimin bulunmayışıyla ilişkilendirilmelidir. Ortada yalnızca bir anlatım vardır, başka hiçbir şey değil… Öykü belki de, şimdi yalnızca bu yanıyla, özetlenemez oluşuyla bunca ilgi çekici iletişim araçları karşısında direnebiliyor. Bu durum, bu demektir ki onun yalnızca anlatmadan ibaret olması hâli onun özgünlüğünü ve hayatiyetini sağlamasına da hizmet ediyor (2005: s. 153).

Rasim Özdenören öykünün özetlenemez olması özelliği üzerinde durmaktadır. Bir öykünün özetlenemez oluşu ise biçim ve dil kaygısının öncelikli amaç olarak kabul edildiği

metinlerin özelliğidir. Bu yönüyle yeni hikâyeyi öykü haline getiren önemli etkenlerden biri özetlenemez oluşudur.

> Roman olmayan yeni metinlerin dönüştürülemezliği, özetlenemezliği, anlatılmazlığı, sadece ve sadece okunularak nüfuz edilebilirliği nedeniyle giderek tür planında "biricikleşmesi" ve yeni sözcüğün bu yeni olanı tanımlama ihtiyacını gidermesiyle kendisine edebiyatımız içinde bir kullanım alanı açmıştır (Lekesiz, 2006: 20).

Öykü sözcüğünü yeni bir tür olarak kullanmasa da Feridun Andaç da yaptığı öykü tanımlarında yeni bir türe işaret eder:

> Öykü hayatı tanıma, tanımlama, yaşadığı (an'ı) anlamlandırma biçimidir benim için. Öykünün yazı yordamım içinde yazdığım diğer türleri (deneme, inceleme, eleştiri, gezi yazısı, henüz yayımlamamış olsam da romanı da sayabilirim burada) besleyen, onlara kapılar, pencereler açan bir tür. Türün de ötesinde yaratıcı düzyazının gen haritasıdır adeta (2005: 228).

Feridun Andaç, öykünün diğer düzyazı türlerine kaynak olduğunu belirterek aslında öykü türünün de tanımını yapmaktadır. Romanı görmezden gelirsek diğer yazı türleri duygu ve düşüncenin yoğrulduğu daha çok anlatıcının bakış açısı ve üslubu ile oluşan türlerdir.

Öykü için yeni bir tür imasında bulunan diğer bir yazar da Ahmet Sait Akçay'dır. Akçay *"Yeni Öykü Ya Da Bireysiz Öykü"* (2000: s. 225) başlıklı yazısında son dönem öykü ve öykücüleri eleştirir. Biçim kaygısının öykünün önüne geçtiğini belirttiği yazısında yazınsal dilin biçimsel dile dönüşümünden bahseder. Her ne kadar burada Akçay, yeni öyküyü klasik öykünün kazanımlarını bir kenara bırakmasının sakıncalarından yakınsa da aslında yeni bir türden bahsetmez. Öykü sözcüğünü hikâye yerine kullandığı yazıda seksen kuşağının modern dili koruduğunu, öykünün bu dönemde izleksel alanının geliştiğini; ancak öykünün kurgu/yapısında bir tutuculuk görüldüğünü belirtir. "İşte 90 kuşağı bunu yıktı, belki bu cesaret öyküdeki bu savrukluk, her ne kadar dile zarar verdiyse de, öykünün yapısında meydana getirdiği depremle 'Yeni Öykü'yü doğurdu." (s. 225) Burada öykü, hikâye sözcüğü ile aynı anlamda kullanıldığı için yeni türü karşılayabilmek için başına yeni sözcüğü getirilir. Bu diğer deyişle Akçay'a göre 'Yeni Hikâye'dir. Ancak öykü, temellerini hikâyeden almış olsa da dil ve biçim özellikleri ile yeni bir türdür. Burada Akçay'ın söylediği de aslında öykü'dür. Yine Mehmet Can Doğan "Şiir ve Hikâye" başlıklı yazısında ise "Hikâyeden öyküye dönüşün ilk örneklerini burada aramak gerektiği kanısındayım.

Hikâye daha gelenekli bir yapıya sahiptir; öykü ise, daha çok yazarı ile belirginleşen bir kurgu olarak görünmektedir*"* (2005: 209) demektedir.

Son dönem yazarlarında görülen öykü dili ve biçimi ile edebiyat dünyasında ön plana çıkmaktadır. Öykünün ilk dikkat çeken dilini kurma çabası ve bunu yaparken hikâyenin evreninden gittikçe uzaklaşma eğilimidir. Hikâye içerisinden çıkan öykü, hikâyenin temel kalıplarını da yıkar. Öyküde anlatım 'ben-yazar' ekseninde yapılır. Gözleme dayanmaktan çok deneyime dayalı anlatım ağırlık kazanır. Bir olay ya da durumu anlatmadan aktarma öyküde belirgin bir tekniktir.

Öykülerde genel olarak görülen bir diğer özellik ise öykü kişilerinde görülür. Öyküde kişiler siliktir. Kişi değil anlatım önemlidir. "Öykü kişisi hep bir gölge gibi sözcüklerin ardında saklanmakta. Anlatıcı, dil oyunlarıyla okurun belleğinde 'yokkişi' diyebileceğimiz bir tipten söz etmekte*"* (Akçay, 2005: 226).

Son dönem edebiyatımızda ortaya çıkan yeni bir tür olarak öykünün özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

a) Öykü, hikâyenin sahip olduğu temellerden hareketle doğmuş yeni bir türdür. Hikâye geleneğinden yararlanırken hikâyenin bu temellerini yıkmayı da başarır.

b) Öyküde hikâyeden farklı olarak olay ya da durumu anlatmaktan çok biçim ve dil kaygısı ön plandadır. Biçim ve dil ustalığı öyküyü oluşturan temel etmenlerdir.

c) Öykü özetlenemez. Aynen aktarılması gerekir. Bu yönüyle şiirin başka bir dile çevrilemez ve özetlenemez özelliğinden yararlanılır.

d) Öyküde dikkat çeken bir özellik şiirselliktir. Bazı öykülerde bu özellik biçim olarak da yansıtılır. Ancak şiirsellik bir öyküde temel olarak bulunması zorunlu bir özellik değildir.

e) Öykünün anlatımında belirsizlik hâkimdir. Sezdirme, çağrışım, ritmik anlatım, ses değerlerinin öne çıkarılması, imgeler yoluyla yeni anlamlar üretme gibi özellikler gösterir.

f) Öyküde entrika ve devinim bulunmaz. Ancak durum hikâyelerinden farklı olarak bir durumun yansıtıcılığını da yapmaz.

g) Yazarı ile belirginleşen bir kurgudur. Ben-yazar odaklı öyküde yazar, okuyucu ile duygudaşlık kurma kaygısı güder.

h) Deneyimsel özellik gösterir. Ben-yazarın deneyimlediği durumlardır. Bu durum hikâyelerinde olduğu gibi anlatılmaz, sadece aktarılır. Okuyucunun bu durumu deneyimlemesi istenir.

i) Kişiler siliktir. Önemli olan kişinin varlığı değildir. Öyküde kişilerin varlığı dilin arkasında sadece hissettirilir. Öykü kişisine "yokkişi" de denilebilir. Burada her okuyucu o anı hissederek deneyimler, öykü kişisi olur.

j) Bazı uygulamalarda paragrafın ilk sözcük veya sözcükleri büyük harfle yazılarak ara başlıklar da oluşturulur.

Son dönem edebiyatımızda Fethi Naci, Selim İleri, Mustafa Kutlu, Atilla Özkırımlı, Füsun Akatlı, Muzaffer Uyguner, Feridun Andaç, Ömer Lekesiz, Hüseyin Su, Aysu Erdem, Semih Gümüş, Necati Mert, Necip Tosun, Behçet Çelik, Sadık Aslankara eleştirileriyle öykünün gidişatını belirleyen isimlerdir. (Lekesiz, 2006: 32)

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Gerçeği İnciten Papağan* kitabındaki *Ayna* (1992) yeni bir tür olarak kabul ettiğimiz öykü türüne ait bir metindir:

Birkaç yıl içinde benden sonsuz bir firakla ayrılmıştın.
Sahi milattan üçyüzyıl önce Aristo'dan mı ders almıştın?
Yoksa Rumelili İskender'in soytarısı mıydın?
Podyumlarda, buharlar, bataklıklar, sisler yaptın.
Cinfikirliydin,
önemli vurgunlarda.
Çevreni buzullarda donatmakta üstüne yoktu.
Yüzünden, Odan buzul duvarlarıyla dört köşeliydi.
Köşegen, dışbükey aynaların vardı. Her bir aynanda
diğerlerinin resmi yansıyordu. Heyetine ve rengine göre
eşyayı saklıyordu. Nefsini garip bir incelikle yansıtıyordun.
Tavandan sarkan lambanın zayıf ışığına gözünü diktin,
güçlükle duyulabilen bir sesle, insanın yüzüne saldır,
dedin. Kaşlarını çatınca korktun.
Bir yerden okur gibi, ben bunu uyutuyorum çağırma beni,
dedin.
Oysa daha nesnel bir görüş ileri sürmen gerekiyordu.
Tekrar baktın. Dört endam aynasıydı.
İçlerinde görüntünün şaşırtıcı çoğunluğu vardı.
Kendilerine özgü misali bir odacık saklıyorlardı.
Aynanda keyifli görünmeğe çalıştın.
Kendinde vehmettiğin dehaydı asıl ürküten seni.
Yoksa aynalardaki sayısız odacıklar değildi.
Yine de, her şey, kendimde bıraktığımdandır, diye

düşündün.
Diğerlerindeki resimleri gördüğü zaman kendi aynandaki
iki derece gölgelenmiş, gerçeği küçülmüş örneğine
uyguladın.
Derin bir ihtirasla gerçek budur, dedin.
Ona tapındın (s. 91-92).

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Ayna* öyküsü şiirselliğin ön planda tutulduğu, özetlenemez bir metindir. Yazım olarak düz metinden çok şiirsel bir görünüm verilen öyküde çok düzenli olmasa da metne ritim kazandıran, kafiyeyi andıran ses tekrarları da kullanılır. Öyküde belli bir olay ya da durum söz konusu değildir. Soyut bir düzlemde anlatıcının sesi ön plandadır. Baştan sona kurmaca olarak düzenlenen öyküde kişi yoktur. Ayna, simgesel anlamda kullanılır. Ayna, fizikî yüzeyi göstermekle birlikte insanın iç dünyasını da gösterir. Aynanın gösterdiği aslında insanın kendinde görmek istediğidir. Kendisini vehmettiği şekilde gören insan bu görünümüne inanmaya başlar.

Öyküde bir entrika ve devinim yoktur. Durum hikâyelerinde olduğu gibi bir durumun yansıtıcılığı da yoktur. Öyküde konuşan anlatıcı ses, yazar-anlatıcının sesidir. Yazar-anlatıcı, muhatap olarak okuru alır. İkinci tekil şahsın kullanıldığı öyküde, durumun okur tarafından deneyimlemesi beklenir.

Öykü, kavramsal olarak halen hikâyenin yerine kullanılsa da yazarların oluşturduğu metinlerde bu tür, daha net ortaya çıkmaktadır. Ancak özellikle küçürek öykü türünün yeni yeni kuramsallaştığı bir ortamda öykünün de yeni bir tür olarak kabul edilmesi ve kullanılması için zamana ihtiyaç olduğu da açıktır.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı 1980 – 2000 yılları arası Türk hikâyesini yapı bakımından inceleyerek, hikâyemizde oluşan farklılıkları ve yeni teknikleri açığa çıkarmaktır. Bu kapsamda bu dönemde 507 yazar tarafından yayımlanan 1156 hikâye kitabı incelenmiştir. Çalışmamız ön söz ve girişten sonra üç bölüm ile sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

Çalışmamıza hikâyeyi kavramsal olarak ele alarak başladık. İlk bölümde anlatı türü olarak köklü bir geçmişe sahip olan hikâyenin, edebî bir form olarak kabul edilene kadar Doğu ve Batı edebiyatlarındaki gelişimini özetledik. Hikâye kelimesinin etimolojik ve ontolojik gelişiminden bahsederek bu gelişimin edebiyatımızdaki etkileri üzerinde durduk. Buradan yola çıkarak Türk hikâyeciliğin oluşum sürecini daha çok biçimsel özellikler bakımından ele aldık. Gerek divan edebiyatında gerek halk edebiyatında yer alan hikâyenin biçimsel özelliklerinin bilinmesi, Batı tarzı hikâye türünü benimseyen Türk hikâyesinin köksüz olmadığının ifadesi için gereklidir. Tanzimat'tan sonra Batı tarzı hikâyenin ilk örnekleri verildikten sonra bile geleneksel hikâyenin izleri ilk hikâyelerimizde devam eder. Hikâye kelimesine verilen karşılıklar bakımından da kafa karışıklığının yaşandığı bu dönemde, anlatı türü olarak kullanılan hikâyenin, bağımsız bir tür olarak kabul edilmesi sürecini dönem yazarlarının eserlerinden ve kuramsal yazılarından göstermeye çalıştık. Ömer Seyfettin'e kadar Batı tarzı hikâyeye geçiş aşamalarını, dönem yazarlarının hikâye hakkındaki görüşleri üzerinden aktardık.

Bu bölümde Ömer Seyfettin'den itibaren hikâye yazarlarını ana çizgiler tespit ederek gruplandırdık. İlk çizgiyi oluşturan ve klasik kurgu olarak nitelendirilen Maupassant tarzı, hikâyeciliğimizde uzunca bir süre etkili olur. 1930'lu yıllarda ilk örneklerini veren Toplumcu gerçekçi hikâyeciler bu tarzda eser vermeye devam ederler.

İkinci çizgi ise durum/kesit hikâyeciliğidir. Durum hikayeciliği modern kurguyu da oluşturur. Olayın etkisinin azaltıldığı hatta tamamen kaldırıldığı durum hikâyeciliği ile birlikte biçimsel olarak modern kurgu kullanılmaya başlanır. Hikâye türü üzerindeki değişimlerin hemen hepsi modern kurguda görülür. Durum hikâyeciliği ile birlikte bireyin ön plana çıkartılması yapısal olarak da hikâyeyi etkiler. Bireyin iç dünyası, hikâyelerin ana izleğidir. Modernizmin bireylerin iç dünyasında meydana getirdiği yalnızlık, sıkılmışlık ve bunalmışlık gibi durumlar, anlatım teknikleri tercihinde de önemli bir role sahiptir. 1950 kuşağı olarak isimlendirilen hikâyeciler, Sait Faik'in başlattığı hikâye anlayışını varoluşçuluk ve gerçeküstücülük gibi anlayışlarla geliştirirler. Biçimsel olarak bu dönemde geliştirilen anlayış, 80 sonrası yazılan modern hikâyelerde devam ettirilir.

Hikayeciliğimizin gelişiminde oluşturduğumuz diğer ana çizgiler ise toplumcu gerçekçilik, soyut hikâye ve din/gelenek bağlamındaki hikâye anlayışlarıdır. Bu hikâye anlayışlarında meydana gelen değişim yazarlar üzerinden açıklamaya çalıştık. Hikâye yazarlarının hikâye türü üzerindeki düşünceleri de dikkate alınarak hikâyenin yapısal gelişimini kategorize ettik.

Klasik kurguyu toplumcu gerçekçiler üzerinden inceledik. 1930'lu yıllarda ilk ürünlerini veren toplumcu gerçekçi anlayışın, zamanla hikâyeyi estetik değerlerden uzaklaştırdığını ve politize ettiğini toplumsal ve siyasî hayatla kurduğumuz ilişki ile açıkladık. Özellikle 70'li yılların sonlarına doğru toplumcu gerçekçi hikâye, ideolojilerin manifestosu haline gelir. Hikâyenin politize edilerek ideolojiler için araç olarak kullanılması, olumsuz bir etki olmakla birlikte geniş kitlelerin hikâye ile tanışması bu dönemde gerçekleşir. Özellikle 80 sonrası hikâye sayısında görülen sayısal artışın nedeni burada yatmaktadır. Görüş ve düşüncelerin hikâye aracılığıyla anlatılarak daha geniş bir kitleye ulaşılabildiğinin görülmesi bu dönemde fark edilir. 12 Eylül askeri darbesinin toplum ve bireyler üzerinde oluşturduğu olumsuz etkiler, hikâye aracılığıyla geniş kitlelere anlatılmakistenir. Bu nedenle de 80 sonrasında askeri darbe ve etkilerini anlatan oldukça fazla eser verilir.

Soyut hikâye çizgisi olarak kategorize ettiğimiz bölümde ise hikâyeciliğimizin farklı bir alanını oluşturur. Estetik kaygının önemsendiği soyut hikâye anlayışı, fantastik hikâye

ve metafizik hikâye olarak iki çizgide varlığını sürdürür. Fantastik hikâye, modernizm eleştirisinin farklı boyutta ve farklı şekilde yapılabildiği yeni bir alan oluşturur. Metafizik hikâye ise daha sonra gelenek ve din bağlamında güçlenerek devam ettirilir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise 1980 – 2000 yılları arası siyasî ve kültürel hayat hakkında bilgi vererek bu dönem Türk hikâyesinin genel bir görünümünü vermeye çalıştık. Dönemin sosyal ve siyasî yapısının yüz yıllık birikime sahip Türk hikâyesine nasıl bir yön verdiğini belirlemeye çalıştık. Daha önceki dönemlere göre sayısal artışın yanında, hikâyelerin dergide yayımlanmasından çok kitap haline getirilerek yayımlanma eğilimi görüldüğünü tespit ettik. Çalışmamızın birinci bölümünde ana çizgilerini belirlediğimiz hikâyeciliğimizin bu dönemde gerek tematik gerekse biçim olarak görünümü hakkında genel bir tablo oluşturduk. Burada özellikle dikkat çeken hikâyenin dıştan içe yönelmiş olmasıdır. Modernizmin getirdiği değişimlerin bireylerde oluşturduğu uyumsuzluk ile birlikte 12 Eylül askeri darbesinin toplum üzerindeki etkisi hikâyelerde derin bir şekilde hissedilir. Hareket imkânını kaybeden birey ya geçmişe dönerek kaybettiklerini arar ya da kalabalıklar arasında kaybolup gider. Hikâye kişilerinin hem fiziksel hem de psikolojik özellikleri de buna göre şekillenir. 80 sonrası Türk hikâyesi tematik olarak da 50 kuşağına benzer bir çizgide devam eder. Bu dönem hikâyesini genel olarak değerlendirdiğimizde ise bireyin hem iç hem de dış dünyasında bir arayış içinde olduğunu söyleyebiliriz. İster siyasî isterse modernizmin olumsuz etkileri nedeniyle olsun birey, içinde bulunduğu durumdan bir çıkış arar. Hikâye de farklı yaklaşımlarla bu arayışı gözler önüne sererken çözüm önerileri arar. Kimi hikâyelerde geçmişle yüzleşme bir çözüm olarak sunulurken kimi hikâyelerde geleneğe bağlanma bir çözümdür. Çözüm sunmayan hikâyelerde ise biçimsel olarak da ifade edilen bir başkaldırı söz konusudur.

Türk hikâyeciliğinin genel görünümü üzerinde durulan bu bölümde, bu dönemde yazılan hikâyelerin Türk hikâyeciliğine katkıları ve önceki birikimden farklılaşan yönleri üzerinde durduk. Toplumcu gerçekçi hikâyenin şehir hayatına taşınması ile birlikte yeni temalar da oluşur. Klasik işçi – patron, ağa – köylü çatışmaları yerini kent hayatında modern çatışmalara bırakır. Sosyalist ideolojinin etkisinin azaldığı bu hikâyelerde birey, ön plana çıkartılır. Politik düşünceler de estetize edilerek verilir. Bu hikâyelerde insanî

değerler önem kazanır. Toplumsal eleştiriler bu dönemde ağırlık kazanan biçimsel öğelerle de desteklenir.

Toplumcu gerçekçi anlayışın etkisinin azalması ile bu dönemde gelenek/din çizgisinde gelişen hikâye anlayışı güç kazanır. Bireyin ve toplumun içinde bulunduğu yapıdan kurtuluşu yeniden geleneğin ve dinîn değerlerine bağlanmakla sağlanacaktır. Mesaj içerikli bu hikâyelerde yeni bir insan inşası ana izlektir.

Modern hikâye ise bireyin iç dünyasına yönelir. Çoğu hikâye bireyin iç konuşmalarından oluşur. Hareketsizliğin başat özellik olarak görüldüğü hikâyelerde biçimsel uygulamalarla bir ahenk oluşturulmaya çalışılır. Bu dönemin modern hikâyelerinde temadan çok biçim ön planda yer almaktadır. Modern çağın getirdiği sorunların bireyin iç dünyasındaki yansımalarının işlendiği hikâyeler, yeni hikâye türlerini oluşturur. Küçürek öykü ve öykü olarak isimlendirdiğimiz bu yeni türler modern hikâyeden koparak farklılaşır. Modern hikâye anlayışının bütün değerlerini eleştirerek oluşturduğu hikâye anlayışı ile ortaya çıkan postmodern hikâye, bu dönemde yeni örnekler verir. Postmodern hikâye, sahip olduğu özellikler ile yazarlara daha geniş bir alanda ifade imkânı tanır. Özellikle metinlerarasılık tekniği hikâyelerde çok sesli bir yapı oluşturur.

Çalışmamızın üçüncü bölümü ise dönem hikâyelerinin yapı incelemesini esas alır. Bu bölümde hikâyeleri modern hikâyeler, toplumcu gerçekçi hikâyeler, din/gelenek bağlamında hikâyeler, postmodern hikâyeler, küçürek öykü ve öykü olarak altı başlık halinde inceledik.

Modern hikâye kurgusunda imgeler ve çok katmanlılık dikkat çekmektedir. Hikâyede oluşturulan bir imge üzerinden hikâye geliştirilir. Bu imge bazen geçmişle yüzleşmeyi sağlarken bazen de kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumu gösterir. Yalnızlık içinde bunalan kahraman, bu durumdan kurtulmak için bir sebep arar. Hikâyede oluşturulan bu imge ile kahraman geçmişi ile yüzleşir. İmgeler gerçek hayattan alınan bir nesne olabildiği gibi edebiyat, sanat gibi soyut konulardan da seçilebilir. Hikâye bu imgeden yola çıkarak oluşturulur. Bu nedenle de imge birçok hikâyenin öznesi konumundadır.

Çok katmanlı hikâye kurgusu da sıklıkla karşılaştığımız bir uygulamadır. Dış ve iç dünyanın farklılaşmasından kaynaklanan çok katmanlılık görünen gerçekle görünmeyen gerçeği aynı anda ifade eder. Bireyin iç dünyasının anlatıldığı hikâyelerde dış dünyanın olumsuz yansımaları bir modernizm eleştirisine dönüşür. Okur, bireyin iç dünyasını okurken bir taraftan da toplumsal eleştiriyi alt metin olarak okur. Çok katmanlılık, hikâyeleri farklı okumalara açık hale getirir.

Modern hikâyelerde kişilerin kurgulanmasında gerek fizikî gerekse psikolojik özellikler bakımından, ortak ifadelerin kullanıldığını tespit ettik. Bu ortak ifadelerin kullanılmasında siyasî ve toplumsal yaşamın güçlü bir etkisi görülmektedir. Kişilerin fizikî özellikleri psikolojik durumlarını da gösterir niteliktedir. Konuşmanın azaltıldığı modern hikâyelerde kişiler, tepkilerini çoğu zaman jest ve mimiklerle ifade ederler. Hikâye kişilerin kurgulanması sırasında yüz ve göz özellikle tasvir edilir. Konuşmayan kahramanın olay ya da durum karşısındaki tepkisini bu jest ve mimiklerden öğrenmek mümkündür. Kişiler psikolojik olarak da bunalmış, sıkılmış ve yalnızdırlar. Hikâye kişilerin hemen hepsi az ya da çok bir yere giderler. Bulunduğu yeri terk etmek, kahramanlar için bir çıkış olarak görülür. Kahramanlar bulunduğu yerden ayrılmak düşüncesi ile birlikte alkol ve cinsellikle de yalnızlıklarından, sıkılmışlıklarından kurtulmak isterler. Hikâye kişileri, fizikî olarak dış dünyada olsalar da gerçekte iç dünyalarında yaşarlar.

Modern hikâyelerde mekân da özellikle üzerinde durulan bir unsurdur. Kapalı mekânların daha çok tercih edildiği hikâyelerde, açık mekânlar aydınlanma ve rahatlama yeri değildir. Kapalı mekân olarak tercih edilen yerler, kişilerin sığındığı, kendilerini güvende hissettiği alanlardır. Kapalı mekân tercihinde özellikle siyasî hayatın etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. 12 Eylül askeri darbesi sonrası oluşan siyasî atmosfer, kapalı mekânları daha güvenli hale getirir. Yetişkinler sokakta kaybettikleri için kapalı mekânları tercih ederken çocukların da sokakta kaybetmelerini istemezler. Bu nedenle de kapalı mekân hikâyelerde siyasî ve toplumsal hayata dair göndermeler içerir. Kapalı mekânlara önem verilmesi ve kişilerin orada bütün vakitlerini geçirecek olması nedeniyle mekân tasvirleri çok ayrıntılı yapılır. Bu tasvirler, aynı zamanda kişilerin psikolojik durumları hakkında da bilgi verir. Mekân tasvirlerinde dikkat çeken bir özellik de mekânlardaki

düzendir. Her şey yerli yerindedir. Mekânda görülen bu düzen, kişilerdeki iç çatışmayı daha da derinleştirir.

Zamanın kurgulanmasında da hikâyeye oluşturulmak istenen atmosfer etkilidir. Kişilerin psikolojik durumlarının ifadesinde zaman da işlevsel olarak kullanılmaktadır. Kış mevsiminin tercih edilmesi, sürekli yağmur ya da kar yağması toplumsal hayattaki olumsuzluğu da gösterir niteliktedir. Hikâyelerde çoğunlukla kronolojik zaman kullanılmaz. Zamanın geçmiş ve şimdi arasında değiştirilerek kullanılması hikâyeye bir ritim kazandırdığı gibi okurda da merak duygusu uyandırır. Özellikle geçmiş zaman özlenen bir zaman dilimidir. Geçmiş zamanın özlenmesi, kişilerin gitme fikri ile örtüşür. Şimdiki zamandan kaçmak isteyen kişilerin sığındığı zaman dilimi geçmiş zamandır. Hikâyelerde zaman kullanımı kurgu üzerinde etkilidir.

Dış dünyadan iç dünyaya yönelen hikâyede anlatıcı da ben-anlatıcıdır. Hikâyelerde kahramanlar hem olayın içinde yer alan hem de anlatan konumundadır. Anlatıcının ben-anlatıcı olarak tercih edilmesinde hikâyenin bireyselleşmesi de etkilidir. Çoğu hikâye bireyin iç dünyasının anlatımından oluşur. Hikâye kahramanının anlattığı kendi iç dünyası olsa da duygu ve düşünceler dönemin genelini kapsamaktadır. İç dünyanın ben-anlatıcı tarafından anlatılması, anlatılanların okur tarafından daha inandırıcı bulunur. Bu nedenle de hikâyelerin kahramanın ağzından anlatılması daha sıklıkla görülür. Anlatıcı tercihinde göze çarpan bir özellik de çocuk-anlatıcı tercihidir. Çocukların masum oluşundan yararlanan hikâyeciler, yetişkinlerin dünyasını çocukların gözünden anlamlandırmaya çalışırlar. Hikâyelerde olan bitenden en fazla etkilenen çocuklardır. Bu nedenle olayın asıl etkisi çocukların iç dünyasında hissedilir. Anlatıcı konusunda tespit ettiğimiz diğer bir özellik de anlatıcının okurla konuşması zaman zaman bilgi vermesi de modern kurguda farklılaşan bir uygulamadır. Okurun hikâyeye dâhil edilmesi hikâyelerdeki durağan yapıyı harekete geçirerek okurun ilgisini canlı tutmasını sağlamaktadır.

Modern hikâyede olayın etkisinin azalması ve klasik hikâyelerde görülen düğüm bölümünün olmaması nedeniyle okurun ilgisini canlı tutabilmek için anlatım teknikleri önem kazanır. Bu dönemde yazılan modern hikâyelerde tespit ettiğimiz önemli bir özellik de hikâyenin diğer türler ile olan yakın ilişkisidir. Hikâyenin bireyin iç dünyasına

yönelmesi hikâyeyi otobiyografi ve deneme türlerine yaklaştırır. Ben-anlatıcının sıklıkla tercih edilmesi anlatılanların yazarın biyografisi ile özdeşleştirilmesini beraberinde getirir. Bireyin duygu ve düşüncelerinin ağırlıkta olduğu hikâyelerde zaman zaman üslup deneme türüne yaklaşır. Bu uygulamanın hikâye anlatımını çeşitlendirerek zenginleştirdiğini söyleyebiliriz.

Anlatım teknikleri arasında iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme, bilinç akışı, günlük, mektup teknikleri dikkat çekmektedir. Bireyin iç dünyasını ifade etmek için kullanılan bu teknikler, kurgu içerisinde farklı kullanımlar ile görülmektedir. Bu teknikler, bireyin iç ve dış dünya arasında yaşadığı çatışma ve uyumsuzluğun ifade edilmesinde bir araç olarak kullanılır. İç dünyanın yansıtıldığı bu bölümlerde okur, buradan yola çıkarak bir dış dünya okuması da yapabilir. Bireyin iç dünyasında yaşadıkları dış dünyanın bir izdüşümü olduğuna göre dış dünya buradan başlayarak yorumlanmaya müsaittir. Bu anlatım tekniklerine bu gözle baktığımızda ise modern hikâyenin anlatım tekniklerinde değişikliğe gittiğini söylemek mümkündür. Yerleşik anlayışta mekân üzerinden kişilerin iç dünyası anlaşılmaya çalışılırken bu dönem modern hikâyelerinde içten dışa bir gidiş söz konusudur. Kişilerin iç dünyası hikâyelerde açık ve net bir şekilde yer aldığı için iç dünyadan yola çıkarak dış dünyanın anlaşılmaya çalışılması dönem hikâyelerinde görülen bir uygulamadır.

Modern hikâyelerde yazım ve mizanpaj farklılıkları da öne çıkan farklılıklar arasındadır. Hikâyelerde kullanılan parantez ve dipnot kullanımının yazara daha geniş bir yazma alanı oluşturması bakımından tercih edildiğini söyleyebiliriz. Bu uygulamalar ile yazar, hikâye kalıplarının dışına çıkarak yazma özgürlüğünü kısıtlayan engelleri aşar. Parantez içi ya da dipnot ile verilen ek bilgiler okurda farklı yazı türleri okuduğu izlenimi uyandırır. Mizanpaj teknikleri ile birlikte sayfa kullanımının değişmesi, şiirsel dizgiden yararlanılması, bölümlendirmeler ve alt başlıkların kullanılması hikâyenin diğer türlerle olan etkileşimini göstermektedir. Bu, farklı yazım ve mizanpaj tekniklerinin hikâyelerde içeriği desteklediğini söyleyebiliriz. Hikâyelerde görülen bu uygulamalar okurun ilgisini canlı tutmaktadır.

Bu dönem hikâyelerinde şiirsellik hemen her yazarda gördüğümüz bir tekniktir. Hikâyelerin yazımında şiirsel dizgiden yararlanılabildiği gibi şiirin anlamsal özellikleri de hikâyenin yararlandığı teknikler arasındadır. Hikâye anlatımının sıkıcılıktan ve tekdüzelikten çıkartılması amacıyla şiirsel ifadeler bu dönem hikâyelerinde önem kazanır. Hikâyenin hacim sıkıntısı nedeniyle yoğunlaştırılmış bir anlatımı tercih etmesi hikâyeyi şiire yaklaştıran bir özellik olarak görülmektedir. Hikâye yazarı, şiirsel anlatımdan yararlanarak okura farklı türleri bir arada okuyabilme imkânı da tanımıştır.

Toplumcu gerçekçi ve sosyo – psikolojik hikâyelerde de değişim görülmektedir.. Bu dönemin toplumcu gerçekçi hikâyeleri açık ideoloji savunuculuğundan vazgeçerler. İdeolojiden çok düşüncenin estetik bir düzeyde anlatılması hikâyelerde dikkat çekmektedir. Klasik hikâye kurgusunun da kullanıldığı bu hikâyelerde, çatışma unsurlarının önceki toplumcu gerçekçilerden farklılaştığını söyleyebiliriz. Köyden kente taşınan toplumcu gerçekçi anlayışın çatışmaları da kent yaşamına aittir. Ötekileşme ve yabancılaşma kavramları üzerinden ele aldığımız bu başlıkta bireyin modern yaşamın getirdikleri ile çatışması ön plana çıkar. Önceki toplumcu gerçekçilerden farklı olarak çatışma doğrudan sistem ve birey arasında gerçekleşir. Sosyo-psikolojik hikâyelerde de değişim ve dönüşümün ana nedeni modernizmdir. Modernizmin olumsuz etkileri hikâyelerde üzerinde durulan çatışma unsurlarıdır. Bu hikâyelerde kişiler çatışmacı, mücadeleci tipler değildir. Önceki toplumcu gerçekçi hikâyelerde görülen idealist tipler, bu dönem hikâyelerinde sıradanlaşır. Dış dünyadan iç dünyalarına dönerek eylemsizliğe yönelen kişilerin, toplumcu gerçekçi hikâyede görülen değişikliğin en belirgin özelliklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Din ve gelenek bağlamında ele aldığımız hikâyelerde ise gelenekle bir bağ kurarak modern çağın bunalmış, sıkılmış, yalnız insanlarına bir çözüm sunulma isteği öne çıkar. Bu hikâyelerin kurgusunda geleneksel anlatının imkânlarından yararlanılır. Hikâyelerde yer alan geleneksel öğelerin hikâyemize bir kök arayışı amacını taşıdığını söyleyebiliriz. Kullanılan geleneksel imgeler, okura bir mesaj verme kaygısı gütmektedir. Hikâyeler bireyin iç dünyasında yaptığı yolculuklardan oluşur. Geleneksel hikâyenin bireyin iç dünyasına yönelmesinde tasavvuftaki nefis terbiyesi anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Biçim olarak da halk hikâyelerinin bu hikâyeler üzerinde hissedilir bir etkisi

vardır. Hikâyelerde metafor ve sembollerin etkin olarak kullanıldığı da tespitlerimiz arasında yer almaktadır.

Türk hikâyesinde görülen en önemli değişim postmodern anlayışla birlikte gerçekleşir. Postmodern hikâyelerde, köklü yapısal değişikliklere gidilir. Postmodern eserlerin kurgu özellikleri arasında yer alan üstkurmaca, okurun okuma sürecinde daha aktif olmasını sağlar. Hikâyenin oluşum sürecinde okurun da yer alması, yazarın okurla ya da hikâye kahramanları ile konuşması gerçeklik algısını da değiştirir. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizginin kaldırılması, gerçeğin bir oyundan ibaret olarak görülmesi okura bir sorgulama imkânı oluşturur. Postmodern hikâyelerde metinlerarasılık da önemli bir teknik olarak kullanılır. Hikâyelerde geçmişten günümüze birçok eserle kurulan metinlerarası ilişkiler, okurun daha dikkatli olmasını gerektirir. Farklı eserlerle kurulan metinlerarası ilişkiler, hikâyelerde çok sesli bir anlatımı sağlamıştır. Zengin bir içeriğe sahip postmodern hikâyeler, okurun esere olan ilgisini de artırır. Metinlerarasılık bağlamında postmodern hikâyelerde gelenekten de yararlanılması farklı okumalara imkân tanımıştır. Bilinen aşk hikâyelerinin modernize edilerek farklı sonlar yazılması değişen zamanı göstermesi ile birlikte açık bir modernizm eleştirisini de içerir.

1980 sonrası hikâyeciliğimizde görülen farklı bir tür küçürek öyküdür. Kısa ve yoğun anlatımı ile dikkat çeken küçürek öykü türü, modern çağın bir ürünüdür. Gerek yoğun anlatımı ile gerekse biçim farklılıkları ile küçürek öykü, okurda büyük bir etki bırakmaktadır. Hayat hakkında felsefî düşüncelerin yoğun bir şekilde aktarılması bu hikâyelerin üzerinde durulmasını gerektirir. Genellikle diyaloglardan oluşan küçürek öykülerin gösterme tarzını kullanması, öyküye bir akış kazandırır. Bir hikâyenin özeti gibi yorumlanabilecek küçürek öykü, söylediğinden daha fazlasını ifade etmektedir. Söylenenden söylenmek isteneni çıkartmak ise okura bırakılır.

80 sonrası hikâyenin diğer türlerle özellikle de şiirle olan yakın ilişkisi yeni bir türü de zorunlu kılmaktadır. İncelediğimiz kitaplarda içerdiği özellikler bakımından hikâyeden farklılaşan ancak henüz adlandırılmayan yeni bir türün oluştuğunu düşünüyoruz. Şiirsel özelliklerin ağırlıkta olduğu bu hikâyelerde kişinin olmaması, zaman ve mekânın

silikleşmesi bu türü hikâyeden farklılaştıran uygulamalardır. Biz bu yeni türün öykü olarak adlandırılmasının uygun olduğunu düşünüyoruz.

1980 – 2000 yılları arası Türk hikâyeciliği gerek nicelik gerekse nitelik olarak kendisini oldukça geliştirir. Yapısal olarak da farklılaşan ve kendinî geliştiren hikâye, alt türler için de kapı aralar. Yüz yıllık bir hikâye birikimi, gelenekle birleştirilerek geniş bir alan oluşturulur. Geleneğin modernize edilerek yeniden sunulması, tematik bir zenginlik getirmesi yanında biçim olarak da hikâyeyi etkiler. Dönem hikâyelerini yapısal olarak ele aldığımız çalışmamız, bu konuda yapılacak farklı çalışmalara da ışık tutacaktır.

1980 – 2000 Yılları Arası Yayımlanan ve Çalışmamızda İncelediğimiz

Hikâye Kitapları

Abacı, Tahir (1999). İkinci Adım, İstanbul: Telos Yayıncılık
Abayhan, Muzaffer (1986). Başkanın Demokrasisi, İstanbul: Çınar Yayınları
Abayhan, Muzaffer (1988). Bostancı Vapurunda Demokrasi Denemeleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Abayhan, Muzaffer (1993). Bunları Kesmek Lazım, İstanbul: Ümit Yayıncılık
Abayhan, Muzaffer (1993). Hoşça Kal Amerika, İstanbul: Papirüs Yayınları
Acar, Süheyla (1989). Dostluk Hüznü Paylaşmaktır, İstanbul: Gölge Yayınları
Acar, Turgut (1992). Kar Üstünde Kızıl Lâleler, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1992). Kimse Bilmez Bu Anıyı, İstanbul: Mavi Kitaplık
Acar, Turgut (1993). Yalnızlığın Çan Sesleri, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1995). Gülbeyaz, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1997). Zaman Sızıyor Aynaya, İstanbul: Yön Yayıncılık
Açar, Mehmet (1998). Anarşik Rehavet, İstanbul: İletişim Yayınları
Açıkalın, Nilüfer (1999). Bıçak Sırtı, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Adalı, Ahmet Bilgin (1990). Gün Dağların Ardında, İstanbul: Afa Yayıncılık
Adıbeş, Mâhir (1995). Gecede Sır Oldu, İstanbul: TÜRDAV
Adıbeş, Mâhir (1997). Merhamet Gölgeleri, Ankara: Sam Yayınları
Adıbeş, Mâhir (1999). Yârenim Var Yıldızlardan, İstanbul: TÜRDAV
Ağaoğlu, Adalet (1982). Hadi Gidelim, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ağaoğlu, Adalet (1997). Hayatı Savunma Biçimleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Aka, Pınar (1996). Aynalara Yolculuk, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akal, Aytül Uncu (1998). Beni Bırakma Hayat, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akalın, Nur (1989). Melek Defteri, İstanbul: Hil Yayınları
Akar , Mehmet (1995). Emanet, İstanbul: Erhan Yayınları
Akarsu, Hikmet Temel (1993). Çaresiz Zamanlar / İpatya'nın Öyküsü, İstanbul: Varlık Yayınları
Akarsu, Hikmet Temel (1993). Kayıp Kuşak, İstanbul: Varlık Yayınları
Akaş, Cem (1990). Noktanın Kesişimleri Antolojisi, İstanbul: Hil Yayınları
Akaş, Cem (1995). Gizli Hava Müzesi, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
Akbal, Oktay (1981). Hey Vapurlar, Trenler, İstanbul: Yazko
Akbal, Oktay (1983). Lunapark, İstanbul: Varlık Yayınları
Akbal, Oktay (1988). Ey Gece Kapını Üstüme Kapat, İstanbul: Can Yayınları
Akbal, Oktay (1991). Hücrede Karmen, İstanbul: Can Yayınları
Akbay, Ercan (1983). Erkekler Ağlamaz, İstanbul: Sel Yayıncılık
Akbay, Ercan (1997). Kuraldışı Öyküler, İstanbul: Arion Yayınevi
Akbel, Sabri (1989). Analar Ağlamasın, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1993). Çelikleşen İradeler, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1995). Dünyaya Meydan Okuyan Adam, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1995). Toprağın Teri, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1999). Cennet Ağacı, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1999). Kırmızı Güllü Mavi Eşarp, İstanbul: Tuba Yayınları
Akçagüner, Zeliha (1999). Geç Kalan Çığlık, İstanbul: K Yayınları
Akçam, Dursun (1982). Alaman Ocağı, Almanya: Lamuv

Akçam, Dursun (1988). Generaller Birleşsin, İstanbul: Alan Yayıncılık
Akçam, Dursun (1992). Sevdam Ürktü, Ankara: Arkadaş Yayınları
Akçam, A. Alper (1999). Islaktı Gözleri, İstanbul: Çınar Yayınları
Akçam, Alper (1999). Ağaların Ağası, Ankara: Güldikeni Yayınları
Akçam, Alper (1999). Karanlıkta Bir Işık, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Akçay, İzzet Harun (1991). Bir Mektup Yazmak İstiyorum, İstanbul: Yön Yayıncılık
Akçay, Perihan (1991). Kardelen Çiçeği, Konya: Gözyaşı Yayınları
Akçay, İzzet Harun (1992). Mavi Şehir, İstanbul: Mavi Kitaplık
Akçay, Perihan (1996). Doğ! Diye Haykırdı Güneşe, Konya: Gözyaşı Yayınları
Akdemir, Hüseyin (1990). Hürriyet Tepesi, Ankara: Günışığı Yayınları
Akgöl, Nalan (1995). Yıl İsa'dan Sonra Bin Dokuz Yüz Doksan, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Akgöl, Nalan (1999). Küçük Yürekli Büyük Adam, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Akıllı, Kutsi (1991). Özür Dilerim, İstanbul: Armoni Yayıncılık
Akiz, Sadun (1991). Kara Eylül, İstanbul: Broy Yayınevi
Akkoyunlu, Adil (1981). Kar Yağıyordu Karanlığa, İstanbul: Petek Yayınları
Akkurt, Bülent (1998). Ve, Tanrı Onları Cezalandırdı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akkuş, Taki (1984). Cennetlik Dul, Sivas: Dilek Matbaası
Akkuş, Taki (1985). Kır Çiçekleri, İstanbul: Sarissa Yayınları
Akmen, Üstün (1996). Suçsuz Laleler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Akmen, Üstün (1999). Kör Bakkalın Gözleri (Senfonik Bir Öykü), İstanbul: Aksoy Yayıncılık
Aktaş, Hüsnü (1983). Hikâyeler, İstanbul: Ölçü Yayınları
Aktaş, Cihan (1991). Üç İhtilal Çocuğu, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1992). Son Büyülü Günler, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1996). Acı Çekmiş Yüzünde, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1997). Azizenin Son Günü, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1999). Suya Düşen Dantel, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktunç, Hulki (1985). Ten ve Gölge, İstanbul: İletişim Yayınları
Aktunç, Hulki (1989). Bir Yer Göstericinin Hayatı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Aktunç, Hulki (1989). Toplu Öyküleri II, İstanbul: Afa Yayıncılık
Aktunç, Hulki (1998). Güz Her Şeyi Bilir, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Aktunç, Semra (1999). Başkalarının Fotoğrafı, İstanbul: Kendi Yayını
Akyüz, Hüseyin (1983). Beyaz Güvercin, İstanbul: Varlık Yayınları
Akyüz, Hüseyin (1993). Samuray Fırtınası, İstanbul: Ufuk Matbaası
Akyüz, Hüseyin (1998). Bütün Düşlerin Akşamı, İstanbul: Uzak Kitaplar
Aliye, Zeynep (1990). Yaşamak Masal Değil, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Aliye, Zeynep (1992). Aliye'nin Öyküleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Aliye, Zeynep (1995). Dolunay Vardı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Aliye, Zeynep (1998). Diş İzleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Aliye, Zeynep (1998). Raylardaki Merdivenler, Ankara: Bilgi Yayınevi
Alpay, Ulviye (1999). Mavi Bir Merhaba, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları
Alptekin, Mahmut (1983). Bir Denizin İki Kıyısı, İstanbul: Yazko
Alptekin, Mahmut (1990). Tünel Çıkmazı, İstanbul: Milliyet Yayınları
Altan, Çetin (1985). Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Altan, Saadet İkesus (1985). Kara Böcek, İstanbul: Sel Yayıncılık

Altıner, Yunus (1992). Ayşe, Kayıp Anahtar, İstanbul: Armoni Yayınları
Altınsoy, Fuat (1982). Hendekler, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Altuntaş, Turan (1993). Zengin Kapısı, İstanbul: Ekin Yayınları
Anadol, Müfide Güzin (1984). Tahta Evler, İstanbul: Yalçın Yayınları
Ankara, Zeynep (1991). Kanatsız Düşüşler, Ankara: Bilgi Yayınevi
Apaydın, Talip (1981). Duvar Yazarları, Ankara: Tekin Yayınevi
Apaydın, Talip (1981). Kökten Ankaralı, İstanbul: Yazko
Apaydın, Talip (1984). Hendek Başı, İstanbul: Hacan Yayınları
Apaydın, Talip (1985). Hem Uzak Hem Yakın, Ankara: Yaba Yayınları
Apaydın, Talip (1989). Karabasan, İstanbul: Cem Yayınevi
Apaydın, Talip (1994). Sıradışı Öyküler, Ankara: Prospero Yayınları
Apaydın, Talip (1998). Öykülerle Çizgiler: Eski Yeni Öykülerden Bir Seçki, Ankara: Güldikeni Yayınları
Aral, İnci (1983). Kıran Resimleri, İstanbul: Can Yayınları
Aral, İnci (1984). Uykusuzlar, İstanbul: Kaynak Yayınları
Aral, İnci (1986). Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul: Özgür Yayınları
Aren , F. Ülke (1981). Hanya Konya, İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi
Arı, Şevket (1999). Sabrımı Denedim, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Arıcı, Tülay (1991). Madalya, İstanbul: SAKÜDER Kültür Yayınları
Armaner, Türker (1997). Kıyısız, İstanbul: Metis Yayınları
Arslan, Ali (1981). Küçük Umutlar, İstanbul: Koral Yayıncılık
Arslan, Ali (1983). Artin Usta, Ankara: Yaba Yayınları
Asaf, Özdemir (1987). Dün Yağmur Yağacak, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Asena, Duygu (1992). Kahmaramanlar Hep Erkek, İstanbul: Doğan Kitap
Aslan, Mustafa (1986). Sözcüklerin Dili Tutulunca, İstanbul: Koral Yayıncılık
Aşçı, Abdullah (1982). Dayak Dağıtımı, Ankara: Dayanışma Yayınları
Atabaşoğlu, Cem (1995). Ars Longa Bahar Kısa, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Atabek, Erdal (1993). Belki de Sensin, İstanbul: Varlık Yayınları
Atasü, Erendiz (1983). Dullara Yas Yakışır, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1983). Kadınlar da Vardır, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1985). Lanetliler , Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1990). Onunla Güzeldim, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1997). Taş Üstüne Gül Oyması, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1998). Uçu, Ankara: Bilgi Yayınevi
Ateş, Kemal (1995). Bir Şarkıyı Dinlerken, Ankara: İmge Kitabevi
Atılgan, Yusuf (1992). Eylemci, İstanbul: Simavi Yayınları
Avcı, Zeynep (1983). Kötü Bir Yaratık, İstanbul: Yazko
Avcı, Zeynep (1991). Ahşap Köşkün Hanımefendisi, İstanbul: Can Yayınları
Avcı, Zeynep (1997). Aşk Meleğinin İşleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Ay, Mehmet (1984). Yol, Yağmur ve Hüzün, Ankara: Aylık Dergi Yayınları
Ay, Arif (1991). Saat 24'te Saksafon Dersi, İstanbul: Akçağ Yayınları
Ay, Nurten (1991). Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, İstanbul: Simavi Yayınları
Ay, Behzat (1992). Kuşku ve Korku, İstanbul: Broy Yayınevi
Aydın, Refik (1980). Haziran Sabahı, İzmir : Karınca Matbaacılık
Aydın, Refik (1984). Ter Soğudukça, İzmir: Uğur Ofset
Aydın, Lütfiye (1985). İkili Yalnızlık, İstanbul: Can Yayınları

Aydın, Lütfiye (1990). Cemre, İstanbul: Can Yayınları
Aydın, Lütfiye (1992). Sengin Semai, İstanbul: Bence Yayınları
Aydın, Lütfiye (1994). Ölüm Erken Bir Akşamdır, İstanbul: Simavi Yayınları
Aydın, Lütfiye (1997). Kül Tablet, İstanbul: Bence Yayınları
Aydın, Lütfiye (1998). Tsunami, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Ayral, Gülgün (1991). Gerçeğin Bittiği Yerde, İstanbul: Broy Yayınevi
Aytaç, Ercüment (1996). Sahtekâr Şırıltı, İstanbul: YKY
Ayvaz, Ülkü (1984). İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?, İstanbul: Cem Yayınevi
Ayvaz, Ülkü (1985). Gri Oğulları, İstanbul: Başaran Matbaası
Ayvaz, Sezer Ateş (1988). Aynalarda Yaz, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ayvaz, Ülkü (1991). Olaylar ve Kahramanlar, İstanbul: Cem Yayınevi
Azim, Hayati (1990). Yaşamak Direnmektir, İstanbul: Tavır Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1982). Gecenin Karanlığında, İstanbul: Yeni Dünya Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1986). Titanik'te Dans, İstanbul: Yeni Dünya Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1999). Tavandaki Kırmızı, İstanbul: Morbenek Yayınları
Bahadıroğlu, Affan Muhlis (1997). Zuladaki Güvercinler, Ankara: Bilkamat Yayınları
Bal, Meltem (1993). Satılık Sevinçler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Balcılar, Zeynep (1984). Yine Bir Gülnihal, Ankara: Yaba Yayınları
Balel, Mustafa (1983). Gurbet Kaçtı Gözüme, İstanbul: Yazko
Balel, Mustafa (1992). Turuncu Eleni, İstanbul: E Yayınları
Balıkçısı, Halikarnas (1986). Parmak Damgası, İstanbul: Bilgi Yayınları
Balkı, Şakir (1992). Şeytan Aletleri, Ankara: Tekin Yayınevi
Balkız, Ali (1988). Güller Kitaplara, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1990). Dolmuşta Bir Kadın, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1991). Karadeniz Dağ Kartalı, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1993). Karın Altı Kardelen, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1995). Yaşam Bir An'lar Toplamıdır, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1997). Bütün Ülke Yeşil Vadi, Ankara: Öteki Yayınevi
Balkız, Ali (1999). Dil Bağı, İstanbul: Cem Yayınevi
Baltacı, Nurten (1999). Zamane Ağıtları, Ankara: İtalik Yayınevi
Baltacıoğlu, Tuna (1996). İnsanlarımız, İstanbul: Peva Yayınları
Baran, Selçuk (1984). Kış Yolculuğu, İstanbul: Tan Yayınları
Baran, Selçuk (1984). Tortu, İstanbul: Kaynak Yayınları
Baran, Selçuk (1989). Yelkovan Koğuşu, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baran, Ethem (1991). Sonrası Ayrılık, İstanbul: MEB Yayınları
Baran, Selçuk (1992). Arjantin Tangoları, İstanbul: YKY
Baran, Ethem (1994). Kurutulmuş Gül Mevsimi, İstanbul: MEB Yayınları
Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (1996). Acı Deniz, İstanbul: İz Yayınları
Barbarosoğlu, Nalan (1996). Ne Kadar da Güzeldir Gitmek, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Bardakçı, Vehbi (1988). Acılar Toprağımdır, İstanbul: Yazko
Baş, Arif (1993). Tüp Bebek, İstanbul: Martı Yayınları
Baş , Arif (1983). Banttaki Ses, Ankara: Yaba Yayınları
Başar, Kürşat (1988). Kış İkindisinin Evinde, İstanbul: Can Yayınları
Başaran, Mehmet (1983). Dilsiz Oyunu, İstanbul: Cem Yayınevi
Başaran, Mehmet (1983). Yüreğin Sesi Zeytin Ülkesi, İstanbul: Yazko

Başaran, Mehmet (1987). Yasaklı, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Başaran, Mehmet (1990). Hoşça Kal Dünya, İstanbul: Cem Yayınevi
Başaran, Mehmet (1991). Giz Kokan Suskunluk, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Başaran, Mehmet (1992). Kalın Mavi Bir Ses, İstanbul: Cem Yayınevi
Başargan, Özdemir (1987). Hasıraltı, İstanbul: Kerem Yayınları
Başarır, Başar (1992). Kent Kitabı, İstanbul: Başar Başarır ve Armoni Yayımcılık
Başarır, Başar (1996). Eski Şehrin Ayazı, İstanbul: Era Yayıncılık
Başat, İsmail Mert (1991). Kanatlarını Yitirmiş Uçan Atın Tutkusu, İzmir: Sergi Yayınevi
Batur, Suat (1996). Bir Hatıra, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Batur, Suat (1996). Kırmızı Bisiklet, Ankara: İmge Kitabevi
Bayar, Zühtü (1999). Geyşa Androis Şirketi, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Baydar, Sami (1990). Dünyadan Çıkış Yolları, İstanbul: Cumartesi Yayınevi
Baydar, Oya (1991). Elveda Alyoşa, İstanbul: Can Yayınları
Baydar, Sami (1991). Dünyada Anılara Bakıyorum, İstanbul: Yayınevi Yayıncılık
Baydur, Memet (1995). Gözün Kahverengi Suyu, İstanbul: YKY
Bayır, Arslan (1992). Alara Yolu, İstanbul: Baygenç Yayınları
Bayır, Arslan (1993). Et Obur, Adana: Aykırı Sanat Yayınları
Bayır, Arslan, COŞKUN Kadriye (1996). İki Nokta ve Dört Gün, Adana: Aykırı Sanat Yayınları
Baykurt, Fakir (1982). Barış Çöreği, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1982). Gece Vardiyası, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1986). Duisburg Treni, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1993). Bizim İnce Kızlar, İstanbul: Ortadoğu Yayınları
Baykurt, Fakir (1998). Telli Yol, İstanbul: Papirüs Yayınları
Baysal, Faik (1986). Kırmızı Sardunya, İstanbul: Can Yayınları
Baysal, Faik (1986). Militan, İstanbul: Kelebek Yayınları
Baysal, Faik (1990). Nuni (Nuni Yeşil Oda ve Ötekiler), İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Baysal, Faik (1990). Tota, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Baysal, Faik (1992). Güller Kanıyordu, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Baysal, Faik (1998). Elleri Sesinin Rengindeydi, İstanbul: Can Yayınları
Baysal, Faik (1998). Ilgaz Teyze Öldü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Baysal, Faik (1998). Terlikler, İstanbul: Can Yayınları
Bekiroğlu, Nazan (1997). Nun Masalları, İstanbul: Dergâh Yayınları
Bektaş, Habib (1983). Kapıkule Nerde, İstanbul: Derinlik Yayınları
Bektaş, Habib (1988). Yorgun Ölü, Ankara: Yaba Yayınları
Bektaş, Habib (1997). Meyhane Dedikleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Bele, Tansu (1990). Ah Benim Bir Başıma İstanbul Kadınlığım, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Bele, Tansu (1993). Ay Geceye Yalnız Doğar, İstanbul: Demet Yayıncılık
Bele, Tansu (1997). Bir Yaz Boyu Akçay'da, İstanbul: Kariye Yayınları
Bele, Tansu (1999). Yazdan Kalan / Doksan Dokuz, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Bender, Cemşid (1992). Kürt Kızı Zenge, İstanbul: Berfin Yayınları
Bener, Erhan (1992). Aşk-ı Muhabbet Sevda, Ankara: Bilgi Yayınevi

Bener, Erhan (1993). Gece Gelen Ölüm, Ankara: Bilgi Yayınevi
Bener, Vüs'at O. (1993). Siyah-Beyaz, İstanbul: YKY
Bener, Erhan (1995). Günbatımı Öyküleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Bener, Erhan (1996). Denizaşırı Öyküler, Ankara: Ümit Yayıncılık
Bener, Vüs'at O. (1997). Mızıkalı Yürüyüş, İstanbul: İletişim Yayınları
Bener, Erhan (1998). Yaralı Aşklar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Bener, Vüs'at O. (1998). Kara Tren, İstanbul: İletişim Yayınları
Beşergil, Nurdan (1996). Rüzgâr Çıktı, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Bezmen, Nermin (1999). Kırk Kırık Küp, İstanbul: Emre Matbaası
Bıldırki, O. Hasan (1986). Üçüncü Günün Öğlesi, İstanbul: Doğruluk Matbacılık
Bıldırki, Oyhan Hasan (1986). Hikâyeler, İzmir: Doğruluk Matbacılık
Bıldırki, O. Hasan (1989). Bir Başka Şafak, İstanbul: MEB Yayınları
Bıldırki, O. Hasan (1990). Gün Çarığı Sıkınca, İzmir: Doğruluk Matbacılık
Bilen, Hatice (1989). Umursanmayan Kadınlar, Ankara: Bilgi Yayınevi
Bilen, Hatice (1992). Ayın Uysal Işığı, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Bilge, Muammer (1986). Kanaldaki Yabancı, Ankara: Yaba Yayınları
Bilgiç, Şükrü (1983). Bulutlar Sevilmez mi?, İstanbul: Türkü Yayınevi
Bilgiç, Şükrü (1996). Omuzlarımda Gurbet Yanaklarımda Nar Çiçekleri, İstanbul: Saypa Yayınları
Bilgili, Gülderen (1987). Bir Gece Yolculuğu, İstanbul: Can Yayınları
Bilgin, Sibel (1993). Bana Bir Harf Söyle, İstanbul: Can Yayınları
Bilir, Ali Fuat (1994). Üşüyen Sıcak Düşlerim, İstanbul: E Yayınları
Bilir, Ali Fuat (1995). Göç Türküsü, İstanbul: E Yayınları
Birinci, Niyazi (1981). Hikâye , İstanbul: Yeni Asya Yayınları
Bolulu, Osman (1998). Yağmur Sonrası, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Bozarslan, Mehmet Emin (1990). Gülsün Gelin, Ankara: Yaba Yayınları
Bozarslan, Zelal (1992). Bir Kadın Uyanıyor, Diyarbakır: Dilan Yayınları
Bozfırat, Ayhan (1980). Sokak Lambaları, İstanbul: Okar Yayınları
Bozfırat, Ayhan (1999). Bütün Hikâyeleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Bragner, Mine Timur (1997). Dans Eden Muska, İstanbul: Boyut Kitapları
Bragner, Mine Timur (1997). Ege Konçertosu, İstanbul: Boyut Kitapları
Bucak, Nevra (1994). Beyoğlu'nun Eski Ustaları, İstanbul: Cem Yayınevi
Bulut, Şevket (1984). Kefensiz Ölüler, İstanbul: Dergâh Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Baharı Görmeyen Çocuklar, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Sınırdaki Tarla, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Yıkık Minare, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Burak, Cihat (1981). Cardonlar, İstanbul: Ada Yayınları
Burak, Sevim (1982). Afrika Dansı, İstanbul: Adam Yayınları
Burak, Cihat (1992). Yakutiler, İstanbul: YKY
Burak, Sevim (1993). Palyaço Ruşen, İstanbul: Nisan Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1982). Şarkılar Seni Söyler, İstanbul: Adam Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1983). Günlerden Bir Gün, İstanbul: Yazko
Buyrukçu, Muzaffer (1987). Hüzünlü Kar Çiçekleri, İstanbul: Mitos Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1987). Telefon Konuşmaları, İstanbul: Sel Yayıncılık
Buyrukçu, Muzaffer (1989). Her Yer Karanlık, İstanbul: Cem Yayınevi
Buyrukçu, Muzaffer (1990). Bin Hüzün, İstanbul: Cem Yayınevi

Buyrukçu, Muzaffer (1992). Şarkı Gibi, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Buyrukçu, Muzaffer (1994). Yüzün Yarısı Gece, İstanbul: Bilgi Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1996). Bir Aşk Daha, İstanbul: Sel Yayıncılık
Buyrukçu, Muzaffer (1999). Dumanı Tüten Çay Gibi, İstanbul: Sel Yayıncılık
Büke, Savaş (1985). Olur Böyle Şeyler, İstanbul: Baysan Basım ve Yayın
Cehiz, Neşe (1992). Evlilik Cüzdanlarını Buruşturan Öyküler, İstanbul: Varlık Yayınları
Cehiz, Neşe (1996). Fasulyeden Aşklar, İstanbul: Varlık Yayınları
Celal, Peride (1985). Pay Kavgası, İstanbul: Remzi Kitabevi
Celal, Peride (1994). Mektup, İstanbul: Can Yayınları
Celal, Peride (1995). Bir Hanımefendinin Ölümü, İstanbul: Can Yayınları
Celal, Peride (1999). Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı, İstanbul: Can Yayınları
Cemal, Ahmet (1999). Dokunmak, İstanbul: Can Yayınları
Ceyhun, Demirtaş (1985). Babam ve Oğlum, İstanbul: Cem Yayınevi
Ceyhun, Demirtaş (1987). Eylül Öyküleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Ceylan, İsmail Fatih (1981). Son Sabah, İstanbul: Arslan Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1992). Bu Kafayla Düzelemeyiz, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Ceylan, İsmail Fatih (1992). Suskunlar, İstanbul: Denge Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1996). İnsan Görmemiş Hayvanlar, İstanbul: Denge Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1996). Yapma Çiçekler, İstanbul: Nesil Yayınları
Coral, Mehmet (1998). Bizans'ta Kayıp Zaman, İstanbul: Doğan Kitap
Coral, Mehmet (1999). Konstantiniyye'nin Yitik Günceleri, İstanbul: Doğan Kitap
Coşkun, Ayfer (1989). Gözlerini Değiştirsinler Çocukların , İstanbul: Belge Yayınları
Coşkun, Ayfer (1999). Duran Zaman, İstanbul: Bilge Yayınları
Cömert, Kazım (1992). Islak Raylar, İstanbul: Sorun Yayınları
Cumalı, Necati (1981). Aylı Bıçak , İstanbul: Tekin Yayınevi
Cumalı, Necati (1991). Uzun Bir Gece (Aylı Bıçak, 2. Baskı isim değişikliği), Ankara: Can Yayınları
Çağlar, Ali Özenç (1989). Korkunun Ötesi, İstanbul: Yeni Şiir Yayınları
Çakır, Ahmet (1983). Dostun Ölümü, İstanbul: Varlık Yayınları
Çakır, Cemile (1990). Gelincikle Uyanmak, İstanbul: Ekin Yayınları
Çakmak, Figen (1987). Kırık Dökük Bir Yaşam, İstanbul: Cem Yayınevi
Çallı, Osman (1993). Düş Gezginleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Çayır, Remzi (1989). En Büyük Silah Barabellum, İstanbul: Günalp Yayıncılık
Çayır, Remzi (1996). Donkişotlar Mektebi, Ankara: Alperen Yayınevi
Çekmeci, Süalp (1989). Firari Rengim Kırmızı, İstanbul: Alan Yayıncılık
Çelik, Behçet (1996). Yazyalnızı / İki Deli Derviş, İstanbul: Yazılı Günler Yayınları
Çetin, Mehmet (1991). Asmin, İstanbul: Ataol Yayınları
Çetinkaya, Yavuzer (1992). Savaş ve Doğum, İstanbul: Simavi Yayınları
Çeviker, Turgut (1994). Hayal, İstanbul: İris Yayınları
Çeviksoy, Osman (1982). Beyaz Yürüyüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Çeviksoy, Osman (1982). Tutuklu Yürek, Ankara: Ocak Yayınları
Çeviksoy, Osman (1984). Ağlamak Yasak, İstanbul: Mayaş Yayınları
Çeviksoy, Osman (1985). Duvarın Öte Yanı, İstanbul: Mayaş Yayınları
Çeviksoy, Osman (1986). Kar Yağar Gül Üstüne, İstanbul: MEB Yayınları
Çeviksoy, Osman (1989). Derdimi Gül Eyledim, Ankara: Ocak Yayınları

Çeviksoy, Osman (1990). Geriye Hüzün Kalır, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Çeviksoy, Osman (1994). Sana Seni Anlatmak, İstanbul: MEB Yayınları
Çiçek, Tacim (1991). Beyaz Kısa Pantolon, İzmir: Ozan Yayınları
Çiçek, Tacim (1991). Yaşamın Özge Yorumu, Ankara: Yazıt Yayınları
Çiçekoğlu, Feride (1990). Sizin Hiç Babanız Öldü mü?, İstanbul: Can Yayınları
Çiçekoğlu, Feride (1996). 100'lük Ülkeden Mektuplar, İstanbul: Can Yayınları
Çifci, Mustafa (1997). Bahar Aşkı, İstanbul: Kora Yayınları
Çokum, Sevinç (1984). Derin Yara, İstanbul: Bayrak Yayımcılık
Çokum, Sevinç (1987). Onlardan Kalan, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Bir Eski Sokak Sesi, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Evlerinin Önü, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Rozalya Ana, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1998). Beyaz Bir Kıyı, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çongar, Yılmaz (1990). Anjiyo, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Çongar, Yılmaz (1997). Gökyüzüne Bir Bilet, İstanbul: Kastaş Yayınevi
Çubukçu, Orhan (1981). Yılan Islığı, İstanbul: Ödül Alan Kitaplar Yayınevi
Çubukçu, Orhan (1984). Kinino, Ankara: Ayko Yayınları
Dağlı, Tuncay (1998). Başkanlık Tutkusu, Adana: Çukurova Üniv. Basımevi
Dal, Güney (1983). Buzul Döneminden Haberler, Ankara: Dayanışma Yayınları
Dal, Güney (1985). Yanlış Cennetin Kuşları, İstanbul: Dağyeli Basımevi
Damar, Attila (1983). Deli Yağmur, İzmir: Anvi Anıl Yayınları
Demir, Fahrettin (1998). Otobüste Ben Yoktum, İstanbul: Broy Yayınevi
Demirel, Molla (1996). Sevgi'nin Düşü, Ankara: Sanatyapım Yayıncılık
Demirseren, Bedii (1987). Marpessa, Ankara: Yaba Yayınları
Devrim, Hasan (1987). Kadının Karası Maviye, İstanbul: Sanat Koop.
Devrim, Hasan (1994). Romen Leyla, Ankara: Prospero Yayınları
Dikmen, Ramazan (1996). Kıyıya Vuranlar, İstanbul: İz Yayıncılık
Dikmen, Ramazan (1998). Afife Ablanın İncileri, Ankara: Hece Yayınları
Dilber, Fatoş (1990). Suçlu Sizsiniz, Ankara: Bilgi Yayınevi
Dinamo, Hasan İzzettin (1981). Savaşta Çocuklar, İstanbul: Köyün Çocuğu Yayınları
Dinamo, Hasan İzzettin (1994). Sübyan Koğuşu, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Dinç , Güney (1990). Yedi Domuzlu Altın, Ankara: Bilgi Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1990). Benimle Son Defa Dans Eder misiniz?, İstanbul: Arion Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1992). Symphonia Kakophonica, İstanbul: İletişim Yayınları
Dinçmen, Kriton (1993). Hiçlik'te Randevu, İstanbul: Telos Yayıncılık
Dinçmen, Kriton (1995). Hüzünlü İntermezzo, İstanbul: Arıon Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1998). Hiçliğe Övgü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Dino, Abidin (1991). Pera Palas, İstanbul: Ada Yayınları
Doğan, Aydın (1988). Afişte Ölen Adam, Ankara: Yaba Yayınları
Doğan, Aydın (1993). Kör Pencere, Ankara: Yaba Yayınları
Dorman, Yeşim (1991). Merdivenaltı, İstanbul: İletişim Yayınları
Dorman, Yeşim (1995). Harran'da Dolunay, İstanbul: YKY
Dorman, Yeşim (1996). Mimu'nun Hayat Kitabı, Ankara: İmge Kitabevi
Dorman, Yeşim (1998). Libera, İstanbul: Ç Yayınevi
Doruk, Kâmil (1987). Antik Sevgililer, İstanbul: Bürde Yayınları

Doruk, Kâmil (1995). Ağlamayın Efendim, İstanbul: Nehir Yayınları
Doruk, Zafer (1995). Bir Uçumluk Kanat Lütfen, Ankara: Öteki Yayınevi
Doruk, Zafer (1997). Canın Çukurova'ya İstanbul, Adana: Özgün Yayınları
Doruk, Zafer (1997). Yalınayak Geceler, Adana: Özgün Yayınları
Dölek, Sulhi (1983). Vidalar, İstanbul: Cem Yayınevi
Duman, Faruk (1997). Seslerde Başka Sesler, İstanbul: Can Yayınları
Duman, Faruk (1999). Av Dönüşleri, İstanbul: Can Yayınları
Duran, Mine (1996). Sakar Burjuva, İstanbul: Flah Yayıncılık
Duru, Orhan (1982). Yoksullar Geliyor, İstanbul: Ada Yayınları
Duru, Orhan (1989). Şişe, İstanbul: Ada Yayınları
Duru, Orhan (1991). Bir Büyülü Ortamda, İstanbul: Remzi Kitabevi
Duru, Orhan (1996). Sarmal, İstanbul: YKY
Duru, Orhan (1997). Fırtına, İstanbul: YKY
Duruel, Nursel (1982). Geyikler, Annem ve Almanya, İstanbul: Adam Yayınları
Duruel, Nursel (1992). Yazılı Kaya, İstanbul: Telos Yayıncılık
Durusel, İlhan (1998). Alınyazım Kılavuzu, İstanbul: YKY
Dündar, Ali (1992). Ekmek Kokusu, İstanbul: Selvi Yayınları
Düzgören, Bahar Öcal (1999). Gerçeğin Kıyısındaki Aynalar, Antalya: Akdeniz Yayıncılık
Ece, Hüseyin K. (1993). Tanıklar, İstanbul: Denge Yayınları
Edgü, Ferit (1982). Çığlık, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1988). Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1991). Ressamın Öyküsü, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1995). Doğu Öyküleri, İstanbul: YKY
Edgü, Ferit (1999). İşte Deniz, Maria, İstanbul: YKY
Efe, Sait (1990). Kurt Ağzında Kuzu, İstanbul: Belge Yayınları
Efe, Suat (1995). Ölmek Yasak, İstanbul: Ad Kitapçılık
Ekici, Necdet (1987). Gül Olacaksın, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Ekici, Necdet (1991). Yüreğimdeki Cemre, İstanbul: Timaş Yayınları
Ekici, Necdet (1998). Yüreğimi Sana Bıraktım, İstanbul: Timaş Yayınları
Emir, Sabahat (1981). Zamane, İstanbul: Üçlü Yayımcılık
Emir, Sabahat (1989). Bir Sepet Kiraz, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Emre, İsmet (1994). Biraz Sonra Yağmur Yağacak, Sivas: Dilek Matbaası
Engin, Gülseren (1989). Yorgun Konak, İstanbul: Ekol Basın Yayın
Engin, Gülseren (1994). Kaçış Düşleri, İstanbul: Demet Yayıncılık
Er, Atila (1996). Funda, İstanbul: 2 B Yayıncılık
Er, Atila (1998). Park Cafede Bir Adam, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Eradam, Yusuf (1999). Kirli Kırlent, İstanbul: E Yayınları
Eray, Nazlı (1982). Kız Öpme Kuyruğu, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1984). Hazır Dünya, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1985). Kuş Kafesindeki Tenor, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1986). Eski Gece Parçaları, İstanbul: Adam Yayınları
Eray, Nazlı (1987). Aşk Artık Burada Oturmuyor, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1987). Yoldan Geçen Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Erbal, Ayda (1999). Son Kullanma Tarihi Geçmiş Aşklar, İstanbul: İletişim Yayınları
Erbulak, Füsun (1985). Burgu (Matkap), İstanbul: Broy Yayınevi

Erbulak, Füsun (1990). Aşk Anarşisttir, İstanbul: Cep Anlatı Yayınları
Ercan, Asuman (1999). Dolunay Yansımaları, İstanbul: Can Yayınları
Erdem, İbram (1982). Sessiz Muhalefet, Ankara: Öyküşiir Yayınları
Erdem, İbram (1994). Yanımızdaki, Ankara: Prospero Yayınları
Erdem, İbram (1995). Mor ve Kül, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Erdem, İbram (1998). Annem, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Erdem, İbram (1998). Düşler Yaşam Olsa, Ankara: KTB Yayınları
Erdem, İbram (1999). Bir Ölümsüzlüktür Sevi, İstanbul: Yargı Basımevi
Erdem, Kerim Aydın (1999). Gecenin Bir Saatinde, Ankara: Günce Yayınları
Erdi, İslam Beytullah (1998). Gelinuçtu, Ankara: Ocak Yayınları
Erdoğan, Yılmaz (1984). Ağaçta Bir Yaprak, İstanbul: Esra Yayınları
Erdoğan, Yılmaz (1993). Hüzünbaz Sevişmeler, İstanbul: Sel Yayıncılık
Erdoğan, Yılmaz (1993). Pembegül, İstanbul: Erdoğan Yayınları
Erdoğan, Aslı (1996). Mucizevi Mandarin, İstanbul: Mitos Yayınları
Erdoğan, Mehmet (1996). Özdeki Billur Dünya, İstanbul: Kaynak Yayınları
Erdoğan, Mehmet (1997). Kardelen Çilesi, İstanbul: Kaynak Yayınları
Erdoğan, Aslı (1998). Tahta Kuşlar, İstanbul: Everest Yayınları
Erdost, Muzaffer İlhan (1990). Ey Karanlık Mavi Güneş, İstanbul: Onur Yayınları
Erez, Selçuk (1993). Ağırmeşrep Kadınlar, Ankara: Bilgi Yayınevi
Erez, Selçuk (1996). Trendelenburg Pansiyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık
Ergen, Melih (1992). Tünel, İstanbul: Can Yayınları
Ergin, Özgen (1987). Şarlo Kemal, İstanbul: Ren Yayınevi
Ergin, Özgen (1990). Derin Sularda, İstanbul: Cem Yayınevi
Ergin, Özgen (1999). Galatalı Angelos, İstanbul: Papirüs Yayınları
Erhan, Ahmet (1998). Köpek Yılları, İstanbul: Bilgi Yayınları
Erkal, M. Nuri (1990). Yerdeki Yazı, Antalya: Eyvan Dergisi
Erkoca, Yurdaer (1992). Yitik Zaman Satıcısı, İstanbul: Telos Yayıncılık
Erol, Ahmet (1997). Turne Mektupları, İstanbul: YKY
Erol, Ahmet (1998). Havalar Soğuk Şimdi, İstanbul: YKY
Erözenci, Ahmet (1998). Kaleydeskop, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ersoy, Uğur (1995). Bir Efsane Bir Demet İnsan, İstanbul: Evrim Yayınevi
Ersoy, Tolga (1997). Yol'a Durdu Öyküler, İstanbul: Sorun Yayınları
Ersöz, Cezmi (1995). Saçlarının Kardeş Kokusu, İstanbul: Mephisto Yayınları
Ersöz, Cezmi (1996). Annelik Oyunu Bitti, İstanbul: İletişim Yayınları
Ersöz, Cezmi (1999). İçime Gir Ama Sigaranı Söndürme, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Ertuğrul, Halit (1997). Kendini Arayan Adam, İstanbul: Nesil Yayınları
Ertuğrul, Halit (1999). Kendimi Buldum, İstanbul: Nesil Yayınları
Ertürk, Nusret (1994). Bir Günün İki Sabahı, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Ertürk, Nusret (1998). Mor Ali, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Eryürük, Adem (1990). Dört Adım, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Eryürük, Adem (1991). Irmak Olmak, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
Evren, Süreyya (1995). Zaman Zeman Öyküleri, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
Eyüboğlu, Yeşim (1998). Geleceğimi Biliyordum, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Farımaz, Şükran (1984). Çiçeklerle, İstanbul: Alaz Yayıncılık
Fındıklı, Selma (1995). Loş Sokağın Kadınları, Ankara İstasyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık

Fındıklı, Selma (1998). Ankara İstasyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık
Fırat, Ertuğrul Oğuz (1995). Karmakarışık Öyküler, İstanbul: Metis Yayınları
Fırat, Ertuğrul Oğuz (1997). Seviçıra, Ankara: Doruk Yayınları
Fikret, Adil (1990). Avare Gençlik, İstanbul: İletişim Yayınları
Fikriye, H. Hilmi (1993). Yalnız Değilsin, İstanbul: Bulunmaz Yayımcılık
Fuat, Memet (1998). Bir Ayrılışın Öyküsü, İstanbul: Adam Yayınları
Füruzan, (1982). Gecenin Öteki Yüzü, İstanbul: YKY
Füruzan, (1985). Gül Mevsimidir, İstanbul: Bilgi Yayınevi
Füruzan, (1986). Dövme, Ankara: Kerem Yayınları
Füruzan, (1989). Balonlar, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Füruzan, (1991). Haykırmak, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Füruzan, (1992). Yedi Öykü, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Füruzan, (1999). Hovarda, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Füruzan, (1999). Sevda Dolu Bir Yaz, İstanbul: YKY
Gençay, Güngör (1994). Askercilik, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Gerger, Adnan (1990). Firar Öyküleri, İstanbul: Ekin Yayınları
Gezer, Nadir (1984). Puslu Hüzün, Ankara: Yaba Yayınları
Gezer, Nadir (1988). Yürüyen Gece, Ankara: Yaba Yayınları
Gezer, Nadir (1995). Hanife Nine'den Öyküler, Ankara: Başak Yayınları
Gezer, Nadir (1998). Kırılgan Umutlar, Ankara: Güldikeni Yayınları
Givda, Avni (1980). Ben Sisi Severim, İstanbul: Kişisel Yayını
Givda, Avni (1980). Sevgili Sevi ve Başka Öyküler, Ankara: Mars Matbaası
Givda, Avni (1981). Naftalin Hocanım ve Başka Öyküler, İzmir: Karınca Matbaacılık
Gobelyan, Yervant (1984). Düşsüz Yaşayan İnsanlar, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1991). Ermeni Çiçek Dedik Adına, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1992). Toprakla Vaftiz Edilenler, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1998). Memleketini Özleyen Yengeç, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1998). Yaşamın Kenarından, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gökçek, Mustafa (1994). Gölgem Suya Düştü, İzmir: Leyal Yayınları
Gökdemir, Aziz (1998). İç İçe İstanbul Öyküleri, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Göksel, Hüsnü (1991). Ben Bu Menekşeleri Senin İçin Topladım, İstanbul: Bilgi Yayınları
Göksel, Hüsnü (1996). Lacivert Mayolu Kız, İstanbul: Bilgi Yayınları
Göksel, Hüsnü (1999). Gümüş Kemerli Kız, Ankara: Bilgi Yayınevi
Gökşen, Mustafa (1985). Kavaklar Güneşi Erken Görür, İstanbul: Yazko
Göle, Münir (1997). Yansılar Kitabı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Gör, Sıtkı Salih (1981). Yol Bitmeden, Ankara: Dayanışma Yayınları
Gör, Sıtkı Salih (1995). Zümrüdüanka, Ankara: Prospero Yayınları
Güldaş, Ayhan (1995). Her Şey Sevgiyle, İstanbul: MEB Yayınları
Gülel, Halil (1999). Yabanda Solan Güller, İstanbul: Gülhan Yayınları
Güler, Mehmet (1986). İçim Dışım Gökkuşağı, İstanbul: Özyürek Yayınları
Güler, Mehmet (1988). Bir Eski Sevda, İstanbul: Cem Yayınevi
Güler, Mehmet (1992). Ferhad Gibi, İstanbul: Cem Yayınevi
Güler, Mehmet (1993). Aşkı Çeyrek Geçe, İstanbul: Cem Yayınevi
Gülersoy, Neşe, KARADEMİR Hayrettin (1982). Topal, İzmir: Üçel Matbaacılık
Gülsoy, Murat (1999). Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul, İstanbul: Can Yayınları

Gülüsever, Mustafa (1992). Mutlu Köyün Mutsuz Kadını, Ankara: Sam Yayınları
Gümüş, İsmail (1984). Boşnak Türküsü, İstanbul: Hacan Yayınları
Gümüş, İsmail (1994). Deli Balkan Yeli, Ankara: Ardıç Yayınları
Gümüştaş, Hakkı (1984). Her Sabah Yeniden, İstanbul: Sanat Koop.
Gündoğdu, Cengiz (1996). Akan Yıldız, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Günel, Burhan (1980). Başka Bir Yaz, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1984). Dünyanın En Güzel Kadını, Ankara: Dayanışma Yayınları
Günel, Burhan (1985). Nergiz, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1987). Bisiklet Günleri, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1988). Uzun Yol Sürücüsü, İstanbul: Can Yayınları
Günel, Burhan (1990). Evet Aşk Dünyanın En Güzel Kadını, İstanbul: Etikus Yayınları
Günel, Burhan (1993). Ateşi Seçtim, Ankara: Karşı Yayınları
Günel, Burhan (1994). Karanfil ve Hançer, Ankara: Karşı Yayınları
Günel, Burhan (1999). Çiçekler Korunağı, İstanbul: Can Yayınları
Güner, Hasan Nami (1991). Bozyapboz, Ankara: Öteki Yayınevi
Günersel, Tarık (1983). Bir Geçiş Toplumunda, İstanbul: Yaşantı Sanatı Kitapları
Günersel, Tarık (1999). Bedenlere İnanır mısınız?, İstanbul: OM Yayınevi
Güneş, Ramazan (1995). Güneş Öyküleri, İstanbul: Kendi Yayını
Güneş, Cem (1999). Oslo'da Olay Var, Ankara: Güldikeni Yayınları
Güney, Yılmaz (1990). Yunan Bıçağı, İstanbul: Umut Yayıncılık
Güney, Yılmaz (1991). Ölüm Beni Çağırıyor, Ankara: Yaba Yayınları
Güngör, Necati (1983). Bu Sevda Ölmek, İstanbul: Adam Yayınları
Güngör, Necati (1984). Hayatımın Yedi Hikâyesi, İstanbul: Kaynak Yayınları
Güngör, Necati (1986). Unutulmaz Bir Kadın Resmi, İstanbul: Özgür Yayınları
Güngör, Necati (1990). Sinema Kuşu Sevgilim, İstanbul: Cem Yayınevi
Güngör, Necati (1998). İyiler Genç Ölür, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Güngörmüş, Nilüfer (1999). Büyük A, İstanbul: Patika Yayınları
Günsur, Mehmet (1995). Caique, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Gürbüzatik, İnci (1999). İki Çırpı Kıraz Kız, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Gürel, Fatma (1994). Bir Yaz Gecesi, İstanbul: Demet Yayıncılık
Gürel , Ferzan (1985). Kordon Boyu, İstanbul: Turna Yayınları
Gürel , Ferzan (1995). Umutlanmanın İzdüşümü, Ankara: Toplum Yayınları
Güreli, Mehmet (1985). Sıcak Bir Göz, İstanbul: Nisan Yayınları
Güreli, Nail (1988). Biz Bu İhtilali Niye Yaptık?, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Nail (1989). İhtilalin Gülleri, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Nail (1992). Cehennem Kahkası, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Mehmet (1993). Alope'nin Odası, İstanbul: Can Yayınları
Güres, Nihal (1994). Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, İstanbul: Çetin Yayıncılık
Gürlek, Cemal (1992). Buğulu Cam, Ankara: Başak Yayınları
Gürsel, Nedim (1983). Kadınlar Kitabı, İstanbul: Cem Yayınevi
Gürsel, Nedim (1986). Sevgilim İstanbul, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Nedim (1988). Sorguda, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Nedim (1991). Son Tramvay, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Korat (1996). Çizgili Sarı Defter, İstanbul: İletişim Yayınları
Gürses, Ali Nurettin (1988). Geceyarısı Sinderalla, İstanbul: Eylül Yayınları
Gürses, Fulya (1992). Ekmek, İstanbul: Sosyalist Yayınlar

Gürses, Fulya (1997). Duvar , İstanbul: Sosyalist Yayınlar
Hacıhasanoğlu, Muzaffer (1983). Dağ Başındaki Ölü, İstanbul: Yazko
Hafifbilek, Celâl (1994). Sana El Sallayacağım, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Hakan, Fikret (1997). Hamal'ın Uşakları, İstanbul: Telos Yayıncılık
Hakkı, Mustafa (1987). Mayınlarda, İstanbul: Cem Yayınevi
Hakkı, Ruşen (1990). Kentin Konukları, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1986). Evdeki Yabancı, İstanbul: Akabe Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1987). Sesim Bana Yetmiyor, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1988). Sarıldığım Soğuk Bir Ceset, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1989). Sokağın Adı Issız, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1991). Ay Işığında Vav'ın Odası, İstanbul: Yediiklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1994). Zamanların Öyküsü, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1996). Kuşkonmazda Konuşan Adam, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1996). Yalnızlık Sarkacı, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Halil, İlyas (1983). Doyumsuz Göz, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1987). İt Avı, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1989). Boyansın Ramazan, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1993). Kiralık Mabet, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1995). Sarhoş Çimenler, Ankara: Toplum Yayınları
Hamasdeg, (1997). Güvercinin Harput'ta Kaldı, İstanbul: Aras Yayıncılık
Hançerci, Müzeyyen (1993). Mutluluk Şarkıları, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Hayber, Abdülkadir (1986). Günortasında Arakesme, Ankara: Üçler Matbaası
Henden, Rahime (1999). Güneş Tutkunları, İstanbul: Belge Yayınları
Hepçilingirler, Feyza (1981). Sabah Yolcuları, İstanbul: Ödül Alan Kitaplar Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1985). Eski Bir Balerin, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1987). Ürkek Kuşlar, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1990). Kırlangıçsız Geçti Yaz, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1993). Öyküler, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1997). Savrulmalar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Hergünsel, Cafer (1980). Kalfa, İstanbul: Edebiyat Koop.
Hergünsel, Cafer (1989). Yaşam Sürgünlerini Verirken, İstanbul: Özdemir Basımevi
Hızarcı, Erol (1997). Toprakaltı Sarayları, İstanbul: Metis Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1982). Rüşvetin Alamancası, İstanbul: Yalçın Yayıncılık
Ilgaz, A. Afet (1983). Ölü Bir Kadın Yazar, İstanbul: Yazko
Ilgaz, Rıfat (1986). Sosyal Kadınlar Partisi, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1989). Çalış Osman Çiftlik Senin, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1997). Dördüncü Bölük, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1998). Şeker Kutusu, İstanbul: Çınar Yayınları
Işık, Necla (1992). Yusuf, İstanbul: Etik Yayınevi
Işık, Necla (1993). Üç Kuşaklık Bilmece, İstanbul: Afa Yayıncılık
Işınsu, Emine (1991). Bir Gece Yıldızlarla, İstanbul: Ötüken Neşriyat
İkesus, Altan (1995). Saadet, Karaböcek, İstanbul: Sel Yayıncılık
İleri, Selim (1980). Bir Denizin Eteklerinde, İstanbul: Everest Yayınları
İleri, Selim (1982). Eski Defterde Solmuş Çiçekler, İstanbul: Adam Yayınları
İleri, Selim (1983). Son Yaz Akşamı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

İleri, Selim (1991). Hüzün Kahvesi, İstanbul: Evrim Yayınevi
İleri, Selim (1992). Kötülük, İstanbul: Remzi Kitabevi
İlhan, Uğur (1993). Kırk Tas Namus, İstanbul: Cep Anlatı Yayınları
İlhan, Cengiz (1995). Umursanmak, İstanbul: Arma Yayınları
İlhan, Atilla (1999). Yengecin Kıskacı, İstanbul: Bilgi Yayınevi
İlker, Ayşe (1987). Bir Başka Sevda, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
İlyas, Halil (1985). Çıplak Yula, İstanbul: Memleket Yayınları
İlyas, Halil (1999). Gavur Memur Aranıyor, İstanbul: Toplum Yayınları
İmre, Mehmet Fehmi (1985). Siyah , Ankara: Yorum Matbacılık
İmre, Mehmet Fehmi (1994). Sessizlik Hikâyeleri, İstanbul: İletişim Yayınları
İmre, Mehmet Fehmi (1995). Cennet ve Cehennem, İstanbul: Gala Yayınları
İnal, Günseli (1981). Gelincikler Sürgünde, İstanbul: ABECE Yayınları
İnal, Mecbure (1996). Yalnızlığın Rengi, İstanbul: Timaş Yayınları
İnanç, Remzi (1985). Şey, İstanbul: De Yayınları
İplikçi, Müge (1998). Perende, İstanbul: İletişim Yayınları
İşigüzel, Şebnem (1993). Haneme Ay Doğacak, İstanbul: Can Yayınları
İşigüzel, Şebnem (1994). Öykümü Kim Anlatacak, İstanbul: Can Yayınları
İyiler, Orhan (1989). Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları, İstanbul: Bibliotek Yayınları
Kaçan, Metin (1999). Harman Kaplan, İstanbul: Can Yayınları
Kaftancıoğlu, Ümit (1985). İstanbul Allak Bullak, İstanbul: Yazko
Kakınç, Tarık Dursun (1982). İmbatla Dol Kalbim, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1984). Ona Sevdiğimi Söyle, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1987). Ömrüm Ömrüm, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1992). Hikâyeler, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Kakınç, Tarık Dursun (1993). Aşk Allahaısmarladık, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1996). Yaz Öpüşleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1999). Göndediğin Mektubu aldım, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kanok, M. Bedri (1984). Memleket İpi, İstanbul: Özgür Yayınları
Kansu, M. (1995). Bir Elin Sıcaklığını Çaldım, İstanbul: Işık Yayınevi
Kansu, M. (1998). Bir Solucanın İntihar Girişimi, İstanbul: Cem Yayınevi
Kaplan, Yaşar (1982). Birinci Kitap, Ankara: Elif Matbaacılık
Kaplan, Yaşar (1982). İkinci Kitap, Ankara: Aylık Dergi Yayınları
Kaplan, Yaşar (1987). Sıfırüç Depremleri, İstanbul: Timaş Yayınları
Kaplan, Yaşar (1989). Dönemeçler, İstanbul: Eksen Yayıncılık
Kaplan, Sadettin (1991). Yunus Meltemi, İstanbul: Timaş Yayınları
Kaplan, Sadettin (1992). Sığ Sular, İstanbul: Alioğlu Yayınevi
Kaplan , Yaşar (1981). Canhıraş, İstanbul: Eksen Yayıncılık
Karabulut, Özcan (1984). Karşı Öyküler, Ankara: Pür Yayıncılık
Karabulut, Özcan (1990). Hüzünle Bazı Günler, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1997). Baştan Sona Yalnızlık, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1998). Belki de Kaybeden Zaman, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1998). Öykünün Penceresinden, İstanbul: Era Yayıncılık
Karaçalı, Ali (1982). Kamçı, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Karadayı, İsmet Kemal (1990). Ve İyi Günler Hepinize, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları

Karadeniz, Engin (1981). Mersinaki Kuşçusu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1981). Yüksük Otu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1982). Öğürtü Bulvarı, İstanbul: Habora Yayınları
Karadeniz, Engin (1984). Kaptan Sustu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1986). Kırmızı Papyonlu Korkuluk, Ankara: Memleket Yayınları
Karakaşlı, Karin (1991). Başka Dillerin Şarkısı, İstanbul: Varlık Yayınları
Karakaya, Müştehir (1983). Burada Deniz Vurgun, İstanbul: İlke Yayınları
Karakaya, Müştehir (1999). Üç Yağmur Masalı, İstanbul: İlke Yayınları
Karakoç, Sezai (1982). Portreler, İstanbul: Diriliş Yayınları
Karakoyunlu, Yılmaz (1998). Mor Çiçekli Naturmort, Ankara: Öteki Yayınevi
Karaoğlu, İbrahim (1985). Dalga Dibe Düştü, İzmir: Gündem Yayınları
Karas, Nursen (1993). Ceviz Sürgünü, İstanbul: Karas Yayınları
Karas, Nursen (1993). İçinden Rüzgâr Geçen Sarı, İstanbul: Karas Yayınları
Karasu, Bilge (1982). Kısmet Büfesi, İstanbul: Metis Yayınları
Karasu, Bilge (1995). Narla İncire Gazel, İstanbul: Metis Yayınları
Karatay, Hüseyin (1991). Suç, İstanbul: Timaş Yayınları
Karel, Neşe (1991). Yalnız Kadın Irmağı, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Karel, Neşe (1992). Sokak Kedisi, İstanbul: Bulut Yayınları
Karel, Neşe (1994). Bisikletli Gelin, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Karel, Neşe (1994). Erkekler de Sever, Antalya: Mim Yayınları
Karınca, Eray (1997). Çökelez, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Karınca, Eray (1998). Bir Top Sarı Işık, İstanbul: Halkevleri
Kavaklı , Erkan (1982). Gönülleri Fethedenler, İstanbul: Pamuk Yayınları
Kavaklı , Erkan (1988). Yemin, İstanbul: Cihan Yayınları
Kavukçu, Cemil (1983). Pazar Güneşi, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1987). Patika, İstanbul: Varlık Yayınları
Kavukçu, Cemil (1990). Temmuz Suçlu, İstanbul: Varlık Yayınları
Kavukçu, Cemil (1995). Uzak Noktalara Doğru, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1996). Yalnız Uyuyanlar İçin, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1997). Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1999). Dört Duvar Beş Pencere, İstanbul: Can Yayınları
Kaya, İ. Güven (1985). Herhangi Bir Yerde, İzmir: Gündem Yayınları
Kayacan, Feyyaz (1987). Bir Deli Değilin Defteri, İstanbul: Eleştiri Yayınları
Kayacan, Feyyaz (1993). Bütün Öyküleri, İstanbul: YKY
Kaygusuz, Sema (1997). Ortadan Yarısından, İstanbul: Can Yayınları
Kayra, Cahit (1983). Bodrum Üzerine Çeşitlemeler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Kayra, Cahit (1984). Romantik Bir Karga, İstanbul: Milliyet Yayınları
Kayra, Cahit (1996). Hoşça Kal Bodrum, İstanbul: Boyut Kitapları
Kayra, Cahit (1997). Kadıköy Rüzgârları, İstanbul: Boyut Kitapları
Kayra, Cahit (1999). Çiçekleri Unuttular, İstanbul: Boyut Kitapları
Kekeç, Ahmet (1986). Son İyi Şeyler, İstanbul: Yedi Gece Kitapları
Kemal, Nusret (1983). Ölüm Çemberi, Ankara: Dayanışma Yayınları
Keskin, Birol (1990). Albatroslar, İstanbul: Bilge Yayınları
Keskin, Yıldırım (1992). Yoldan Geçen Adam, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kestel, Serhat (1988). Cennette Bir Mevsim, İstanbul: Kurtiş Matbaası
Kılıçlı, İzzet (1983). Mavi Devler, Ankara: Yaba Yayınları

Kılıçlı, İzzet (1990). Tozların Dansı, Ankara: Yazıt Yayınları
Kılıçlı, İzzet (1996). Kara Önlüklü Sevgili, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Kıllıoğlu, İsmail (1984). Hayata Uyanış, İstanbul: Ekin Yayınları
Kıllıoğlu, İsmail (1999). Aşkın İzi, İstanbul: Esra Yayınları
Kıvanç, Ümit (1989). Aşkım Bana Resimaltı, İstanbul: İletişim Yayınları
Kıvanç, Ümit (1990). Erkek Hikâyeleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Kıyafet, Hasan (1980). Ölülerle Söyleşi, Ankara: Doruk Yayınları
Kıyafet, Hasan (1985). Görüş Günü, İstanbul: İnsanca yayınları
Kıyafet, Hasan (1987). İşkence Öyküleri, İstanbul: Habora Yayınları
Kıyafet, Hasan (1989). Yelkovanotu, İstanbul: Akyüz Yayınları
Kıyafet, Hasan (1992). Umut Çiçeği, İstanbul: Alev Yayınları
Kıyafet, Hasan (1998). Sizin Masalınız, İstanbul: Dönüşüm Yayınları
Kilimci, Ayşe (1983). Sevdadır Her İşin Başı, İstanbul: Kaynak Yayınları
Kilimci, Ayşe (1987). Sevgi Yetimi Çocuklar, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kilimci, Ayşe (1989). Gül Bekçisi, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kilimci, Ayşe (1997). Yeni Moda Aşklar Destanı, İstanbul: Papirüs Yayınları
Kirkor, Ceyhan (1996). Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm, İstanbul: Aras Yayıncılık
Kirkor, Ceyhan (1999). Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize, İstanbul: Aras Yayıncılık
Kirkor, Ceyhan (1999). Kapıyı Kimler Çalıyor, İstanbul: Belge Yayınları
Kocagöz, Samim (1985). Gecenin Soluğu, İstanbul: İzlem Yayınları
Kocagöz, Samim (1986). Simon Pepeta, İstanbul: Sanat Koop.
Kocagöz, Samim (1990). Baskın, İstanbul: Cem Yayınevi
Koç, Zerrin (1991). Bir Ara Uğra Sevgin Kalmış Bende, İstanbul: Ekin Yayınları
Koç, Zerrin (1994). Ben Sizi Çok Aradım, İstanbul: Kavram Yayınları
Koç, Zerrin (1998). Aşkın Selamı Var, İstanbul: Can Yayınları
Konak, A. Kadir (1991). Dağın Öte Yüzü, İstanbul: Belge Yayınları
Korat, Gürsel (1996). Çizgili Defter, İstanbul: İletişim Yayınları
Köksal, Ülker A. (1980). Adem'in Kaburga Kemiği, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Kökten, Metin (1982). Çıkmaz Sokak, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1982). Ölümü Beklerken, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1982). Tik, İstanbul: Evrim Yayınevi
Kökten, Metin (1985). Arayış, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1989). On Mermi, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1998). Gönlümün Gölgeleri, Samsun: Kökten Yayınevi
Kömürcüoğlu, Sabahattin (1997). Kıyıdaki Adam, İstanbul: Ulusal Yayınları
Körpe, Dost (1993). Zaman Sona Ermeli, İstanbul: Era Yayıncılık
Körpe, Dost (1997). Günah Yiyen, İstanbul: Metis Yayınları
Kukul, M. Halistin (1985). Zincirli Tepe, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kukul, M. Halistin (1991). Sevgi Çemberi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kukul, M. Halistin (1998). Yarınlar Daha Güzel, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kulin, Ayşe (1985). Güneşe Dön Yüzünü, İstanbul: Everest Yayınları
Kulin, Ayşe (1996). Foto Sabah Resimleri, İstanbul: Sel Yayıncılık
Kulin, Ayşe (1998). Geniş Zamanlar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Kuşkonmaz, Sabri (1997). Postallar, İstanbul: Bulunmaz Yayımcılık
Kutlu, Mustafa (1981). Yoksulluk İçimizde, İstanbul: Dergâh Yayınları

Kutlu, Mustafa (1983). Ya Tahammül Ya sefer, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1984). Hüsnüyusuf Güzellemesi, İstanbul: Bilgi Yayınları
Kutlu, Mustafa (1987). Bu Böyledir, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1990). Sen de Gitme Triyandafilis, İstanbul: Bilgi Yayınları
Kutlu, Mustafa (1990). Sır , İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1995). Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kutlu, Mustafa (1995). Arka Kapak Yazıları, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Mustafa (1999). Hüzün ve Tesadüf, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kür, Pınar (1981). Bir Deli Ağaç, İstanbul: Yazko
Kür, Pınar (1983). Akışı Olmayan Sular, İstanbul: Can Yayınları
Kürnek, Cavit (1998). İnce Çimene Su, Ankara: Mayıs Yayınları
Levi, Mario (1990). Bir Şehre Gidememek, İstanbul: Afa Yayıncılık
Levi, Mario (1990). Madam Floridis Dönmeyebilir, İstanbul: Remzi Kitabevi
Macun, Ender (1993). Yağmur Uykusu, İstanbul: Varlık Yayınları
Maden, Mehmet (1994). Bir Sabah Hüzün, Ankara: Yaba Yayınları
Maden, Mehmet (1998). Karanlığın Gül Kokusu, Ankara: Yaba Yayınları
Mağden, Reha (1990). Üçünün Nerkis'i, İstanbul: Akış Yayınları
Mağden, Perihan (1991). Haberci Çocuk Cinayetleri, İstanbul: Afa Yayıncılık
Mağden, Reha (1999). Yazgıların Tableti, İstanbul: Avesta Yayınları
Makal, Tahir Kutsi (1982). Delitay, İstanbul: İnanç Yayınları
Makal, Tahir Kutsi (1987). Karadon, İstanbul: İnanç Yayınları
Margosyan, Mıgırdiç (1992). Gâvur Mahallesi, İstanbul: Aras Yayıncılık
Margosyan, Mıgırdiç (1995). Söyle Margos Nerelisin?, İstanbul: Aras Yayıncılık
Margosyan, Mıgırdiç (1998). Biletiniz İstanbul'a Kesildi, İstanbul: Aras Yayıncılık
Marti, Altay (1995). Öldürmenin Erkek Yüzü, İstanbul: Leman Yayıncılık
Mengüşoğlu, Metin Önal (1987). Dr. S, İstanbul: Metamorfoz Yayınları
Meriç, Nezihe (1989). Bir Kara Derin Kuyu, İstanbul: Can Yayınları
Meriç, Nezihe (1998). Toplu Öyküleri I, İstanbul: YKY
Meriç, Nezihe (1998). Yandırma, İstanbul: YKY
Mert, Necati (1994). Minnacık Bir Uçurum, Adapazarı: Çarksuyu Yayınları
Mert, Necati (1996). Geceye Uçurulan Güvercinler, Adapazarı: Çarksuyu Yayınları
Mıhçı, Ali İhsan (1982). İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar, Ankara: Dayanışma Yayınları
Mıhçı, Ali İhsan (1983). Yörük Hikâyeleri, Ankara: Dayanışma Yayınları
Mıntzuri , Hagop (1996). Armıdan Fırat'ın Öte Yanı, İstanbul: Aras Yayıncılık
Miyasoğlu, Mustafa (1998). Pancur, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Mungan, Murat (1985). Son İstanbul, İstanbul: Uçurum Yayıncılık
Mungan, Murat (1986). Cenk Hikâyeleri, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1987). Kırk Oda, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1989). Lal Masalları, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1994). Kaf Dağının Önü, İstanbul: Metis Yayınları
Mungan, Murat (1999). Üç Aynalı Kırk Oda, İstanbul: Metis Yayınları
Murat, Fatma (1997). Hiç Değilse Ölüm Var, Ankara: Bilgi Yayınevi
Murat, Fatma (1999). Korkuyor Aşk, Ankara: Bilgi Yayınevi
Nefes, Abdullah (1994). Sürgün, İstanbul: Ar Yayınları
Nesin, Aziz (1984). Kalpazanlık Bile Yapılamıyor, İstanbul: Adam Yayınları

Nesin, Aziz (1990). Maçinli Kız İçin, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1990). Rüyaların Ziyan Olmasın, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1990). Yetmiş Yaşım Merhaba, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1991). Aşkım Dinimdir, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1991). Nah Kalkınırız, İstanbul: Adam Yayınları
Neyzi, Ali H. (1996). Gönüllü Sürgün, İstanbul: Toros Yayınları
Nida, Ömer (1996). Yaşayıp Gitmek, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Ocak , Esma (1981). Berdel, Ankara: Memleket Yayınları
Ocak , Esma (1994). Surlu Kentin Sır Suyu, Diyarbakır: Akşam Ofset
Odabaşı, Yılmaz (1991). Kül Aşklar, İstanbul: Everest Yayınları
Odabaşı, Yılmaz (1992). Çocuklar ve Adresler, İstanbul: Scala Yayıncılık
Odabaşı, Yılmaz (1998). Şafak Keya'da Çıplaktı, Ankara: Doruk Yayınları
Oğan, Münevver (1997). Yitik ve Mavi, Ankara: Doruk Yayınları
Oğuz, Zeki (1981). Bebek, Konya: Arı Ofset
Oğuz, Zeki (1992). Hayrat, Konya: Arı Ofset
Oğuz, Zeki (1995). Yüreğimi Getirdim Armağan, Ankara: Toplum Yayınları
Oğuz, Zeki (1996). Ürkek Bir Keklik, Ankara: Yaba Yayınları
Okay, Vahap (1989). Taştan Adam, İstanbul: Okay Yayınevi
Olcay, Hamdi (1980). Düş, İstanbul: Şafak Matbaası
Oral, Zeynep (1985). Yaz Düşüm Yaz, İstanbul: Gür Yayınları
Orancı, Cumhur (1995). Domingo Garcia'dan Geriye Kalan Öykü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Orancı, Cumhur (1996). Saydam, İstanbul: Yön Yayıncılık
Orhan, Feryal Basık (1998). Armağan, İstanbul: Avcıol Yayıncılık
Oruçoğlu, Nezihe (1984). Acı Harmanı, İstanbul: İlgi Yayınları
Oruçoğlu, Nezihe (1986). Zemheride Baharı Bekler Gibi, İstanbul: Yön Yayıncılık
Otan, Ümit (1997). Aşk Geri Dönene Kadar, İstanbul: Çınar Yayınları
Otan, Ümit (1997). Öykünün Dışındaysan Üşürsün, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Ökmen, Necdet (1992). Sen Kimbilir Ne Kadar Güzel Ölürsün, İstanbul: Hikâye Yayınları
Önal, Ayşe (1996). Lal ü Ebkem Aşklar, İstanbul: Milliyet Yayınları
Önal, Mehmet (1998). Çemberimde Gül Oya, İstanbul: Akçağ Yayınları
Öndersever, Cengiz (1986). Kapalı Sevda, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Öndersever, Cengiz (1991). Cuma'yı Gömme Töreni, İstanbul: Ara Yayıncılık
Önel, Ahmet (1984). Matinede Mükremin, İstanbul: Cem Yayınevi
Önel, Ahmet (1987). İkinci Yaşamın Günlüğü, İstanbul: Cep Kitapları
Önel, Ahmet (1998). Sürpriz Konuklar, Ankara: Öteki Yayınevi
Önem, Yüksel (1993). Aşk ve Orman, İstanbul: Cem Yayınevi
Ören, Aras (1980). Berlin Üçlemesi, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ören, Aras (1984). Enkaz / İkinci Elden Resimler, İstanbul: Dağyeli Basımevi
Ören, Aras (1987). Kaybolan Şefkat, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1988). Nar Çiçeği, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1990). A'nın Gizli Yaşamı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1991). Hollywood Özlemi, İstanbul: Afa Yayıncılık
Örik, Nahid Sırrı (1995). Turnede Bir Artist Öldürüldü, İstanbul: Arma Yayınları
Öz , Erdal (1987). Havada Kar Sesi Var, İstanbul: Can Yayınları

Öz , Erdal (1997). Sular Ne Güzelse, İstanbul: Can Yayınları
Özakın, Aysel (1982). Kanal Boyu, İstanbul: Yazko
Özakın, Aysel (1986). Hamburg Akşamları, İstanbul: Can Yayınları
Özakın, Aysel (1988). Mavi Maske, İstanbul: Can Yayınları
Özakıncı, Uğur (1999). Aşk'ın Z'si, İstanbul: Can Yayınları
Özarıkça, Barlas (1991). Sera'da Aşk, İstanbul: Varlık Yayınları
Özbay, Kezban (1992). Arka Balkon, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Özcan, Celal (1983). Düğüncüler, İstanbul: Yazko
Özcan, Gökhan (1991). Hiçbişey, Ankara: Vadi Yayınları
Özcan, Halil İbrahim (1992). Randevu Hazırlığı, İstanbul: Metis Yayınları
Özdamar, Semra (1986). Sessiz Çığlıklar, İstanbul: Kavram Yayınları
Özdamar, Semra (1987). Kadırga'da Son Horon, İstanbul: Kavram Yayınları
Özdamar, Semra (1988). 8 Kadın , İstanbul: Boyut Kitapları
Özdamar, Semra (1995). Hayat Bizi Yaşar, İstanbul: Akaşa Yayın
Özdek, Refik (1991). Yüreğim Yanardağ, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Özdek, Refik (1994). Kiziroğlu Mustafa, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Özdemir, Ahmet (1989). Sevgi Çıkmazı, İstanbul: Toker Yayınları
Özdenoğlu, Şinasi (1989). Seninle Bir Yılbaşı, Ankara: Dost Yayın Dağıtım
Özdenören, Rasim (1983). Denize Açılan Kapı, İstanbul: Akabe Yayınları
Özdenören, Rasim (1999). Kuyu, İstanbul: İz Yayınları
Özdeş, Ahmet (1991). Kimin Ağrır O Bağrır, İstanbul: Aydınlar Matbaacılık
Özdeş, Müfit (1996). Son Tiryaki, İstanbul: Metis Yayınları
Özel, Hülya (1994). Yağmurla Geldim Sana, Ankara: Başak Yayınları
Özel, Sevgi (1994). Devrimciler Aşık Olamaz (dı), Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1995). Aşk Bir Boncuktur, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1996). Direncin Kuşları, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1997). Bir Yanım Bahar Bir Yanım Kış, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1999). Bir Bulut Ayağıma Dolandı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Özen , Rahmi (1995). Bir Damla Su, İstanbul: MEB Yayınları
Özer, Ahmet (1994). Çocuklar Varken, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Özer, Antan (1997). Yaşamı Beklerken, İstanbul: Aras Yayıncılık
Özer, Adnan (1998). Hayal Tâbirleri, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Özer, Kemal (1999). Baba ile Kız, İstanbul: Yordam Yayınları
Özgentürk, Işıl (1981). Hançer, İstanbul: Yazko
Özgentürk, Işıl (1984). Yokuşu Tırmanır Hayat, İstanbul: Cem Yayınevi
Özgentürk, Işıl (1986). Alevin ve Acının içinden, İstanbul: Telos Yayıncılık
Özgentürk, Işıl (1987). Derdim Yeter, Sakin Ol, İstanbul: Say Yayınları
Özgentürk, Işıl (1996). Geniş, Mavi Bir Gök, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Özgül, Gönül (1991). Geminin En Altındaki, Ankara: Bilgi Yayınevi
Özkan, Cafer (1985). Paşanın Heykeli, İzmir: Gündem Yayınları
Özkan, Hakkı (1992). Ben Bir Elektrik Direğiyim, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Özkanoğlu, Süleyman (1991). Düş ve Gerçek, İstanbul: Kendi Yayını
Özkılıç, Hasan (1984). Kuş Boranı, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Özlü, Demir (1980). Aşk ve Poster, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Özlü, Demir (1987). Berlin'de Sanrı, İstanbul: Ada Yayınları
Özlü, Tezer (1987). Eski Bahçe / Eski Sevgi, İstanbul: YKY

Özlü, Demir (1988). Stockholm Öyküleri, İstanbul: Ada Yayınları
Özlü, Demir (1993). İstanbul Büyüsü, İstanbul: Can Yayınları
Öztaş, Mahir (1987). Ay Gözetleme Komitesi, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Öztaş, Mahir (1989). Korku Oyunu, İstanbul: Afa Yayıncılık
Öztaş, Mahir (1997). Ruh İkizini Arar, İstanbul: YKY
Öztok, Nazife (1986). Gizemli Bir Söylence, İstanbul: Sanat Koop.
Öztok, Nazife (1990). Yürek Elleyen Kızlar, İstanbul: Kerem Yayınları
Öztok, Nazife (1995). Karasevda Çiçeği, İstanbul: Suteni Yayıncılık
Öztürk, Aydın (1998). Yağmur Yürekli Mektuplar, İstanbul: Berfin Yayınları
Özüm, M. Nihal (1994). Ayşe Abla, Ankara: Sam Yayınları
Özüm, M. Nihal (1995). Bir Gecelik Koca, Ankara: Sam Yayınları
Özünal, Mucize (1991). Kızkovalayan, Ankara: Karşı Yayınları
Özünal, Mucize (1997). Gün Tutulması Öyküleri, İstanbul: Kaynak Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1983). Panayır / Sur, İstanbul: YKY
Özyalçıner, Adnan (1991). Alaycı Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1991). Cambazlar Savaşı Yitirdi, İstanbul: Can Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1992). Taş , İstanbul: Gendaş A.Ş.
Özyalçıner, Adnan (1993). Sağanak, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
Paşalı, Melek (1997). Hayâl Günlüğü, İstanbul: Kaknüs Yayınları
Pazarkaya, Yüksel (1998). Güz Rengi, İstanbul: Sistem Yayıncılık
Pınar, Saffettin (1985). Gerçekler Hayâller, İstanbul: Yenilik Basımevi
Polat, Edip (1999). Zinacı, İstanbul: Peri Yayınları
Polikar, Tanseli (1995). Yarının Tarihi, İstanbul: Vidaş Kültür Ürünleri
Polikar, Tanseli (1997). Deccal Karanlık Öyküler, İstanbul: Gökkuşağı Yayınları
Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (1993). Yaz Evi, İstanbul: Kültür Yayınları
Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (1997). Beş Ada, İstanbul: Can Yayınları
Saka, Dilber (1991). Sesim Değdi Yağmurlara, İstanbul: Kerem Yayınları
Saka, Zekeriya (1996). Adı Kalsın, Ankara: Prospero Yayınları
Samancı, Birsen (1991). Eriyip Gidiyor Gece, İstanbul: Avesta Yayınları
Samancı, Suzan (1993). Reçine Kokuyordu Hêlîn, İstanbul: Can Yayınları
Samancı, Birsen (1994). Günlerden Bir Gün, İstanbul: Felis Yayınları
Samancı, Suzan (1996). Kıraç Dağlar Kar Tuttu, İstanbul: Can Yayınları
Samancı, Suzan (1996). Ölüm Kenti, İstanbul: Avesta Yayınları
Sancak, Jale (1989). Bu Gece Pera'da, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1991). Aynadaki Yüzler, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1993). Bahçedeki Tuhaf Adam, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1998). Ansızın Gelen, İstanbul: Sel Yayıncılık
Sancak, Jale (1999). Hayatın Bu Yakası, İstanbul: Sel Yayıncılık
Sarı, İbrahim (1992). Çalkantı, Ankara: Öncü Kitap
Sarıhan, Şenal (1985). Kafes, Ankara: Dayanışma Yayınları
Sarp, Aydilge (1998). Kalemin Ucundaki Düşler, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Sarp, Aydilge (2002). Bulimia Sokağı, İstanbul: Remzi Kitabevi
Saulnier, Mine G. (1997). Yalnız Kalem, İstanbul: Milliyet Yayınları
Savaşçı, Fethi (1982). Fırın Patlayınca, İstanbul: Yeditepe Yayınları
Savaşçı, Fethi (1983). Makineler Çalışırken, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları

Savaşçı, Fethi (1986). Ayva Kokulu Ev, İstanbul: Yabanel Yayınları
Savaşçı, Fethi (1988). Kargalar, İstanbul: Kerem Yayınları
Savaşçı, Fethi (1989). Almanya'nın Güzel Kızları, İstanbul: Kerem Yayınları
Savaşır, İskender (1992). Masaldan Sonra, İstanbul: Mim Matbaacılık
Say, Ahmet (1980). Bingöl Hikâyeleri, İstanbul: Milliyet Yayınları
Say, Ahmet (1982). İpek Halıya Ters Binen Kedi, Ankara: Dayanışma Yayınları
Say, Ahmet (1988). Güneşin Savrulduğu Yerden, İstanbul: Can Yayınları
Sayar, Kemal (1996). Otoyol Uykusu, İstanbul: Timaş Yayınları
Sefa, Ahmet (1989). Oğlumun Güncesinden Öyküler, İstanbul: Belge Yayınları
Sefa, Ahmet (1990). Lavrion Öyküleri, İstanbul: Belge Yayınları
Selenge, Özden (1987). Çiçeklenemeyiz Biz Erik Ağacı, İstanbul: Cem Yayınevi
Selimoğlu, Zeyyat (1980). Soyunanlar, İstanbul: Hür Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1982). Çiçekli Dağ Sokağı, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1984). Gemi Adamları, İstanbul: YKY
Selimoğlu, Zeyyat (1987). Bir Şarkı Gibiydi, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1990). Aramızdaydı O Gün, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1992). Denizlerin, İstanbul, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1995). Derin Dondurucu İçin Öykü, İstanbul: Varlık Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1998). Bahar Yorgunluğu, İstanbul: Can Yayınları
Semerci, Gül Abus (1993). Canım Kocacım, Ankara: Bilgi Yayınevi
Semerci, Gül Abus (1995). Kara Pelerinli Bir Şövalye, Ankara: Bilgi Yayınevi
Semih, Mehmet (1983). Umutla Yaşıyoruz Efendim, İstanbul: Mizah Yayınları
Sevda, Mehmet (1989). Siyah Mavi Aşk, İstanbul: Amaç Yayıncılık
Sevinçgül, Ömer (1995). İşte Hayat Böyledir, İstanbul: Zafer Yayınları
Seyhan, Recep (1990). Çiçekler Kesmişti Selâmı, Ankara: Ayane Yayınları
Seyman, Yaşar (1990). Umut Gün Işığında, Ankara: Bilgi Yayınevi
Sezgin, Dinçer (1991). Geçmişe Bakan Kadın, İstanbul: Bilgi Yayınları
Sezgin, Dinçer (1994). İzmir Resimleri 1, İzmir: İleri Kitabevi
Sezgin, Dinçer (1994). Sokağa Çıkma Yasağı, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Sezgin, Dinçer (1997). Gözlerinde Mavi Kuşlar, İzmir : Etki Yayınları
Sezmen, Sıla (1998). Ağıt Söylemeyi Bıraktım, İstanbul: Yalçın Yayınları
Sipahi, Tarık (1997). Hala Kitabı, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık
Solmaz, Kamuran (1996). Sarhoş Bir Saydamlık, İstanbul: Cem Yayınevi
Sorgunlu, Ümit Fehmi (1983). Acılar Nerede Başlar, Ankara: Ocak Yayınları
Sorgunlu, Ümit Fehmi (1997). Eylül Vurgunu, Kayseri: Geçit Yayınları
Soydan, Doğan (1988). Delikli Kuruş, İstanbul: Ayyıldız Matbaası
Soydan, Doğan (1993). Dünyam İğne Ucu, İstanbul: Damar Yayınları
Sönmez, Tekin (1981). Yeryüzü Gurbeti, İstanbul: Cem Yayınevi
Sözer, Onay (1988). Çıplak Gülüş, İstanbul: Cem Yayınevi
Su, Hüseyin (1983). Tüneller, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Su, Hüseyin (1998). Gülşefdeli Yemeni, Ankara: Hece Yayınları
Su, Hüseyin (1999). Ana Üşümesi, Ankara: Hece Yayınları
Su, Hüseyin (1999). Aşkın Hâlleri, Ankara: Hece Yayınları
Sümer, Dinçer (1994). Memuroğlu Memur, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Şafak, Elif (1994). Kem Gözlere Anadolu, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
Şahin, Osman (1980). Ağız İçinde Dil Gibi , İstanbul: Cem Yayınevi

Şahin, Osman (1983). Acı Duman, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1988). Kolları Bağlı Doğan, İstanbul: Kaynak Yayınları
Şahin, Osman (1989). Ay Bazen Mavidir, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1991). Başaklar Gece Doğar, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Ferit (1992). Refüje Politik, Ankara: Mayıs Yayınları
Şahin, Osman (1993). Selam Ateşleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1998). Mahşer , İstanbul: Can Yayınları
Şahin, Osman (1999). Sarı Sessizlik, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları
Şahinkaya, Sındım (1983). Dışarıya Açılan Kapı, İstanbul: Kendi Yayını
Şakar, Cemal (1990). Gidenler Gidenler, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Şakar, Cemal (1996). Yol Düşleri, İstanbul: Yedi Gece Kitapları
Şakar, Cemal (1999). Esenlik Zamanları, İstanbul: Yedigece Kitapları
Şeker, Eyüp (1995). Yılbaşında İki "Kalamış", İstanbul: Yarın yayıncılık
Şen, Ünal (1996). Sonbahar Yakın, İstanbul: Özgür Yayınları
Şengil, Salim (1980). Es Be Süleyman Es, İstanbul: Cem Yayınevi
Şengil, Salim (1983). Güzel Bir Oyun, İstanbul: Yazko
Şengil, Salim (1987). Savrulup Gidenler, İstanbul: Can Yayınları
Şengil, Salim (1992). Penceredeki Işık, İstanbul: Cem Yayınevi
Şenkon, Attila (1990). Her Gün Perşembe Olsa, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenkon, Attila (1993). Uykusuz Gece Düşleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenkon, Attila (1995). Ten Yükü, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenocak, Hakan (1988). Karanfilsiz, İstanbul: Cem Yayınevi
Şenocak, Hakan (1990). Gülayşe Yabancının Aşkı, İstanbul: Cem Yayınevi
Şenocak, Hakan (1999). Naj, İstanbul: Can Yayınları
Şimşek, Hüseyin (1986). Ayrımı Bol Bir Yoldu, İstanbul: Belge Yayınları
Şipal, Kâmuran (1998). Köpek İstasyonu, İstanbul: Cem Yayınevi
Tamer, Ülkü (1991). Allaben Öyküleri, İstanbul: Adam Yayınları
Tanaltay, Suna (1989). Kapıda Bir Gül Açtı, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1990). Gül Kokusu, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1994). Şakayık Sokak, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1998). İskambil Evler, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanır, Kadir (1982). Alagün, Ankara: Akabe Yayınları
Tanır, Kadir (1998). Güz Yağmurları, Kahramanmaraş: Ukde Yayınları
Tar , Süleyman Şahin (1982). Misebolu Hikayeleri, İstanbul: Milliyet Yayınları
Tarhan, İlhan (1998). Fındık Fıstık Eğlencelik, İzmir : Etki Ofset Yayıncılık
Taş, Mehmet (1994). Berivan, Elbistan: Elbistan Belediyesi Yay.
Tecelli, (1987). Berfin, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1989). Botan, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1991). Ferman, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1991). Kasaplar Deresi, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1997). Nurhak, İstanbul: Ekol Basın Yayın
Tekin, Nuray (1991). Tek Kişilik Ölüm, İstanbul: İletişim Yayınları
Tekin, Cüneyt (1994). Aykırı Yılbato, İstanbul: Kora Yayınları
Tekin, Nuray (1996). Korkunun Yüzleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Tekin, Latife (1997). Gümüşlük Akademisi, İstanbul: Nisan Yayınları

Temelkuran, Ece (1996). Bütün Kadınların Kafası Karışıktır, İstanbul: Everest Yayınları
Temizer, Ali Kemal (1980). Feveran, İstanbul: Düşünce Yayınları
Temuçin, Turhan (1985). Katırı Deviren Vergi, İstanbul: Hacan Yayınları
Teoman, Ali (1993). İnsansız Konağın İkonu, İstanbul: Milliyet Yayınları
Teoman, Ali (1998). Pervaneler, İstanbul: YKY
Tevfikoğlu, Muhtar (1980). Hikâyeler I , Ankara: KTB Yayınları
Tevfikoğlu, Muhtar (1986). Hikâyeler II, Ankara: KTB Yayınları
Tığlı, Erhan (1983). İkramiyeli Dünya, Ankara: Yaba Yayınları
Tığlı, Erhan (1985). Türküleşsin Dünya, Sivas: 4 Eylül Yayınları
Tığlı, Erhan (1997). Şeytan Rivayetleri, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Timuçin, Afşar (1981). Denizli Pencere, İstanbul: Gölge Yayınevi
Timuçin, Afşar (1985). Neden Bazı Akşamlar, İstanbul: Turna Yayınları
Timuçin, Afşar (1996). Aşkolsun Kırlangıçlar, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Timur, Saadet (1982). Beş Günün Öyküsü, Ankara: Dayanışma Yayınları
Timuroğlu, Vecihi (1984). Minnacık Kadın, Ankara: Ayça Yayın Üretim Koop.
Tirali, Naim (1984). Piraziz Nere Berlin Nere, İstanbul: Yazko
Tirali, Naim (1988). Aşk Dediğin, İstanbul: Cem Yayınevi
Tirali, Naim (1988). Aşka Kitakse, İstanbul: Yön Yayıncılık
Tirali, Naim (1994). Çılgınca Şeyler, İstanbul: Cem Yayınevi
Tokgöz, İsmet (1982). Bir Kadırga İçin Yaz Resmi, İstanbul: Tan Kitap
Topal, Semra (1996). Bayan Mira'yla Ufak Bir Gezinti, İstanbul: YKY
Topal, Semra (1998). Mani, İstanbul: Telos Yayıncılık
Toptaş, Hasan Ali (1987). Bir Gülüşün Kimliği, İstanbul: Doğan Kitap
Toptaş, Hasan Ali (1990). Yoklar Fısıltısı, İstanbul: İletişim Yayınları
Toptaş, Hasan Ali (1993). Ölü Zaman Gezginleri, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Toros, Halime (1990). Tanımsız, İstanbul: Damla Yayınları
Toros, Halime (1993). Sahurla Gelen Erkekler, Ankara: Vadi Yayınları
Tosun, Necip (1998). Küller ve Uçurumlar, Ankara: Hece Yayınları
Tosuner, Necati (1983). Necati Tosuner Sokağı, İstanbul: Derinlik Yayınları
Tosuner, Necati (1990). Çılgınsı, İstanbul: Özgür Yayınları
Tosuner, Necati (1997). Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi, İstanbul: YKY
Tosuner, Necati (1998). Güneş Giderken, İstanbul: YKY
Tosunoğlu, Aytuna (1994). Başımı Yastığa Koyduğumda, İstanbul: Real Yayıncılık
Tosyalı, Filiz (1994). Gün 25 Saat, İstanbul: A&B Kitapçılık
Tulgar, Ahmet (1989). Evsiz Ülke Hikâyeleri, İstanbul: BFS Yayınları
Tuncel, Murat (1981). Dargın Değilim Yaşama, Kocaeli: Saffet Matbaası
Tuncel, Murat (1982). Mengelez, İstanbul: Servet Dağıtım ve Yayıncılık
Tuncel, Murat (1987). Güneşsiz Dünya, İstanbul: Çağıltı Yayınları
Tuncel, Murat (1989). Beyoğlu Çığlıkları, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Tuncer , Hüseyin (1994). Özbekistan'da Çok Türkler Var, İzmir: Akademi Kitabevi
Tunceroğlu, Ayşe Göktürk (1996). Sam Amca İle Sâmiye Teyze, İstanbul: TEV Yayınları
Tunç, Ayfer (1989). Evvelotel / Saklı, İstanbul: Cem Yayınevi
Tunç, Güven (1992). Gökyüzünü Arayan Mavi, İstanbul: Alan Yayıncılık

Tunç, Ayfer (1996). Mağara Arkadaşları, İstanbul: YKY
Turan, Güven (1989). Düş Günler, İstanbul: Afa Yayıncılık
Turhan, Nejat (1999). Hüve Şanghay, İstanbul: Kırkambar Yayınları
Tümer, Gürhan (1985). Kut Han, İstanbul: Gündem Yayınları
Tümer, Gürhan (1986). Asılan Cemil, İstanbul: Uğur Ofset
Türkeli, Nalan (1997). Düşlerimde Sen de Varsın, İstanbul: Gökkuşağı Yayınları
Türköz, Birsen Güngör (1984). Sevgi Tarlası, İstanbul: MEB Yayınları
Türköz, Birsen Güngör (1988). Güneşin Işıkları, İstanbul: Çelik Matbaacılık
Türköz, Yeşim (1998). Büyü Dükkânı, İstanbul: Galata Yayınları
Uçar, Yılmaz (1995). İstanbul Düşü, İstanbul: Afa Yayıncılık
Uçar, Yılmaz (1999). Ağlayan Bebek, İstanbul: AFM Matbaası
Uçkan, Gürhan (1982). Gabriel , İstanbul: Sanat ve Toplum Yayınları
Uçkan, H. Vasfi (1985). Ölümün Yüzü, Ankara: Dayanışma Yayınları
Uçkan, Gürhan (1993). Mutlu Kadınlar, İstanbul: Kavram Ajans
Uçkan, Gürhan (1994). Geceyarısı Güneşi, İstanbul: Kavram Yayınları
Uçuk, Semiha (1993). Uzaydan Gelen Kadın, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1995). Martısız Deniz, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1995). Uzaydan Gelen Adam, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1998). Öğrenci Otobüsü, Ankara: Güldikeni Yayınları
Ulaş, Hüseyin (1981). Sevgiye Selam, İstanbul: Bahar Matbaası
Ulay, Faruk (1988). Kopuk Bağlantılar, İstanbul: Ada Yayınları
Ulay, Faruk (1999). Amber, İstanbul: YKY
Ulay, Faruk (1999). Modus Operandi, İstanbul: Sel Yayıncılık
Uluırmak, Ülkü (1990). Baudelaire, Gül, Aşiyan ve Satranç Maçı, İstanbul: Martı Yayınları
Uslu, A. Didem (1992). Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi, İstanbul: Simavi Yayınları
Uslu, Didem (1997). Geçip Gitti Göçmen Kuşlar, İstanbul: YKY
Uyar, Tomris (1981). Yaz Düşleri Düş Kışları, İstanbul: Ada Yayınları
Uyar, Tomris (1982). Ödeşmeler , İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1983). Gece Gezen Kızlar, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1985). Dön Geri Bak, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1985). Rus Ruleti, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1986). Yaza Yolculuk, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1990). Sekizinci Günah, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1992). İki Yaka İki Uç, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Uyar, Tomris (1992). Otuzların Kadını, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1997). Aramızdaki Şey, İstanbul: YKY
Uzuner, Buket (1986). Ayın En Çıplak Günü, İstanbul: Boyut Kitapları
Uzuner, Buket (1986). Benim Adım Mayıs, İstanbul: Süreç Yayınları
Uzuner, Buket (1989). Güneş Yiyen Çingene, İstanbul: Gür Yayınları
Uzuner, Buket (1993). Karayel Hüznü, İstanbul: Remzi Kitabevi
Uzuner, Buket (1994). Şairler Şehri, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ülgen, Necati (1991). Sevgiye Yenilmek, Ankara: Can Ofset
Ülker, Hüdai (1983). Gurbet İnsanları, İzmir: Karınca Matbaacılık
Ülker, Nadir (1985). Hoş Geldin Huzur, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Ümit, AHMET (1992). Çıplak Ayaklıydı Gece, İstanbul: Cem Yayınevi

Ümit, AHMET (1994). Bir Ses Böler Geceyi, İstanbul: Cem Yayınevi
Ümit, AHMET (1999). Agatha'nın Anahtarı, İstanbul: Can Yayınları
Ünal, Ümit (1993). Amerikan Güzeli, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Ünsal, Artun (1996). Kamil ile Meryem'e Dair, İstanbul: YKY
Ünüvar, Zehra (1998). Cilveli Kahve, Ankara: Bilgi Yayınevi
Ünver, M. Naci (1997). Kırmızı Kaplı Defter, Ankara: Arkadaş Yayınları
Ürgüp, Fikret (1991). Van / Kısa Lodos Hikâyeleri, İstanbul: Gece Yayınları
Üsküp, Şeref (1993). Arkadaşlarımdan Hikâyeler, İzmir: Hür Efe Gazetesi ve Matbaası
Üstündağ, Metin (1993). Mavra Zamanı M' Öyküler, İstanbul: Parantez Yayınları
Ütük, Etem (1984). Gazi Zeynel Çavuş, İstanbul: Yeşilyurt Yayınları
Ütük, Etem (1986). Bir Yığın Toprak, İstanbul: Yeşilyurt Yayınları
Yalçın, Fazlı (1980). Sevgi Yoksa, Kayseri: H/S Yayınları
Yalçın, Fazlı (1982). Bir Uzun Türkü, İstanbul: Aday Kitaplar
Yalçın, Murat (1995). Aşkımumya, İstanbul: YKY
Yalım, Özcan (1988). Brezinta Öyküleri, İstanbul: Hacan Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1986). Şehirleri Süsleyen Yolcu, İstanbul: Birlik Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1992). Gerçeği İnciten Papağan, İstanbul: Akçağ Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1996). Kuş Uykusu, İstanbul: İz Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1998). Güzeran, İstanbul: Şule Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1998). Halvet Der Encümen, İstanbul: Şule Yayınları
Yarıcı, Doğan (1993). Evla, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Yarıcı, Doğan (1994). Kemik, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Yaşacan, Durcan (1986). Konuşsana, İstanbul: Kerem Yayınları
Yaşacan, Durcan (1986). Sen Eylüle Şükret, Ankara: Karşı Yayınları
Yaşacan, Durcan (1989). Yediler Sekizlerde, İstanbul: Kerem Yayınları
Yaşacan, Durcan (1994). Sen Eylüle Şükret, İstanbul: Karşı Yayınları
Yaşacan, Durcan (1998). Bir Yanın Bahar Kalsın, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Yaşar, İzzet (1981). Dönüşü Olmayan Hikâyeler, İstanbul: Cem Yayınevi
Yavaşlı, Aydoğan (1995). Talan Yorgunları, İstanbul: Damar Yayınları
Yavuz, İbrahim Ulvi (1990). Küllenmiş Acılar, İstanbul: Beka Yayınları
Yesari, Afif (1985). İnsanlar ve Öyküler, İstanbul: Sander Yayınları
Yeşil, Kâmil (1998). Ankebût, İstanbul: Kaknüs Yayınları
Yeşildağ, Yılmaz (1999). Uçurum Aşklar Tiradı, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Yıldırım, İbrahim (1987). Bir Cinayetin Ekonomisi, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Yıldırım, E. Şahin (1999). Lanetli Şehir, İstanbul: Gül Yayınları
Yıldız, Mehmet (1980). Süpürgeli Bakan, İstanbul: Yeditepe Yayınları
Yıldız, Bekir (1982). Mahşerin İnsanları, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Yıldız, Bekir (1983). İnsan Posası, İstanbul: Cem Yayınevi
Yıldız, Bekir (1985). Bozkır Gelini, İstanbul: Varlık Yayınları
Yıldız, Ahmet (1987). Ölüm Hoş Geldi, İstanbul: Kritik Kitaplar
Yıldız, Ahmet (1988). Üçlü Kavşak, İstanbul: Kritik Kitaplar
Yıldız, Bahattin (1996). Güllerin Vedası, Adana: Özgün Yayınları
Yıldız, Ahmet (1998). Kadın ve Boğa, İstanbul: Çalıntı Yayınları
Yılmaz, Durali (1981). Gel içimde Ağla, İstanbul: Işır Yayınları
Yılmaz, Duran (1983). Yörük Hikayeleri, Ankara: Dayanışma Yayınları
Yılmaz, Şiir Erkök (1987). Uyuyamamak, İstanbul: Dönemli Yayıncılık

Yılmaz, Durali (1989). Akrebin Dansı, İstanbul: Yediiklim Yayınları
Yılmaz, Duran (1992). Kadın Korkusu, İstanbul: Broy Yayınevi
Yılmaz, Durali (1997). Dansedebilmek, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yılmaz, Şiir Erkök (1997). Abdullahın Ablası, İstanbul: YKY
Yılmaz, Şiir Erkök (1997). Enayi Bir Aşk, İstanbul: YKY
Yılmaz, Ali Kemal (1998). Uzaydan Gelen Eroinman, İstanbul: İlgi Yayınları
Yiğenoğlu, Çetin (1989). Irazca Yıldız "Köy Gazinosu", Ankara: Yaba Yayınları
Yiğenoğlu, Çetin (1996). Son Meyhaneci, İstanbul: Sel Yayıncılık
Yorulmaz, Enver (1985). Onaltıncı Sokak, Ankara: Yorum Matbacılık
Yorulmaz, Enver (1996). Gecenin Sesszliği Altında, Ankara: Doğuş Matbacılık
Yorulmaz, Enver (1996). Önce Umutlar Kök Saldı, Ankara: Doğuş Matbacılık
Yula, Özen (1993). Öbür Dünya Bilgisi, İstanbul: İletişim Yayınları
Yula, Özen (1994). Kayıpkent Üçlemesi, İstanbul: YKY
Yula, Özen (1998). Buğu Evi, İstanbul: YKY
Yumer, Hür (1995). Ahdım Var, İstanbul: Metis Yayınları
Yurdakul, Ahmet (1985). Körfez Üstü Yıldız Gezer, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yurdakul, Ahmet (1985). Telgrafın Telleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yurdakul, Ahmet (1996). Despina'nın Gözyaşları, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yücel, Şevket (1983). Bir Sevgi Adamı, Ankara: Yaba Yayınları
Yücel, Tahsin (1983). Ben ve Öteki, İstanbul: Ada Yayınları
Yücel, Tahsin (1989). Aykırı Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Yücel, Şükran (1996). Düş Gölgesi, İstanbul: 2 B Yayıncılık
Yücel, Tahsin (1999). Komşular, İstanbul: Can Yayınları
Yüceyılmaz, Muhterem (1996). Çeşm-i Bülbül Mevsimi, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüceyılmaz, Muhterem (1997). Haliç Hikayeleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüceyılmaz, Muhterem (1998). Uzak Dur Körfezimden, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüzgün, Arslan (1989). İt Tapınağı, İstanbul: Hüryüz Yayıncılık
Zarifoğlu, Cahit (1996). İns, İstanbul: Beyan Yayınları
Zorlu, Niyazi (1990). Şehir İçi Öyküleri, İstanbul: Metis Yayınları

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (1997). *Karşılaşmalar*, İstanbul: YKY. 2b.

Ağar, M. E. (1993). *Araba Sevdası* (Recâizâde Mahmud Ekrem), İstanbul: Enderun.

Ahmet Midhat Efendi, *Kırkanbar,*1290.

Ahmet Mithat Efendi, *Tercümân-ı Hakîkat,* Nu.3547, 21 Mart 1306.

Akça, İ. (2013). "Türkiye'de Ordu-Siyaset İlişkisi", *Türk Siyasal Hayatı*, 7. Ünite, (Editör: Demirel A., Sözen, S.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Akçay A. S. (2005). "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi***,** Ankara: Hece Yay.

Akıncı, A. (2013). "Türk Siyasal Hayatında 1980 Sonrası Darbeler ve E-Muhtıra", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi***,** C.15, S. 2.

Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,* İstanbul: Beta Yayınları.

Aksoy, B. (2009). *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, İstanbul: Pan Yay.

Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Ş. (2005). "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", *Sait Faik'i Anma Günleri-Bildiriler,* Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, 2005.

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler,* Ankara: Öteki Yayınevi.

Alan, İ. (2005). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniv. Sosyal Bil.Enst.

Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. 1, (2. Baskı), İstanbul: İstanbul Matbaası.

Alver, A. (2012). "12 Eylül 1980 Askeri Darbesi 'Devrimciler' ile 'Yüz: 1981' Romanlarından Hareketle 12 Eylül Döneminde Yaşanan Devlet Güdümlü Baskı Ve Şiddet Sorunsalı", *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* C. 1 S. 1.

Alver, K. (2006). Öyküde Mekân, Mekânda Öykü, *Hece Öykü,* Y.3 S.17, Ankara: Hece Basım Yay.

Andaç F. (2005). "Yazı Yordamı İçinden Öyküye Bakarken", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi,* Ankara: Hece Yay.

Andaç, F. (1997). "Ferit Edgü ile Dünden Bugüne", *Adam Öykü, Mart – Nisan.*

Apaydın, M. (2003). *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme,* Adana: Baki Kitabevi.

Aral, İ. (2003). "Son Dönem Türk Öykücülüğünde Yönelişler Arayışlar", *Anlar İzler Tutkular*, İstanbul: Epsilon.

Aras, Y. (2006). *Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey'in Müsameratnâmesi Üzerine Bir İnceleme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Argunşah, H. (2001). "Sanatı İdrâk", *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler,* İstanbul: Dergâh.

Argunşah, H. (2001). "Tavsiyeler", *Ömer Seyfeddin Bütün Eserleri Makaleler I,* İstanbul: Dergah.

Argunşah, H. (2004). "Milli Edebiyat", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay.

Asimov, I. (1992). *100 Great Science Fiction Short Short Stories,* New York: New American Libraray.

Aslan, C. (2007). *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Anlatım Teknikleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Ünv. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi.

Aydın, H. (2008). *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniv. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytaç, G. (1995). "Roman ve Öykü Üzerine", *Edebiyat Yazıları III,* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (1995). Edebiyat Yazıları III, Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi,* İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1. Basım.

Aytür, N. (1987). *Amerikan Romanında Gerçekçilik 1870-1900,* Ankara: DTCF Yay.

Aytür, Ü. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara: DTCF Yayınları.

Bachelard, G. (2008) Uzamın Poetikası, İstanbul: İthaki.

Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Banarlı, N. S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi C.1-2*, İstanbul: MEB.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev. Mehmet Rıfat – Sema Rıfat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Baş, S. (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. I.

Baş, S. (2015). *Türk Öykücülüğünde Postmodernist Eğilimlere Bir Örnek: Nazan Bekiroğlu'nun Nun Masalları.* http://www.ayk.gov.re/wc-content /uploads/2015. Erişim Tarihi: 27.03.2016

Bates H.E. (2001). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, Gökçen Ezber (Çev.), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Batum Menteşe, O. (1995). *"Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm",* Türk Dili, Mart S. 519.

Baudrillard, J. (2003). *Simülarklar ve Simülasyon,* Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baxter, C. (1997). "Anlık Kurmaca" (Çev.: Taner Karakoç), *Adam Öykü –Kısa Öykü Özel Sayısı*, S:12.

Bener V. (1993). "Yazın Kurallarıyla Basım Hoş Değil", *Cumhuriyet Dergi*, S: 330, 4 Temmuz 1993

Bentley, P. (2004). "Özet Tekniğinin Kullanılışı", *Roman Teorisi*, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Bezirci, A. (1996). *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.

Bezirci, A. (1999). *Monografi: Nezihe Meriç*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Butor, M. (1991), *Roman Üstüne Denemeler*, (Çev. Mehmet Rıfat–Sema Rıfat), İstanbul: Düzlem Yayınları.

Cansever, T. (1996). "Şehir", *Cogito*, S.8, Yaz.

Ceyhun, D. (2004). "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı", *Adam Öykü*, Sayı: 53.

Coşkun, S. (2010). "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Temel İzlek Olarak Köy-Kent Meselesi", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/2 Spring 2010, 363-409.

Cöntürk, H. (2006). "Dilde Deformasyon Gerekliliği", *Çağının Eleştirisi*, Birinci Kitap, İstanbul: YKY.

Cüceloğlu, D. (2011). *İnsan ve Davranışı,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çağan, K. (2004). "Sanat ve Edebiyatın, Toplumsal Perspektifi –Siyasal İlişkilerine Dair Genel Bir Çözümleme", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Çağın S. (2014). *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar (*Ahmet Mithat Efendi), İstanbul: Dergah.

Çağın, S. (1996). *Karabibik* (Nabızâde Nazım), Ankara: Akademi.

Çelik, B. (2005a). "1970'ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçekçilik", *Hece Öykü-Dosya: Yetmişli Yıllarda Türk Öyküsü*, S.7.

Çelik, B. (2005b). "Vüs'at O. Bener'in Hikâyeleri", *Picus Dergisi,* S: 24, Temmuz 2005.

Çelik, D. Y. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ.

Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi,* Ankara: Öncü Basımevi.

Çetişli, İ. (2004). *Memduh Şevket Esendal*, (1. Baskı), İstanbul: Akçağ.

Daşçıoğlu, Y. ve Koç, O. (2009). "Türk Hikâyesinin Doğuşu", *International Periodical fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/1 Winter.

Demir, A. (2006). *Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, A. (2007). "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Kimlik İnşa Unsuru Olarak Mekân", Uluslararası Asya ve kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi ICANAS 38, 10 – 15 Eylül, Ankara.

Demir, F. (2015). "1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, Mannheim – GERMANY Volume 3/1 p. 144-163.

Demir, Y. (2002a). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman içinde: Müşahedat Bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat,* İstanbul: Dergâh Yay.

Demir, Y. (2002b). *İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi,*İstanbul: Dergâh Yayınları.

Demirhan, Y. ve Kartal, N. (2014). "Turgut Özal Dönemi Yoksullukla Mücadele politikaları ve Günümüze Yansımaları", *JOBEPS,* Vol:3, No:6, s. 119 - 137

Dirin, İ. (1999). "Mustafa Kutlu İle Öykücülüğü Üzerine Söyleşi", *Hece*, Ekim, S.33-34.

Dirlikyapan, J. Ö. (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*,

Doğan M. C. (2005). "Şiir ve Hikâye", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Ankara: Hece Yay.

Doğan, M., (2005). *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Pınar Yayınları.

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Dursun, D. (2000). *Ertesi Gün; Demokrasi Krizlerinde Basın ve Aydınlar*, (1. Baskı), İstanbul: İşaret Yay.

Dursun, Davut (2005), *12 Eylül Darbesi*, Şehir Yayınları, İstanbul

Duru, O. (1997). "Öykünün Biçimleri", *Adam Öykü,* Ekim.

Duymaz, A. (2000). "Dede Korkut Kitabı'nda Alplerin Eğitimi ve Geçiş Törenleri", *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni (19 – 21 Ekim 1999, Ankara),* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 109 – 122.

Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yay.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti,* (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Edebiyat, S.24.

Edgü F.(2003). http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1942 (Erişim Tarihi: 22.12.2014)

Edgü, F. (1990). "10 Minimal Öykü", *Milliyet Sanat*, S:245.

Edgü, F. (1997). "Çok Kısa Öykü… Öykücüler", *Adam Öykü,* Ekim.

Edgü, F. (1997). "Öyküde 1950 Kuşağı", *Düşler-Öyküler*, Sayı: 3.

Edgü, F. (2009). *Prolog, Kaçkınlar*, İstanbul: Sel.

Emre, G. (2002). "Do Sesiyle Uyanmak", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S.13.

Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık

Enginün, İ. (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (9. Baskı), İstanbul: Dergah.

Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, (5. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). Halit Ziya Uşaklıgil, "Mukaddime" Hikâye, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, İstanbul: Dergah.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, (1. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Erbil L. (2004). *Hallaç*, İstanbul: İş Bank. KY.

Erden, A. (2002). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.

Esen, N. (2006). "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz. Esen N.–Köroğlu, E.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.

Esen, N. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Forster, E.M. (2001). *Roman Sanatı,* (Çev. Aytür, Ü.), İstanbul: Adam Yayınları.

Fraser, N. – Nicholson L. (1994). "Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaşma", (Çev: Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite,* (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.

Gökçek F. ve Çağın, S. (2001) *Letaif-i Rivâyat* (Ahmet Mithat Efendi), İstanbul: Çağrı.

Göktürk, A. (1988) *Okuma Uğrası*, İstanbul : İnkılâp Kitabevi.

Göktürk, A. (1988), *Okuma Uğraşı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gözütok, T. K. (2006). *Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Hikâyeciliğinde Anadolu*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniv. Sosyal Bil. Enst.

Gültekin, A. (2004). *Bir Tuhaf Yalvaç*, İstanbul: Norgunk Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak*, (7. Baskı) İstanbul: Metis Yayınları.

Gürsel, N. (1993). "Türk Yazınında Köy", *Bozkırdaki Yabancı*, İstanbul: YKY.

Hançer (1981), Yokuşu Tırmanır Hayat (1984), Derdim Yeter, Sakin Ol (1987), Geniş, Mavi Bir Gök (1996).

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Hasdedeoğlu, M. O. (2008). *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniv. Sosyal Bil.Enst.

Hilâv, S. (1962). *Gerçeküstücülük (Surrealisme)*, İstanbul: de Yayınevi.

Horney, K. (1994). Psikanalizde Yeni Yollar, (Çev.: Selçuk Budak), (1. Baskı), Ankara: Öteki Yayınları.

Huyugüzel, Ö. F. (1992). "Ömer Seyfeddin'in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfeddin*, Ankara: AKM Yay.

Işık, S. (2010). *Türk Edebiyatında Hikâye Türü Üzerine Görüşler (1870 – 1928)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işıldak, S. (2008). "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem", Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, C.2, S.1.

İslam, A. K. (2005); "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Johnson, M., (2008). "Philosophy"s Dept to Metaphor", ed. By Gibbs Raymond W., Metaphor and Thought, UK: Cambridge Universty Press.

Joyce, J. (1983). *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, (Çev. Belge M.) İstanbul: Birikim Yay., 2. Basım.

Kabacalı, A. (1992). *Türkiye'de Gençlik Hareketleri*, İstanbul: Altın Kitaplar Yay.

Kahraman, Â. (1985). *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*, İstanbul: Akabe Yay.

Kahraman, Â. (1998). "Hikâye – Türk Edebiyatı. c) Yeni Türk Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.Cilt*, İstanbul.

Kale, N. (2002). Modernizmden postmodernist Söylemlere Doğru, *Doğu Batı, Mayıs – Temmuz 19.*

Kaplan, M. (1982). "Antalyalı Genç Kıza Mektup" (Ahmet Hamdi Tanpınar), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh.

Kaplan, M. (1996). Neşâtî Divanı, İzmir: Akademi Yay.

Kaplan, M. (1999). *Nesillerin Ruhu*, (2. Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2010). "Hâlid Ziya Uşaklıgil", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, (8. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Kaplan, M., Enginün İ., Kerman Z., Birinci N., Uçman A. (1992). *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Kaplan, M., Enginün, İ., Emil, B., Kerman, Z. (1979). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, İstanbul: MÜ Yay.

Kaplan, R. (1998). "Edebiyat ve Toplum", *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Karaca, A. (1993). "Sabahattin Alî'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", *Türkoloji Dergisi*, Ankara Ünv. DTCF Yay. C. 11.

Karaca, N.B. (2000). *"Aşk 'bilmek'le olur, 'bulmak' arkadan gelir…"*, Aksiyon, 2/8 Eylül, 66-68.

Karakaya, Z. (1999). *Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım,* Samsun: Etüt Yayınları.

Karakaya, Z. (1999). *Edebî Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım,* Samsun: Etüt Yayınları.

Karal, C.- Erdem, Ö. (2001),"Rasim Özdenören'le, "Ben İsterim ki Bu Öyküler Okunduğunda İnsan Kendini Yücelmiş Hissetsin", *Kaşgar* , S. 20.

Karasu, B. (2007). *Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis.

Karataş, T. (2013). *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaynak Yay.

Karpat K. (2015). *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller*, İstanbul: Timaş Yay.

Kasap, İ. (2005). "Halk Hikâyeleri Üzerine", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* (2. Basım), Ankara: Hece.

Kavaz, İ. (1990). *Sait Faik Abasıyanık: Yazar ve Eser*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Kavruk, H. (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, İstanbul: MEB Yay.

Kavruk, H. ve Pala, İ. (1998). "Hikâye – Divan Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.Cilt*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kavukçu, C. (2006), "Öyküde Mekân", *Hece Öykü,* Aralık-Ocak, S. 18

Kerman, Z. (2000). "Küçük Şeyler Mukaddime", *Sâmi Paşazâde Sezâi (Bütün Eserleri I)*, Ankara: TDK.

Kıran, Z. ve Kıran (Eziler) A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, (3. Baskı), Ankara: Seçkin.

Kıray M. B.(1999), *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*, İstanbul: Kardeşler Matbaası.

Kızılçelik, S. (1994). "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", *Türkiye Günlüğü,* S.: 30.

Kierkegaard, S. (2001). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. Yakupoğlu, M. M.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Koçak, O. (2004). "Kendi Kendinin İagosu", *Vüs'at O. Bener: Bir Tuhaf Yalvaç,* (Haz. Alpagut, G.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kolcu, A. İ. (2011). *Öykü Sanatı*, (3. Baskı), Erzurum: Salkımsöğüt.

Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul: YKY.

Korkmaz, R. (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Korkmaz, R. (2003). "Küçürek Öykü" (Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü'nün Öç'ü", *Adam Öykü,* S:49.

Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği, *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen Armağanı),* Ankara: Grafiker Yayınları. (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam – Süer Eker).

Korkmaz, R. ve Deveci M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Ankara: Grafiker Yay.

Kökden, U. (1997). "Kısa Kurmaca", *Adam Öykü* (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), 12, (Eylül – Ekim).

Kökden, U. (1997). "Kısa Kurmaca", *Adam Öykü,* Ekim.

Köroğlu, C. Z. (2013), "Modern Kamusal Alana Eleştirel Yaklaşımlar: Genel Bir Değerlendirme (Postmodernizm, Feminizm ve Din)/ Critical Approaches To Modern Public Sphere: A General Evaluation (Postmodernism, Feminism And Religion), *Turkısh Studıes* -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-, Volume 8/6, Spring 2013, www.turkishstudies.net, DOI Number: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4772, p. 431-457.

Kurt, M. (2011). "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3 Summers. 1463-1475.

Kusenberg, K. (2004). "Kısa öykü üzerine" (Ali Osman Öztürk, Çev.) *Adam Öykü,* 52,

Külahlıoğlu A. İ. (2005); "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yayınları.

Külhanlıoğlu, A. İ. (2006). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: KBY.

Külkedisi (2008). İstanbul: Boyut Yayınları.

Kütükçü, T. (2004). "Modernist Öyküye Giden Yolda Havuz Başı", *Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları 2*.

Kütükçü, T. (2004). "Tanpınar'ın Bir Hikâyesinde Mekânın ve Mekânsal Unsurların Kültürel Dolayımı", *Toplumbilim 20: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, İstanbul: Bağlam Yay.

Lekesiz, Ö. (2000). *Öykü İzleri, İstanbul: Hece Yay.*

Lekesiz, Ö. (2005) , "1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü/Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü 2*, S.9.

Lekesiz, Ö. (2005). "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü- Dosya: Yetmişli Yıllarda Türk Öyküsü*, S. 7.

Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, İstanbul: Selis.

Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum,* (Çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları.

Mert, N. (2005). "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara: Hece.

Moran, B. (1982). "Roman tip olgusu ve tipin işlevi" (Soruşturma: Z.Karabay), *Yazko*

Moran, B. (1997). "Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, (5. Baskı), İstanbul: İletişim Yay.

Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bakış-III*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Nabızâde, N. (1891), *Hasba*, İstanbul: Asır Ktb. 1891,

Naci, F. (1990). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, (1. Baskı), İstanbul: YKY.

Naci, F. (1998). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, İstanbul: Adam.

Narlı, M. (2004). "Roman İncelemesi üzerine Notlar", *Türk Dili,* S.634.

Ocak, A. Y. (1989). *Türk Folklorunda Kesikbaş: (Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit),* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Oğuzertem, S. (1997), "Zarifçe Sollayan Saitçe", *Varlık,* S. 1081, s.44-51.

Oğuzertem, S. (2004). *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*, İstanbul: Alkım Yayınevi.

Okay, O. (1998). "Hayatın Batısından Şiirin Doğusuna", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergah Yay.

Okay, O. (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, (1. Baskı), İstanbul: Dergah.

Oktay, A. (2004). "1980 Sonrası Romanı Üzerine Birkaç Ön Varsayım", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Okur Meriç, M. (2006). *Sultan Cem (Hayatı-Esareti-edebî Kişiliği-Eserleri-Şiirleri,* Ankara: PYS Vaıs Sistem Matbaası.

Onega, S. ve Landa J. A. G. (2002). *Anlatıbilime Giri*ş, İstanbul: Adam Yayınları.

Oppermann, S. (1992). "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve "Gerçeklik"/ "Yazı" İkilemi", Cengiz Ertem (Hazırlayan), *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Ankara: Karşı Yayınları, 246-259.

Orwell, G. (1995) *Hayvan Çiftliği* (Domuzlar Diktatoryası), (Çev. Rasim Özdenören), İstanbul: Nehir Yayınları.

Öz, A. (2004). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyeciliği – Letaif-i Rivayat*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öz, E.(2004). "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı", *Adam Öykü*, Sayı: 53.

Özcan, N. (2001). "Orhan Okay'ın Kutlu Hakkında Sorulara Cevapları", *Mustafa kutlu Kitabı*, İstanbul: Nehir.

Özçelik, P. K. (2012). "12 Eylül'ü Anlamak", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, S.66-1,

Özdenören R. (2005). "Öykü Yazmak", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Ankara: Hece Yay.

Özdenören, R. (1998). *İki Dünya*, İstanbul: İz Yay.

Özgül M.K. (2005). "Hikâyenin Romanı", *Hece / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara: Hece.

Özlü, D. (1967). "Demir Özlü"nün Yanıtı", *Özel Sayı: 1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle Hesaplaşıyorlar, Yeni Ufuklar*, Sayı: 176.

Özlü, D. (2009). *Bunaltı*, İstanbul: Sel.

Özmez, O. (1996). "Sait Faik'le Bir Konuşma", *Sait Faik 90 Yaşında*, Ankara: Bilgi Yay.

Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim.

Öztokat, N.T. (1997). Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Özel Sayısı)*, 12, Eylül – Ekim.

Parıltı, A. (2007), "Söyleşi: Ferit Edgü ile Yaralı Zaman'lar Üzerine" Radikal Kitap, (14.10.2007).

Parlatır, İ. (2000) "Sami Paşazâde Sezai Bey", *Tevfik Fikret/Dil ve Edebiyat Yazıları*, (3. Baskı), Ankara: TDK.

Parlatır, İ., Enginün, İ., Huyugüzel, Ö. F., Ercilasun, B., Özbalcı, M., Karaca, A. (2006). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Ankara: Akçağ.

Recâizâde, M. E. (1889), *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*, İstanbul: İstepan Mtb.

Recâizâde, M. E., "Sâime", *İkdam*, 3.

Rıfat M. (2008). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İstanbul: YKY.

Rorty, R. (1994). "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", (Çev: Mehmet Küçük), *Modernus Versus Postmodernite,* (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.

Sakallı F. (2011). "Tutunamayanalrın Hikâyeleri Korkuyu Beklerken", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/1 Winter, p.1658 – 1669.

Saraç, Y. (2005). "Divan Edebiyatı'nda Hikâye", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, (2. Basım), Ankara: Hece.

Sarp E. U., Uzun, E., Yolsal, Ü. H., Güçlü, A. (2001). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", *Hece,* S. 65 – 66 – 67 (Türk Romanı Özel Sayısı).

Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü,* Ankara: Hece Yayınları.

Sennet, R. (1999). *Gözün Vicdanı,* (Süha sertabiboğlu, Can Kurultay, Çev.), İstanbul: Ayrıntı yay.

Solak, Ö. (2009). *Türk Öykücülüğü İncelemeleri*, (1. Baskı), Konya: Tablet.

Solok, C. K. (1979). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I-III*, İstanbul.

Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*, Kantarcıoğlu S. (Çev.), Ankara.

Su, H. (2000). *Öykümüzün Hikâyesi,* Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2005). "Kendini Arayan Ben'in Öyküleri", *Hece Dergisi*, Sayı: 97, İstanbul: Hece

Su, H. (2005). "Öykü Kaynakçası", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* S. 46-47.

Su, H. (2005). "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, (2. Basım), Ankara: Hece.

Subaşı, N. (2008). *"Bir Darbeye Ad Koymak ya da Postmodern Darbe", Hece (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)*, İstanbul: Hece Yay.

Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları,* İstanbul: YKY.

Şaylan, G. (1996). *Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm,* (Ders Notları), Ankara: TODAİE Yayınları.

Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm,* Ankara: İmge Yayınları.

Tabias, R. B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*, (Çev.: Harmancı M.)İstanbul: Say Yay.

Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (8. Baskı), İstanbul: YKY.

Tanyol, T. (1988). "Sığınağın Girişi", *Sığınak Hikâyeleri* (Kayacan, F.), İstanbul: Ara Yayıncılık.

Taşçıoğlu, Y. (2008). "1980 Sonrası Hikâyelerde Şiirsellik", *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu – Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi"*, İstanbul: Pelikan Basım.

Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı,* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Timur, K. (2010). *Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar,* İstanbul: Akademik Kitaplar.

Todorov T. (2010). *Yazın Kuramı*, (Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat) İstanbul: YKY.

Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,* İstanbul: Metis Yayınları.

Toker, Ş. (1996). *Romancı Yönüyle Mahmut Yesari,* İzmir: E.Ü. Edebiyat Fak. Yay.

Tomaşevski, B. (2005). "Tema Örgüsü", *Yazın Kuramı*, (Der. Tzvetan Todorov), (Çev. Mehmet Rıfat–Sema Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.

Tosun, N. (2000). *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Ankara: Hece.

Tosun, N. (2005). "1980 Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İçe Dönüş Temaları", *Hece Öykü,* S.9, Ankara: Hece Yay.

Tosun, N. (2008). "Modernizmin Eleştirel Dili: Bilinç Akımı", *Hece Öykü,* S. 26 Nisan-Mayıs, Ankara: Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı,* Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, N. (2013). *Öykümüzün Kırk Kapısı,* Ankara: Hece Yayınları

Tosun, N. (2015). *Günümüz Öyküsü,* İstanbul: dedalus.

Tosuner, N. (1997). "Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler", *Adam Öykü*, 12, İstanbul: Adam Yayınları, Eylül-Ekim.

Türinay, N. (1983). *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Ankara: Birlik Yay.

Türkeş, A. Ö. (2004). "Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar…", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Türkeş, A. Ö. (2005). "Varoşları Kim Yazacak?", *Kaçakyayın Dergisi*, S. 32.

Türkmen, F. (1998). "Hikâye- Halk Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uğurlu, S. B. (2003), *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*, (Çev. Ögdül R.G.). İstanbul: Cem Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (1943, 1944, 1945). *Halit Ziya Uşaklıgil Külliyatı (2 Cilt)*, (1. Baskı), İstanbul: Hilmi Kitapevi.

Uşaklıgil, H. Z. (2008), *Kırk Yıl*, (1. Baskı), İstanbul: Özgür.

Uşaklıgil, H. Z. (2008). Kırk Yıl, İstanbul: Özgür.

Uyar, T. (1999). "Hikâyede Yoğunluk", *Öykücünün Kitabı*, (Haz. Feridun Andaç),İstanbul: Varlık Yayınları.

Uyar, T. (2003). *Güzel Yazı Defteri,* İstanbul, YKY.

Uyguner, M. (2002). "Yaşamı", *Sait Faik 90 Yaşında*, Ankara: Bilgi Yay.

Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H., (2003). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Wallace, H. (2003). "Belgelerden yararlanma yöntemi" (Çev.: Bolat, S.), *Adam-Öykü.*

Wellek, R. Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet edip Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Woolf, V. (1995). "Sanatın Dar Köprüsü", *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (Çev. Salihoğlu Hüseyin) Ankara: İmge Yay.

Yakupoğlu M. M. (2001), *Varoluş, Ahlak ve Ölüm,* Ankara: Mor Yayınları.

Yaman, M. (2009). *Küçük Şeyler,* (Samipaşazâde Sezâi), (1. Baskı), İstanbul: Kitap Zamanı.

Yazıcı, H. (1998). "Hikâye – Fars Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazıcı, H. (1998). "Hikâye", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazıcı, İ. H. (2002). *Mustafa Kutlu'nun Hayatı, Hikâyelerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeşilkaya, M. (1996). *Şiirleri ve hikâyeleriyle Cahit Zarifoğlu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bil. Enst.

Yetiş, K. (1996) "Mukaddime-i Celal", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Yetiş, K. (1996), "Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahâzâtı Şâmildir", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa.

Yıldırım, E. (2007). "Tomris Uyar'ın öyküsünde anlatım biçimleri", *Hece-Öykü,* S: 21

Yumuşak F. C. (2012). "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/2 Spring 1281-1299.

Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.

Zariç, M. (2010). "Ötekileştirmeden Bütünleşmeye Hüseyin Su Öykleri", YYU Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 19, s. 5 – 20.

Zıss, A., (1984). Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsenin Bilimi, (Çev: Yakup Şahan), İstanbul: De Yayınevi.

1980 – 2000 Yılları Arası Yayımlanan ve Çalışmamızda İncelediğimiz Hikâye Kitapları

Abacı, Tahir (1999). İkinci Adım, İstanbul: Telos Yayıncılık
Abayhan, Muzaffer (1986). Başkanın Demokrasisi, İstanbul: Çınar Yayınları
Abayhan, Muzaffer (1988). Bostancı Vapurunda Demokrasi Denemeleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Abayhan, Muzaffer (1993). Bunları Kesmek Lazım, İstanbul: Ümit Yayıncılık
Abayhan, Muzaffer (1993). Hoşça Kal Amerika, İstanbul: Papirüs Yayınları
Acar, Süheyla (1989). Dostluk Hüznü Paylaşmaktır, İstanbul: Gölge Yayınları
Acar, Turgut (1992). Kar Üstünde Kızıl Lâleler, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1992). Kimse Bilmez Bu Anıyı, İstanbul: Mavi Kitaplık
Acar, Turgut (1993). Yalnızlığın Çan Sesleri, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1995). Gülbeyaz, İstanbul: Yön Yayıncılık
Acar, Turgut (1997). Zaman Sızıyor Aynaya, İstanbul: Yön Yayıncılık
Açar, Mehmet (1998). Anarşik Rehavet, İstanbul: İletişim Yayınları
Açıkalın, Nilüfer (1999). Bıçak Sırtı, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Adalı, Ahmet Bilgin (1990). Gün Dağların Ardında, İstanbul: Afa Yayıncılık
Adıbeş, Mâhir (1995). Gecede Sır Oldu, İstanbul: TÜRDAV
Adıbeş, Mâhir (1997). Merhamet Gölgeleri, Ankara: Sam Yayınları
Adıbeş, Mâhir (1999). Yârenim Var Yıldızlardan, İstanbul: TÜRDAV
Ağaoğlu, Adalet (1982). Hadi Gidelim, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ağaoğlu, Adalet (1997). Hayatı Savunma Biçimleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Aka, Pınar (1996). Aynalara Yolculuk, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akal, Aytül Uncu (1998). Beni Bırakma Hayat, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akalın, Nur (1989). Melek Defteri, İstanbul: Hil Yayınları
Akar , Mehmet (1995). Emanet, İstanbul: Erhan Yayınları
Akarsu, Hikmet Temel (1993). Çaresiz Zamanlar / İpatya'nın Öyküsü, İstanbul: Varlık Yayınları
Akarsu, Hikmet Temel (1993). Kayıp Kuşak, İstanbul: Varlık Yayınları
Akaş, Cem (1990). Noktanın Kesişimleri Antolojisi, İstanbul: Hil Yayınları
Akaş, Cem (1995). Gizli Hava Müzesi, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
Akbal, Oktay (1981). Hey Vapurlar, Trenler, İstanbul: Yazko
Akbal, Oktay (1983). Lunapark, İstanbul: Varlık Yayınları
Akbal, Oktay (1988). Ey Gece Kapını Üstüme Kapat, İstanbul: Can Yayınları
Akbal, Oktay (1991). Hücrede Karmen, İstanbul: Can Yayınları
Akbay, Ercan (1983). Erkekler Ağlamaz, İstanbul: Sel Yayıncılık
Akbay, Ercan (1997). Kuraldışı Öyküler, İstanbul: Arion Yayınevi
Akbel, Sabri (1989). Analar Ağlamasın, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1993). Çelikleşen İradeler, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1995). Dünyaya Meydan Okuyan Adam, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1995). Toprağın Teri, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1999). Cennet Ağacı, İstanbul: Tuba Yayınları
Akbel, Sabri (1999). Kırmızı Güllü Mavi Eşarp, İstanbul: Tuba Yayınları
Akçagüner, Zeliha (1999). Geç Kalan Çığlık, İstanbul: K Yayınları
Akçam, Dursun (1982). Alaman Ocağı, Almanya: Lamuv
Akçam, Dursun (1988). Generaller Birleşsin, İstanbul: Alan Yayıncılık
Akçam, Dursun (1992). Sevdam Ürktü, Ankara: Arkadaş Yayınları

Akçam, A. Alper (1999). Islaktı Gözleri, İstanbul: Çınar Yayınları
Akçam, Alper (1999). Ağaların Ağası, Ankara: Güldikeni Yayınları
Akçam, Alper (1999). Karanlıkta Bir Işık, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Akçay, İzzet Harun (1991). Bir Mektup Yazmak İstiyorum, İstanbul: Yön Yayıncılık
Akçay, Perihan (1991). Kardelen Çiçeği, Konya: Gözyaşı Yayınları
Akçay, İzzet Harun (1992). Mavi Şehir, İstanbul: Mavi Kitaplık
Akçay, Perihan (1996). Doğ! Diye Haykırdı Güneşe, Konya: Gözyaşı Yayınları
Akdemir, Hüseyin (1990). Hürriyet Tepesi, Ankara: Günışığı Yayınları
Akgöl, Nalan (1995). Yıl İsa'dan Sonra Bin Dokuz Yüz Doksan, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Akgöl, Nalan (1999). Küçük Yürekli Büyük Adam, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Akıllı, Kutsi (1991). Özür Dilerim, İstanbul: Armoni Yayıncılık
Akiz, Sadun (1991). Kara Eylül, İstanbul: Broy Yayınevi
Akkoyunlu, Adil (1981). Kar Yağıyordu Karanlığa, İstanbul: Petek Yayınları
Akkurt, Bülent (1998). Ve, Tanrı Onları Cezalandırdı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Akkuş, Taki (1984). Cennetlik Dul, Sivas: Dilek Matbaası
Akkuş, Taki (1985). Kır Çiçekleri, İstanbul: Sarissa Yayınları
Akmen, Üstün (1996). Suçsuz Laleler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Akmen, Üstün (1999). Kör Bakkalın Gözleri (Senfonik Bir Öykü), İstanbul: Aksoy Yayıncılık
Aktaş, Hüsnü (1983). Hikâyeler, İstanbul: Ölçü Yayınları
Aktaş, Cihan (1991). Üç İhtilal Çocuğu, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1992). Son Büyülü Günler, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1996). Acı Çekmiş Yüzünde, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1997). Azizenin Son Günü, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktaş, Cihan (1999). Suya Düşen Dantel, İstanbul: Nehir Yayınları
Aktunç, Hulki (1985). Ten ve Gölge, İstanbul: İletişim Yayınları
Aktunç, Hulki (1989). Bir Yer Göstericinin Hayatı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Aktunç, Hulki (1989). Toplu Öyküleri II, İstanbul: Afa Yayıncılık
Aktunç, Hulki (1998). Güz Her Şeyi Bilir, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Aktunç, Semra (1999). Başkalarının Fotoğrafı, İstanbul: Kendi Yayını
Akyüz, Hüseyin (1983). Beyaz Güvercin, İstanbul: Varlık Yayınları
Akyüz, Hüseyin (1993). Samuray Fırtınası, İstanbul: Ufuk Matbaası
Akyüz, Hüseyin (1998). Bütün Düşlerin Akşamı, İstanbul: Uzak Kitaplar
Aliye, Zeynep (1990). Yaşamak Masal Değil, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Aliye, Zeynep (1992). Aliye'nin Öyküleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Aliye, Zeynep (1995). Dolunay Vardı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Aliye, Zeynep (1998). Diş İzleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Aliye, Zeynep (1998). Raylardaki Merdivenler, Ankara: Bilgi Yayınevi
Alpay, Ulviye (1999). Mavi Bir Merhaba, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları
Alptekin, Mahmut (1983). Bir Denizin İki Kıyısı, İstanbul: Yazko
Alptekin, Mahmut (1990). Tünel Çıkmazı, İstanbul: Milliyet Yayınları
Altan, Çetin (1985). Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Altan, Saadet İkesus (1985). Kara Böcek, İstanbul: Sel Yayıncılık
Altıner, Yunus (1992). Ayşe, Kayıp Anahtar, İstanbul: Armoni Yayınları
Altınsoy, Fuat (1982). Hendekler, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Altuntaş, Turan (1993). Zengin Kapısı, İstanbul: Ekin Yayınları

Anadol, Müfide Güzin (1984). Tahta Evler, İstanbul: Yalçın Yayınları
Ankara, Zeynep (1991). Kanatsız Düşüşler, Ankara: Bilgi Yayınevi
Apaydın, Talip (1981). Duvar Yazarları, Ankara: Tekin Yayınevi
Apaydın, Talip (1981). Kökten Ankaralı, İstanbul: Yazko
Apaydın, Talip (1984). Hendek Başı, İstanbul: Hacan Yayınları
Apaydın, Talip (1985). Hem Uzak Hem Yakın, Ankara: Yaba Yayınları
Apaydın, Talip (1989). Karabasan, İstanbul: Cem Yayınevi
Apaydın, Talip (1994). Sıradışı Öyküler, Ankara: Prospero Yayınları
Apaydın, Talip (1998). Öykülerle Çizgiler: Eski Yeni Öykülerden Bir Seçki, Ankara: Güldikeni Yayınları
Aral, İnci (1983). Kıran Resimleri, İstanbul: Can Yayınları
Aral, İnci (1984). Uykusuzlar, İstanbul: Kaynak Yayınları
Aral, İnci (1986). Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul: Özgür Yayınları
Aren , F. Ülke (1981). Hanya Konya, İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi
Arı, Şevket (1999). Sabrımı Denedim, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Arıcı, Tülay (1991). Madalya, İstanbul: SAKÜDER Kültür Yayınları
Armaner, Türker (1997). Kıyısız, İstanbul: Metis Yayınları
Arslan, Ali (1981). Küçük Umutlar, İstanbul: Koral Yayıncılık
Arslan, Ali (1983). Artin Usta, Ankara: Yaba Yayınları
Asaf, Özdemir (1987). Dün Yağmur Yağacak, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Asena, Duygu (1992). Kahmaramanlar Hep Erkek, İstanbul: Doğan Kitap
Aslan, Mustafa (1986). Sözcüklerin Dili Tutulunca, İstanbul: Koral Yayıncılık
Aşçı, Abdullah (1982). Dayak Dağıtımı, Ankara: Dayanışma Yayınları
Atabaşoğlu, Cem (1995). Ars Longa Bahar Kısa, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Atabek, Erdal (1993). Belki de Sensin, İstanbul: Varlık Yayınları
Atasü, Erendiz (1983). Dullara Yas Yakışır, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1983). Kadınlar da Vardır, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1985). Lanetliler , Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1990). Onunla Güzeldim, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1997). Taş Üstüne Gül Oyması, Ankara: Bilgi Yayınevi
Atasü, Erendiz (1998). Uçu, Ankara: Bilgi Yayınevi
Ateş, Kemal (1995). Bir Şarkıyı Dinlerken, Ankara: İmge Kitabevi
Atılgan, Yusuf (1992). Eylemci, İstanbul: Simavi Yayınları
Avcı, Zeynep (1983). Kötü Bir Yaratık, İstanbul: Yazko
Avcı, Zeynep (1991). Ahşap Köşkün Hanımefendisi, İstanbul: Can Yayınları
Avcı, Zeynep (1997). Aşk Meleğinin İşleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Ay, Mehmet (1984). Yol, Yağmur ve Hüzün, Ankara: Aylık Dergi Yayınları
Ay, Arif (1991). Saat 24'te Saksafon Dersi, İstanbul: Akçağ Yayınları
Ay, Nurten (1991). Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı, İstanbul: Simavi Yayınları
Ay, Behzat (1992). Kuşku ve Korku, İstanbul: Broy Yayınevi
Aydın, Refik (1980). Haziran Sabahı, İzmir : Karınca Matbaacılık
Aydın, Refik (1984). Ter Soğudukça, İzmir: Uğur Ofset
Aydın, Lütfiye (1985). İkili Yalnızlık, İstanbul: Can Yayınları
Aydın, Lütfiye (1990). Cemre, İstanbul: Can Yayınları
Aydın, Lütfiye (1992). Sengin Semai, İstanbul: Bence Yayınları
Aydın, Lütfiye (1994). Ölüm Erken Bir Akşamdır, İstanbul: Simavi Yayınları
Aydın, Lütfiye (1997). Kül Tablet, İstanbul: Bence Yayınları
Aydın, Lütfiye (1998). Tsunami, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Ayral, Gülgün (1991). Gerçeğin Bittiği Yerde, İstanbul: Broy Yayınevi
Aytaç, Ercüment (1996). Sahtekâr Şırıltı, İstanbul: YKY
Ayvaz, Ülkü (1984). İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?, İstanbul: Cem Yayınevi
Ayvaz, Ülkü (1985). Gri Oğulları, İstanbul: Başaran Matbaası
Ayvaz, Sezer Ateş (1988). Aynalarda Yaz, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ayvaz, Ülkü (1991). Olaylar ve Kahramanlar, İstanbul: Cem Yayınevi
Azim, Hayati (1990). Yaşamak Direnmektir, İstanbul: Tavır Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1982). Gecenin Karanlığında, İstanbul: Yeni Dünya Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1986). Titanik'te Dans, İstanbul: Yeni Dünya Yayınları
Bahadınlı, Yusuf Ziya (1999). Tavandaki Kırmızı, İstanbul: Morbenek Yayınları
Bahadıroğlu, Affan Muhlis (1997). Zuladaki Güvercinler, Ankara: Bilkamat Yayınları
Bal, Meltem (1993). Satılık Sevinçler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Balcılar, Zeynep (1984). Yine Bir Gülnihal, Ankara: Yaba Yayınları
Balel, Mustafa (1983). Gurbet Kaçtı Gözüme, İstanbul: Yazko
Balel, Mustafa (1992). Turuncu Eleni, İstanbul: E Yayınları
Balıkçısı, Halikarnas (1986). Parmak Damgası, İstanbul: Bilgi Yayınları
Balkı, Şakir (1992). Şeytan Aletleri, Ankara: Tekin Yayınevi
Balkız, Ali (1988). Güller Kitaplara, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1990). Dolmuşta Bir Kadın, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1991). Karadeniz Dağ Kartalı, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1993). Karın Altı Kardelen, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1995). Yaşam Bir An'lar Toplamıdır, İstanbul: Cem Yayınevi
Balkız, Ali (1997). Bütün Ülke Yeşil Vadi, Ankara: Öteki Yayınevi
Balkız, Ali (1999). Dil Bağı, İstanbul: Cem Yayınevi
Baltacı, Nurten (1999). Zamane Ağıtları, Ankara: İtalik Yayınevi
Baltacıoğlu, Tuna (1996). İnsanlarımız, İstanbul: Peva Yayınları
Baran, Selçuk (1984). Kış Yolculuğu, İstanbul: Tan Yayınları
Baran, Selçuk (1984). Tortu, İstanbul: Kaynak Yayınları
Baran, Selçuk (1989). Yelkovan Koğuşu, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baran, Ethem (1991). Sonrası Ayrılık, İstanbul: MEB Yayınları
Baran, Selçuk (1992). Arjantin Tangoları, İstanbul: YKY
Baran, Ethem (1994). Kurutulmuş Gül Mevsimi, İstanbul: MEB Yayınları
Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (1996). Acı Deniz, İstanbul: İz Yayınları
Barbarosoğlu, Nalan (1996). Ne Kadar da Güzeldir Gitmek, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Bardakçı, Vehbi (1988). Acılar Toprağımdır, İstanbul: Yazko
Baş, Arif (1993). Tüp Bebek, İstanbul: Martı Yayınları
Baş , Arif (1983). Banttaki Ses, Ankara: Yaba Yayınları
Başar, Kürşat (1988). Kış İkindisinin Evinde, İstanbul: Can Yayınları
Başaran, Mehmet (1983). Dilsiz Oyunu, İstanbul: Cem Yayınevi
Başaran, Mehmet (1983). Yüreğin Sesi Zeytin Ülkesi, İstanbul: Yazko
Başaran, Mehmet (1987). Yasaklı, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Başaran, Mehmet (1990). Hoşça Kal Dünya, İstanbul: Cem Yayınevi
Başaran, Mehmet (1991). Giz Kokan Suskunluk, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Başaran, Mehmet (1992). Kalın Mavi Bir Ses, İstanbul: Cem Yayınevi
Başargan, Özdemir (1987). Hasıraltı, İstanbul: Kerem Yayınları

Başarır, Başar (1992). Kent Kitabı, İstanbul: Başar Başarır ve Armoni Yayımcılık
Başarır, Başar (1996). Eski Şehrin Ayazı, İstanbul: Era Yayıncılık
Başat, İsmail Mert (1991). Kanatlarını Yitirmiş Uçan Atın Tutkusu, İzmir: Sergi Yayınevi
Batur, Suat (1996). Bir Hatıra, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Batur, Suat (1996). Kırmızı Bisiklet, Ankara: İmge Kitabevi
Bayar, Zühtü (1999). Geyşa Androis Şirketi, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Baydar, Sami (1990). Dünyadan Çıkış Yolları, İstanbul: Cumartesi Yayınevi
Baydar, Oya (1991). Elveda Alyoşa, İstanbul: Can Yayınları
Baydar, Sami (1991). Dünyada Anılara Bakıyorum, İstanbul: Yayınevi Yayıncılık
Baydur, Memet (1995). Gözün Kahverengi Suyu, İstanbul: YKY
Bayır, Arslan (1992). Alara Yolu, İstanbul: Baygenç Yayınları
Bayır, Arslan (1993). Et Obur, Adana: Aykırı Sanat Yayınları
Bayır, Arslan, COŞKUN Kadriye (1996). İki Nokta ve Dört Gün, Adana: Aykırı Sanat Yayınları
Baykurt, Fakir (1982). Barış Çöreği, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1982). Gece Vardiyası, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1986). Duisburg Treni, İstanbul: Remzi Kitabevi
Baykurt, Fakir (1993). Bizim İnce Kızlar, İstanbul: Ortadoğu Yayınları
Baykurt, Fakir (1998). Telli Yol, İstanbul: Papirüs Yayınları
Baysal, Faik (1986). Kırmızı Sardunya, İstanbul: Can Yayınları
Baysal, Faik (1986). Militan, İstanbul: Kelebek Yayınları
Baysal, Faik (1990). Nuni (Nuni Yeşil Oda ve Ötekiler), İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Baysal, Faik (1990). Tota, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Baysal, Faik (1992). Güller Kanıyordu, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Baysal, Faik (1998). Elleri Sesinin Rengindeydi, İstanbul: Can Yayınları
Baysal, Faik (1998). Ilgaz Teyze Öldü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Baysal, Faik (1998). Terlikler, İstanbul: Can Yayınları
Bekiroğlu, Nazan (1997). Nun Masalları, İstanbul: Dergâh Yayınları
Bektaş, Habib (1983). Kapıkule Nerde, İstanbul: Derinlik Yayınları
Bektaş, Habib (1988). Yorgun Ölü, Ankara: Yaba Yayınları
Bektaş, Habib (1997). Meyhane Dedikleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Bele, Tansu (1990). Ah Benim Bir Başıma İstanbul Kadınlığım, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Bele, Tansu (1993). Ay Geceye Yalnız Doğar, İstanbul: Demet Yayıncılık
Bele, Tansu (1997). Bir Yaz Boyu Akçay'da, İstanbul: Kariye Yayınları
Bele, Tansu (1999). Yazdan Kalan / Doksan Dokuz, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Bender, Cemşid (1992). Kürt Kızı Zenge, İstanbul: Berfin Yayınları
Bener, Erhan (1992). Aşk-ı Muhabbet Sevda, Ankara: Bilgi Yayınevi
Bener, Erhan (1993). Gece Gelen Ölüm, Ankara: Bilgi Yayınevi
Bener, Vüs'at O. (1993). Siyah-Beyaz, İstanbul: YKY
Bener, Erhan (1995). Günbatımı Öyküleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Bener, Erhan (1996). Denizaşırı Öyküler, Ankara: Ümit Yayıncılık
Bener, Vüs'at O. (1997). Mızıkalı Yürüyüş, İstanbul: İletişim Yayınları
Bener, Erhan (1998). Yaralı Aşklar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Bener, Vüs'at O. (1998). Kara Tren, İstanbul: İletişim Yayınları

Beşergil, Nurdan (1996). Rüzgâr Çıktı, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Bezmen, Nermin (1999). Kırk Kırık Küp, İstanbul: Emre Matbaası
Bıldırki, O. Hasan (1986). Üçüncü Günün Öğlesi, İstanbul: Doğruluk Matbacılık
Bıldırki, Oyhan Hasan (1986). Hikâyeler, İzmir: Doğruluk Matbacılık
Bıldırki, O. Hasan (1989). Bir Başka Şafak, İstanbul: MEB Yayınları
Bıldırki, O. Hasan (1990). Gün Çarığı Sıkınca, İzmir: Doğruluk Matbacılık
Bilen, Hatice (1989). Umursanmayan Kadınlar, Ankara: Bilgi Yayınevi
Bilen, Hatice (1992). Ayın Uysal Işığı, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Bilge, Muammer (1986). Kanaldaki Yabancı, Ankara: Yaba Yayınları
Bilgiç, Şükrü (1983). Bulutlar Sevilmez mi?, İstanbul: Türkü Yayınevi
Bilgiç, Şükrü (1996). Omuzlarımda Gurbet Yanaklarımda Nar Çiçekleri, İstanbul: Saypa Yayınları
Bilgili, Gülderen (1987). Bir Gece Yolculuğu, İstanbul: Can Yayınları
Bilgin, Sibel (1993). Bana Bir Harf Söyle, İstanbul: Can Yayınları
Bilir, Ali Fuat (1994). Üşüyen Sıcak Düşlerim, İstanbul: E Yayınları
Bilir, Ali Fuat (1995). Göç Türküsü, İstanbul: E Yayınları
Birinci, Niyazi (1981). Hikâye , İstanbul: Yeni Asya Yayınları
Bolulu, Osman (1998). Yağmur Sonrası, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Bozarslan, Mehmet Emin (1990). Gülsün Gelin, Ankara: Yaba Yayınları
Bozarslan, Zelal (1992). Bir Kadın Uyanıyor, Diyarbakır: Dilan Yayınları
Bozfırat, Ayhan (1980). Sokak Lambaları, İstanbul: Okar Yayınları
Bozfırat, Ayhan (1999). Bütün Hikâyeleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Bragner, Mine Timur (1997). Dans Eden Muska, İstanbul: Boyut Kitapları
Bragner, Mine Timur (1997). Ege Konçertosu, İstanbul: Boyut Kitapları
Bucak, Nevra (1994). Beyoğlu'nun Eski Ustaları, İstanbul: Cem Yayınevi
Bulut, Şevket (1984). Kefensiz Ölüler, İstanbul: Dergâh Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Baharı Görmeyen Çocuklar, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Sınırdaki Tarla, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Bulut, Şevket (1996). Yıkık Minare, Kahramanmaraş: Dolunay Yayınları
Burak, Cihat (1981). Cardonlar, İstanbul: Ada Yayınları
Burak, Sevim (1982). Afrika Dansı, İstanbul: Adam Yayınları
Burak, Cihat (1992). Yakutiler, İstanbul: YKY
Burak, Sevim (1993). Palyaço Ruşen, İstanbul: Nisan Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1982). Şarkılar Seni Söyler, İstanbul: Adam Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1983). Günlerden Bir Gün, İstanbul: Yazko
Buyrukçu, Muzaffer (1987). Hüzünlü Kar Çiçekleri, İstanbul: Mitos Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1987). Telefon Konuşmaları, İstanbul: Sel Yayıncılık
Buyrukçu, Muzaffer (1989). Her Yer Karanlık, İstanbul: Cem Yayınevi
Buyrukçu, Muzaffer (1990). Bin Hüzün, İstanbul: Cem Yayınevi
Buyrukçu, Muzaffer (1992). Şarkı Gibi, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Buyrukçu, Muzaffer (1994). Yüzün Yarısı Gece, İstanbul: Bilgi Yayınları
Buyrukçu, Muzaffer (1996). Bir Aşk Daha, İstanbul: Sel Yayıncılık
Buyrukçu, Muzaffer (1999). Dumanı Tüten Çay Gibi, İstanbul: Sel Yayıncılık
Büke, Savaş (1985). Olur Böyle Şeyler, İstanbul: Baysan Basım ve Yayın
Cehiz, Neşe (1992). Evlilik Cüzdanlarını Buruşturan Öyküler, İstanbul: Varlık Yayınları
Cehiz, Neşe (1996). Fasulyeden Aşklar, İstanbul: Varlık Yayınları
Celal, Peride (1985). Pay Kavgası, İstanbul: Remzi Kitabevi

Celal, Peride (1994). Mektup, İstanbul: Can Yayınları
Celal, Peride (1995). Bir Hanımefendinin Ölümü, İstanbul: Can Yayınları
Celal, Peride (1999). Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı, İstanbul: Can Yayınları
Cemal, Ahmet (1999). Dokunmak, İstanbul: Can Yayınları
Ceyhun, Demirtaş (1985). Babam ve Oğlum, İstanbul: Cem Yayınevi
Ceyhun, Demirtaş (1987). Eylül Öyküleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Ceylan, İsmail Fatih (1981). Son Sabah, İstanbul: Arslan Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1992). Bu Kafayla Düzelemeyiz, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Ceylan, İsmail Fatih (1992). Suskunlar, İstanbul: Denge Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1996). İnsan Görmemiş Hayvanlar, İstanbul: Denge Yayınları
Ceylan, İsmail Fatih (1996). Yapma Çiçekler, İstanbul: Nesil Yayınları
Coral, Mehmet (1998). Bizans'ta Kayıp Zaman, İstanbul: Doğan Kitap
Coral, Mehmet (1999). Konstantiniyye'nin Yitik Günceleri, İstanbul: Doğan Kitap
Coşkun, Ayfer (1989). Gözlerini Değiştirsinler Çocukların , İstanbul: Belge Yayınları
Coşkun, Ayfer (1999). Duran Zaman, İstanbul: Bilge Yayınları
Cömert, Kazım (1992). Islak Raylar, İstanbul: Sorun Yayınları
Cumalı, Necati (1981). Aylı Bıçak , İstanbul: Tekin Yayınevi
Cumalı, Necati (1991). Uzun Bir Gece (Aylı Bıçak, 2. Baskı isim değişikliği), Ankara: Can Yayınları
Çağlar, Ali Özenç (1989). Korkunun Ötesi, İstanbul: Yeni Şiir Yayınları
Çakır, Ahmet (1983). Dostun Ölümü, İstanbul: Varlık Yayınları
Çakır, Cemile (1990). Gelincikle Uyanmak, İstanbul: Ekin Yayınları
Çakmak, Figen (1987). Kırık Dökük Bir Yaşam, İstanbul: Cem Yayınevi
Çallı, Osman (1993). Düş Gezginleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Çayır, Remzi (1989). En Büyük Silah Barabellum, İstanbul: Günalp Yayıncılık
Çayır, Remzi (1996). Donkişotlar Mektebi, Ankara: Alperen Yayınevi
Çekmeci, Süalp (1989). Firari Rengim Kırmızı, İstanbul: Alan Yayıncılık
Çelik, Behçet (1996). Yazyalnızı / İki Deli Derviş, İstanbul: Yazılı Günler Yayınları
Çetin, Mehmet (1991). Asmin, İstanbul: Ataol Yayınları
Çetinkaya, Yavuzer (1992). Savaş ve Doğum, İstanbul: Simavi Yayınları
Çeviker, Turgut (1994). Hayal, İstanbul: İris Yayınları
Çeviksoy, Osman (1982). Beyaz Yürüyüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Çeviksoy, Osman (1982). Tutuklu Yürek, Ankara: Ocak Yayınları
Çeviksoy, Osman (1984). Ağlamak Yasak, İstanbul: Mayaş Yayınları
Çeviksoy, Osman (1985). Duvarın Öte Yanı, İstanbul: Mayaş Yayınları
Çeviksoy, Osman (1986). Kar Yağar Gül Üstüne, İstanbul: MEB Yayınları
Çeviksoy, Osman (1989). Derdimi Gül Eyledim, Ankara: Ocak Yayınları
Çeviksoy, Osman (1990). Geriye Hüzün Kalır, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Çeviksoy, Osman (1994). Sana Seni Anlatmak, İstanbul: MEB Yayınları
Çiçek, Tacim (1991). Beyaz Kısa Pantolon, İzmir: Ozan Yayınları
Çiçek, Tacim (1991). Yaşamın Özge Yorumu, Ankara: Yazıt Yayınları
Çiçekoğlu, Feride (1990). Sizin Hiç Babanız Öldü mü?, İstanbul: Can Yayınları
Çiçekoğlu, Feride (1996). 100'lük Ülkeden Mektuplar, İstanbul: Can Yayınları
Çifci, Mustafa (1997). Bahar Aşkı, İstanbul: Kora Yayınları

Çokum, Sevinç (1984). Derin Yara, İstanbul: Bayrak Yayımcılık
Çokum, Sevinç (1987). Onlardan Kalan, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Bir Eski Sokak Sesi, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Evlerinin Önü, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1993). Rozalya Ana, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çokum, Sevinç (1998). Beyaz Bir Kıyı, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Çongar, Yılmaz (1990). Anjiyo, Ankara: Edebiyat Gazetesi Yayınları
Çongar, Yılmaz (1997). Gökyüzüne Bir Bilet, İstanbul: Kastaş Yayınevi
Çubukçu, Orhan (1981). Yılan Islığı, İstanbul: Ödül Alan Kitaplar Yayınevi
Çubukçu, Orhan (1984). Kinino, Ankara: Ayko Yayınları
Dağlı, Tuncay (1998). Başkanlık Tutkusu, Adana: Çukurova Üniv. Basımevi
Dal, Güney (1983). Buzul Döneminden Haberler, Ankara: Dayanışma Yayınları
Dal, Güney (1985). Yanlış Cennetin Kuşları, İstanbul: Dağyeli Basımevi
Damar, Attila (1983). Deli Yağmur, İzmir: Anvi Anıl Yayınları
Demir, Fahrettin (1998). Otobüste Ben Yoktum, İstanbul: Broy Yayınevi
Demirel, Molla (1996). Sevgi'nin Düşü, Ankara: Sanatyapım Yayıncılık
Demirseren, Bedii (1987). Marpessa, Ankara: Yaba Yayınları
Devrim, Hasan (1987). Kadının Karası Maviye, İstanbul: Sanat Koop.
Devrim, Hasan (1994). Romen Leyla, Ankara: Prospero Yayınları
Dikmen, Ramazan (1996). Kıyıya Vuranlar, İstanbul: İz Yayıncılık
Dikmen, Ramazan (1998). Afife Ablanın İncileri, Ankara: Hece Yayınları
Dilber, Fatoş (1990). Suçlu Sizsiniz, Ankara: Bilgi Yayınevi
Dinamo, Hasan İzzettin (1981). Savaşta Çocuklar, İstanbul: Köyün Çocuğu Yayınları
Dinamo, Hasan İzzettin (1994). Sübyan Koğuşu, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Dinç , Güney (1990). Yedi Domuzlu Altın, Ankara: Bilgi Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1990). Benimle Son Defa Dans Eder misiniz?, İstanbul: Arion Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1992). Symphonia Kakophonica, İstanbul: İletişim Yayınları
Dinçmen, Kriton (1993). Hiçlik'te Randevu, İstanbul: Telos Yayıncılık
Dinçmen, Kriton (1995). Hüzünlü İntermezzo, İstanbul: Arıon Yayınevi
Dinçmen, Kriton (1998). Hiçliğe Övgü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Dino, Abidin (1991). Pera Palas, İstanbul: Ada Yayınları
Doğan, Aydın (1988). Afişte Ölen Adam, Ankara: Yaba Yayınları
Doğan, Aydın (1993). Kör Pencere, Ankara: Yaba Yayınları
Dorman, Yeşim (1991). Merdivenaltı, İstanbul: İletişim Yayınları
Dorman, Yeşim (1995). Harran'da Dolunay, İstanbul: YKY
Dorman, Yeşim (1996). Mimu'nun Hayat Kitabı, Ankara: İmge Kitabevi
Dorman, Yeşim (1998). Libera, İstanbul: Ç Yayınevi
Doruk, Kâmil (1987). Antik Sevgililer, İstanbul: Bürde Yayınları
Doruk, Kâmil (1995). Ağlamayın Efendim, İstanbul: Nehir Yayınları
Doruk, Zafer (1995). Bir Uçumluk Kanat Lütfen, Ankara: Öteki Yayınevi
Doruk, Zafer (1997). Canın Çukurova'ya İstanbul, Adana: Özgün Yayınları
Doruk, Zafer (1997). Yalınayak Geceler, Adana: Özgün Yayınları
Dölek, Sulhi (1983). Vidalar, İstanbul: Cem Yayınevi
Duman, Faruk (1997). Seslerde Başka Sesler, İstanbul: Can Yayınları
Duman, Faruk (1999). Av Dönüşleri, İstanbul: Can Yayınları
Duran, Mine (1996). Sakar Burjuva, İstanbul: Flah Yayıncılık

Duru, Orhan (1982). Yoksullar Geliyor, İstanbul: Ada Yayınları
Duru, Orhan (1989). Şişe, İstanbul: Ada Yayınları
Duru, Orhan (1991). Bir Büyülü Ortamda, İstanbul: Remzi Kitabevi
Duru, Orhan (1996). Sarmal, İstanbul: YKY
Duru, Orhan (1997). Fırtına, İstanbul: YKY
Duruel, Nursel (1982). Geyikler, Annem ve Almanya, İstanbul: Adam Yayınları
Duruel, Nursel (1992). Yazılı Kaya, İstanbul: Telos Yayıncılık
Durusel, İlhan (1998). Alınyazım Kılavuzu, İstanbul: YKY
Dündar, Ali (1992). Ekmek Kokusu, İstanbul: Selvi Yayınları
Düzgören, Bahar Öcal (1999). Gerçeğin Kıyısındaki Aynalar, Antalya: Akdeniz Yayıncılık
Ece, Hüseyin K. (1993). Tanıklar, İstanbul: Denge Yayınları
Edgü, Ferit (1982). Çığlık, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1988). Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1991). Ressamın Öyküsü, İstanbul: Ada Yayınları
Edgü, Ferit (1995). Doğu Öyküleri, İstanbul: YKY
Edgü, Ferit (1999). İşte Deniz, Maria, İstanbul: YKY
Efe, Sait (1990). Kurt Ağzında Kuzu, İstanbul: Belge Yayınları
Efe, Suat (1995). Ölmek Yasak, İstanbul: Ad Kitapçılık
Ekici, Necdet (1987). Gül Olacaksın, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Ekici, Necdet (1991). Yüreğimdeki Cemre, İstanbul: Timaş Yayınları
Ekici, Necdet (1998). Yüreğimi Sana Bıraktım, İstanbul: Timaş Yayınları
Emir, Sabahat (1981). Zamane, İstanbul: Üçlü Yayımcılık
Emir, Sabahat (1989). Bir Sepet Kiraz, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Emre, İsmet (1994). Biraz Sonra Yağmur Yağacak, Sivas: Dilek Matbaası
Engin, Gülseren (1989). Yorgun Konak, İstanbul: Ekol Basın Yayın
Engin, Gülseren (1994). Kaçış Düşleri, İstanbul: Demet Yayıncılık
Er, Atila (1996). Funda, İstanbul: 2 B Yayıncılık
Er, Atila (1998). Park Cafede Bir Adam, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Eradam, Yusuf (1999). Kirli Kırlent, İstanbul: E Yayınları
Eray, Nazlı (1982). Kız Öpme Kuyruğu, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1984). Hazır Dünya, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1985). Kuş Kafesindeki Tenor, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1986). Eski Gece Parçaları, İstanbul: Adam Yayınları
Eray, Nazlı (1987). Aşk Artık Burada Oturmuyor, İstanbul: Can Yayınları
Eray, Nazlı (1987). Yoldan Geçen Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Erbal, Ayda (1999). Son Kullanma Tarihi Geçmiş Aşklar, İstanbul: İletişim Yayınları
Erbulak, Füsun (1985). Burgu (Matkap), İstanbul: Broy Yayınevi
Erbulak, Füsun (1990). Aşk Anarşisttir, İstanbul: Cep Anlatı Yayınları
Ercan, Asuman (1999). Dolunay Yansımaları, İstanbul: Can Yayınları
Erdem, İbram (1982). Sessiz Muhalefet, Ankara: Öyküşiir Yayınları
Erdem, İbram (1994). Yanımızdaki, Ankara: Prospero Yayınları
Erdem, İbram (1995). Mor ve Kül, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Erdem, İbram (1998). Annem, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Erdem, İbram (1998). Düşler Yaşam Olsa, Ankara: KTB Yayınları
Erdem, İbram (1999). Bir Ölümsüzlüktür Sevi, İstanbul: Yargı Basımevi
Erdem, Kerim Aydın (1999). Gecenin Bir Saatinde, Ankara: Günce Yayınları
Erdi, İslam Beytullah (1998). Gelinuçtu, Ankara: Ocak Yayınları

Erdoğan, Yılmaz (1984). Ağaçta Bir Yaprak, İstanbul: Esra Yayınları
Erdoğan, Yılmaz (1993). Hüzünbaz Sevişmeler, İstanbul: Sel Yayıncılık
Erdoğan, Yılmaz (1993). Pembegül, İstanbul: Erdoğan Yayınları
Erdoğan, Aslı (1996). Mucizevi Mandarin, İstanbul: Mitos Yayınları
Erdoğan, Mehmet (1996). Özdeki Billur Dünya, İstanbul: Kaynak Yayınları
Erdoğan, Mehmet (1997). Kardelen Çilesi, İstanbul: Kaynak Yayınları
Erdoğan, Aslı (1998). Tahta Kuşlar, İstanbul: Everest Yayınları
Erdost, Muzaffer İlhan (1990). Ey Karanlık Mavi Güneş, İstanbul: Onur Yayınları
Erez, Selçuk (1993). Ağırmeşrep Kadınlar, Ankara: Bilgi Yayınevi
Erez, Selçuk (1996). Trendelenburg Pansiyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık
Ergen, Melih (1992). Tünel, İstanbul: Can Yayınları
Ergin, Özgen (1987). Şarlo Kemal, İstanbul: Ren Yayınevi
Ergin, Özgen (1990). Derin Sularda, İstanbul: Cem Yayınevi
Ergin, Özgen (1999). Galatalı Angelos, İstanbul: Papirüs Yayınları
Erhan, Ahmet (1998). Köpek Yılları, İstanbul: Bilgi Yayınları
Erkal, M. Nuri (1990). Yerdeki Yazı, Antalya: Eyvan Dergisi
Erkoca, Yurdaer (1992). Yitik Zaman Satıcısı, İstanbul: Telos Yayıncılık
Erol, Ahmet (1997). Turne Mektupları, İstanbul: YKY
Erol, Ahmet (1998). Havalar Soğuk Şimdi, İstanbul: YKY
Erözenci, Ahmet (1998). Kaleydeskop, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ersoy, Uğur (1995). Bir Efsane Bir Demet İnsan, İstanbul: Evrim Yayınevi
Ersoy, Tolga (1997). Yol'a Durdu Öyküler, İstanbul: Sorun Yayınları
Ersöz, Cezmi (1995). Saçlarının Kardeş Kokusu, İstanbul: Mephisto Yayınları
Ersöz, Cezmi (1996). Annelik Oyunu Bitti, İstanbul: İletişim Yayınları
Ersöz, Cezmi (1999). İçime Gir Ama Sigaranı Söndürme, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Ertuğrul, Halit (1997). Kendini Arayan Adam, İstanbul: Nesil Yayınları
Ertuğrul, Halit (1999). Kendimi Buldum, İstanbul: Nesil Yayınları
Ertürk, Nusret (1994). Bir Günün İki Sabahı, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Ertürk, Nusret (1998). Mor Ali, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Eryürük, Adem (1990). Dört Adım, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Eryürük, Adem (1991). Irmak Olmak, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
Evren, Süreyya (1995). Zaman Zeman Öyküleri, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
Eyüboğlu, Yeşim (1998). Geleceğimi Biliyordum, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Farımaz, Şükran (1984). Çiçeklerle, İstanbul: Alaz Yayıncılık
Fındıklı, Selma (1995). Loş Sokağın Kadınları, Ankara İstasyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık
Fındıklı, Selma (1998). Ankara İstasyonu, İstanbul: Sel Yayıncılık
Fırat, Ertuğrul Oğuz (1995). Karmakarışık Öyküler, İstanbul: Metis Yayınları
Fırat, Ertuğrul Oğuz (1997). Seviçıra, Ankara: Doruk Yayınları
Fikret, Adil (1990). Avare Gençlik, İstanbul: İletişim Yayınları
Fikriye, H. Hilmi (1993). Yalnız Değilsin, İstanbul: Bulunmaz Yayımcılık
Fuat, Memet (1998). Bir Ayrılışın Öyküsü, İstanbul: Adam Yayınları
Füruzan, (1982). Gecenin Öteki Yüzü, İstanbul: YKY
Füruzan, (1985). Gül Mevsimidir, İstanbul: Bilgi Yayınevi
Füruzan, (1986). Dövme, Ankara: Kerem Yayınları
Füruzan, (1989). Balonlar, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Füruzan, (1991). Haykırmak, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Füruzan, (1992). Yedi Öykü, İstanbul: Gendaş A.Ş.

Füruzan, (1999). Hovarda, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Füruzan, (1999). Sevda Dolu Bir Yaz, İstanbul: YKY
Gençay, Güngör (1994). Askercilik, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Gerger, Adnan (1990). Firar Öyküleri, İstanbul: Ekin Yayınları
Gezer, Nadir (1984). Puslu Hüzün, Ankara: Yaba Yayınları
Gezer, Nadir (1988). Yürüyen Gece, Ankara: Yaba Yayınları
Gezer, Nadir (1995). Hanife Nine'den Öyküler, Ankara: Başak Yayınları
Gezer, Nadir (1998). Kırılgan Umutlar, Ankara: Güldikeni Yayınları
Givda, Avni (1980). Ben Sisi Severim, İstanbul: Kişisel Yayını
Givda, Avni (1980). Sevgili Sevi ve Başka Öyküler, Ankara: Mars Matbaası
Givda, Avni (1981). Naftalin Hocanım ve Başka Öyküler, İzmir: Karınca Matbaacılık
Gobelyan, Yervant (1984). Düşsüz Yaşayan İnsanlar, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1991). Ermeni Çiçek Dedik Adına, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1992). Toprakla Vaftiz Edilenler, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1998). Memleketini Özleyen Yengeç, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gobelyan, Yervant (1998). Yaşamın Kenarından, İstanbul: Aras Yayıncılık
Gökçek, Mustafa (1994). Gölgem Suya Düştü, İzmir: Leyal Yayınları
Gökdemir, Aziz (1998). İç İçe İstanbul Öyküleri, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Göksel, Hüsnü (1991). Ben Bu Menekşeleri Senin İçin Topladım, İstanbul: Bilgi Yayınları
Göksel, Hüsnü (1996). Lacivert Mayolu Kız, İstanbul: Bilgi Yayınları
Göksel, Hüsnü (1999). Gümüş Kemerli Kız, Ankara: Bilgi Yayınevi
Gökşen, Mustafa (1985). Kavaklar Güneşi Erken Görür, İstanbul: Yazko
Göle, Münir (1997). Yansılar Kitabı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Gör, Sıtkı Salih (1981). Yol Bitmeden, Ankara: Dayanışma Yayınları
Gör, Sıtkı Salih (1995). Zümrüdüanka, Ankara: Prospero Yayınları
Güldaş, Ayhan (1995). Her Şey Sevgiyle, İstanbul: MEB Yayınları
Gülel, Halil (1999). Yabanda Solan Güller, İstanbul: Gülhan Yayınları
Güler, Mehmet (1986). İçim Dışım Gökkuşağı, İstanbul: Özyürek Yayınları
Güler, Mehmet (1988). Bir Eski Sevda, İstanbul: Cem Yayınevi
Güler, Mehmet (1992). Ferhad Gibi, İstanbul: Cem Yayınevi
Güler, Mehmet (1993). Aşkı Çeyrek Geçe, İstanbul: Cem Yayınevi
Gülersoy, Neşe, KARADEMİR Hayrettin (1982). Topal, İzmir: Üçel Matbaacılık
Gülsoy, Murat (1999). Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul, İstanbul: Can Yayınları
Gülüsever, Mustafa (1992). Mutlu Köyün Mutsuz Kadını, Ankara: Sam Yayınları
Gümüş, İsmail (1984). Boşnak Türküsü, İstanbul: Hacan Yayınları
Gümüş, İsmail (1994). Deli Balkan Yeli, Ankara: Ardıç Yayınları
Gümüştaş, Hakkı (1984). Her Sabah Yeniden, İstanbul: Sanat Koop.
Gündoğdu, Cengiz (1996). Akan Yıldız, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Günel, Burhan (1980). Başka Bir Yaz, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1984). Dünyanın En Güzel Kadını, Ankara: Dayanışma Yayınları
Günel, Burhan (1985). Nergiz, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1987). Bisiklet Günleri, İstanbul: Kerem Yayınları
Günel, Burhan (1988). Uzun Yol Sürücüsü, İstanbul: Can Yayınları
Günel, Burhan (1990). Evet Aşk Dünyanın En Güzel Kadını, İstanbul: Etikus Yayınları
Günel, Burhan (1993). Ateşi Seçtim, Ankara: Karşı Yayınları

Günel, Burhan (1994). Karanfil ve Hançer, Ankara: Karşı Yayınları
Günel, Burhan (1999). Çiçekler Korunağı, İstanbul: Can Yayınları
Güner, Hasan Nami (1991). Bozyapboz, Ankara: Öteki Yayınevi
Günersel, Tarık (1983). Bir Geçiş Toplumunda, İstanbul: Yaşantı Sanatı Kitapları
Günersel, Tarık (1999). Bedenlere İnanır mısınız?, İstanbul: OM Yayınevi
Güneş, Ramazan (1995). Güneş Öyküleri, İstanbul: Kendi Yayını
Güneş, Cem (1999). Oslo'da Olay Var, Ankara: Güldikeni Yayınları
Güney, Yılmaz (1990). Yunan Bıçağı, İstanbul: Umut Yayıncılık
Güney, Yılmaz (1991). Ölüm Beni Çağırıyor, Ankara: Yaba Yayınları
Güngör, Necati (1983). Bu Sevda Ölmek, İstanbul: Adam Yayınları
Güngör, Necati (1984). Hayatımın Yedi Hikâyesi, İstanbul: Kaynak Yayınları
Güngör, Necati (1986). Unutulmaz Bir Kadın Resmi, İstanbul: Özgür Yayınları
Güngör, Necati (1990). Sinema Kuşu Sevgilim, İstanbul: Cem Yayınevi
Güngör, Necati (1998). İyiler Genç Ölür, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Güngörmüş, Nilüfer (1999). Büyük A, İstanbul: Patika Yayınları
Günsur, Mehmet (1995). Caique, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Gürbüzatik, İnci (1999). İki Çırpı Kıraz Kız, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Gürel, Fatma (1994). Bir Yaz Gecesi, İstanbul: Demet Yayıncılık
Gürel , Ferzan (1985). Kordon Boyu, İstanbul: Turna Yayınları
Gürel , Ferzan (1995). Umutlanmanın İzdüşümü, Ankara: Toplum Yayınları
Güreli, Mehmet (1985). Sıcak Bir Göz, İstanbul: Nisan Yayınları
Güreli, Nail (1988). Biz Bu İhtilali Niye Yaptık?, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Nail (1989). İhtilalin Gülleri, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Nail (1992). Cehennem Kahkası, İstanbul: Gür Yayınları
Güreli, Mehmet (1993). Alope'nin Odası, İstanbul: Can Yayınları
Güres, Nihal (1994). Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, İstanbul: Çetin Yayıncılık
Gürlek, Cemal (1992). Buğulu Cam, Ankara: Başak Yayınları
Gürsel, Nedim (1983). Kadınlar Kitabı, İstanbul: Cem Yayınevi
Gürsel, Nedim (1986). Sevgilim İstanbul, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Nedim (1988). Sorguda, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Nedim (1991). Son Tramvay, İstanbul: Can Yayınları
Gürsel, Korat (1996). Çizgili Sarı Defter, İstanbul: İletişim Yayınları
Gürses, Ali Nurettin (1988). Geceyarısı Sinderalla, İstanbul: Eylül Yayınları
Gürses, Fulya (1992). Ekmek, İstanbul: Sosyalist Yayınlar
Gürses, Fulya (1997). Duvar , İstanbul: Sosyalist Yayınlar
Hacıhasanoğlu, Muzaffer (1983). Dağ Başındaki Ölü, İstanbul: Yazko
Hafifbilek, Celâl (1994). Sana El Sallayacağım, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Hakan, Fikret (1997). Hamal'ın Uşakları, İstanbul: Telos Yayıncılık
Hakkı, Mustafa (1987). Mayınlarda, İstanbul: Cem Yayınevi
Hakkı, Ruşen (1990). Kentin Konukları, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1986). Evdeki Yabancı, İstanbul: Akabe Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1987). Sesim Bana Yetmiyor, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1988). Sarıldığım Soğuk Bir Ceset, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1989). Sokağın Adı Issız, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1991). Ay Işığında Vav'ın Odası, İstanbul: Yediiklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1994). Zamanların Öyküsü, İstanbul: Yedi İklim Yayınları

Haksal, Ali Haydar (1996). Kuşkonmazda Konuşan Adam, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Haksal, Ali Haydar (1996). Yalnızlık Sarkacı, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Halil, İlyas (1983). Doyumsuz Göz, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1987). İt Avı, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1989). Boyansın Ramazan, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1993). Kiralık Mabet, Ankara: Memleket Yayınları
Halil, İlyas (1995). Sarhoş Çimenler, Ankara: Toplum Yayınları
Hamasdeg, (1997). Güvercinin Harput'ta Kaldı, İstanbul: Aras Yayıncılık
Hançerci, Müzeyyen (1993). Mutluluk Şarkıları, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Hayber, Abdülkadir (1986). Günortasında Arakesme, Ankara: Üçler Matbaası
Henden, Rahime (1999). Güneş Tutkunları, İstanbul: Belge Yayınları
Hepçilingirler, Feyza (1981). Sabah Yolcuları, İstanbul: Ödül Alan Kitaplar Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1985). Eski Bir Balerin, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1987). Ürkek Kuşlar, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1990). Kırlangıçsız Geçti Yaz, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1993). Öyküler, İstanbul: Cem Yayınevi
Hepçilingirler, Feyza (1997). Savrulmalar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Hergünsel, Cafer (1980). Kalfa, İstanbul: Edebiyat Koop.
Hergünsel, Cafer (1989). Yaşam Sürgünlerini Verirken, İstanbul: Özdemir Basımevi
Hızarcı, Erol (1997). Toprakaltı Sarayları, İstanbul: Metis Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1982). Rüşvetin Alamancası, İstanbul: Yalçın Yayıncılık
Ilgaz, A. Afet (1983). Ölü Bir Kadın Yazar, İstanbul: Yazko
Ilgaz, Rıfat (1986). Sosyal Kadınlar Partisi, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1989). Çalış Osman Çiftlik Senin, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1997). Dördüncü Bölük, İstanbul: Çınar Yayınları
Ilgaz, Rıfat (1998). Şeker Kutusu, İstanbul: Çınar Yayınları
Işık, Necla (1992). Yusuf, İstanbul: Etik Yayınevi
Işık, Necla (1993). Üç Kuşaklık Bilmece, İstanbul: Afa Yayıncılık
Işınsu, Emine (1991). Bir Gece Yıldızlarla, İstanbul: Ötüken Neşriyat
İkesus, Altan (1995). Saadet, Karaböcek, İstanbul: Sel Yayıncılık
İleri, Selim (1980). Bir Denizin Eteklerinde, İstanbul: Everest Yayınları
İleri, Selim (1982). Eski Defterde Solmuş Çiçekler, İstanbul: Adam Yayınları
İleri, Selim (1983). Son Yaz Akşamı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
İleri, Selim (1991). Hüzün Kahvesi, İstanbul: Evrim Yayınevi
İleri, Selim (1992). Kötülük, İstanbul: Remzi Kitabevi
İlhan, Uğur (1993). Kırk Tas Namus, İstanbul: Cep Anlatı Yayınları
İlhan, Cengiz (1995). Umursanmak, İstanbul: Arma Yayınları
İlhan, Atilla (1999). Yengecin Kıskacı, İstanbul: Bilgi Yayınevi
İlker, Ayşe (1987). Bir Başka Sevda, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
İlyas, Halil (1985). Çıplak Yula, İstanbul: Memleket Yayınları
İlyas, Halil (1999). Gavur Memur Aranıyor, İstanbul: Toplum Yayınları
İmre, Mehmet Fehmi (1985). Siyah , Ankara: Yorum Matbacılık
İmre, Mehmet Fehmi (1994). Sessizlik Hikâyeleri, İstanbul: İletişim Yayınları
İmre, Mehmet Fehmi (1995). Cennet ve Cehennem, İstanbul: Gala Yayınları
İnal, Günseli (1981). Gelincikler Sürgünde, İstanbul: ABECE Yayınları

İnal, Mecbure (1996). Yalnızlığın Rengi, İstanbul: Timaş Yayınları
İnanç, Remzi (1985). Şey, İstanbul: De Yayınları
İplikçi, Müge (1998). Perende, İstanbul: İletişim Yayınları
İşigüzel, Şebnem (1993). Haneme Ay Doğacak, İstanbul: Can Yayınları
İşigüzel, Şebnem (1994). Öykümü Kim Anlatacak, İstanbul: Can Yayınları
İyiler, Orhan (1989). Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları, İstanbul: Bibliotek Yayınları
Kaçan, Metin (1999). Harman Kaplan, İstanbul: Can Yayınları
Kaftancıoğlu, Ümit (1985). İstanbul Allak Bullak, İstanbul: Yazko
Kakınç, Tarık Dursun (1982). İmbatla Dol Kalbim, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1984). Ona Sevdiğimi Söyle, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1987). Ömrüm Ömrüm, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1992). Hikâyeler, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Kakınç, Tarık Dursun (1993). Aşk Allahaısmarladık, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1996). Yaz Öpüşleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kakınç, Tarık Dursun (1999). Göndediğin Mektubu aldım, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kanok, M. Bedri (1984). Memleket İpi, İstanbul: Özgür Yayınları
Kansu, M. (1995). Bir Elin Sıcaklığını Çaldım, İstanbul: Işık Yayınevi
Kansu, M. (1998). Bir Solucanın İntihar Girişimi, İstanbul: Cem Yayınevi
Kaplan, Yaşar (1982). Birinci Kitap, Ankara: Elif Matbaacılık
Kaplan, Yaşar (1982). İkinci Kitap, Ankara: Aylık Dergi Yayınları
Kaplan, Yaşar (1987). Sıfırüç Depremleri, İstanbul: Timaş Yayınları
Kaplan, Yaşar (1989). Dönemeçler, İstanbul: Eksen Yayıncılık
Kaplan, Sadettin (1991). Yunus Meltemi, İstanbul: Timaş Yayınları
Kaplan, Sadettin (1992). Sığ Sular, İstanbul: Alioğlu Yayınevi
Kaplan , Yaşar (1981). Canhıraş, İstanbul: Eksen Yayıncılık
Karabulut, Özcan (1984). Karşı Öyküler, Ankara: Pür Yayıncılık
Karabulut, Özcan (1990). Hüzünle Bazı Günler, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1997). Baştan Sona Yalnızlık, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1998). Belki de Kaybeden Zaman, İstanbul: Can Yayınları
Karabulut, Özcan (1998). Öykünün Penceresinden, İstanbul: Era Yayıncılık
Karaçalı, Ali (1982). Kamçı, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Karadayı, İsmet Kemal (1990). Ve İyi Günler Hepinize, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Karadeniz, Engin (1981). Mersinaki Kuşçusu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1981). Yüksük Otu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1982). Öğürtü Bulvarı, İstanbul: Habora Yayınları
Karadeniz, Engin (1984). Kaptan Sustu, İstanbul: Tan Yayınları
Karadeniz, Engin (1986). Kırmızı Papyonlu Korkuluk, Ankara: Memleket Yayınları
Karakaşlı, Karin (1991). Başka Dillerin Şarkısı, İstanbul: Varlık Yayınları
Karakaya, Müştehir (1983). Burada Deniz Vurgun, İstanbul: İlke Yayınları
Karakaya, Müştehir (1999). Üç Yağmur Masalı, İstanbul: İlke Yayınları
Karakoç, Sezai (1982). Portreler, İstanbul: Diriliş Yayınları
Karakoyunlu, Yılmaz (1998). Mor Çiçekli Naturmort, Ankara: Öteki Yayınevi
Karaoğlu, İbrahim (1985). Dalga Dibe Düştü, İzmir: Gündem Yayınları
Karas, Nursen (1993). Ceviz Sürgünü, İstanbul: Karas Yayınları
Karas, Nursen (1993). İçinden Rüzgâr Geçen Sarı, İstanbul: Karas Yayınları

Karasu, Bilge (1982). Kısmet Büfesi, İstanbul: Metis Yayınları
Karasu, Bilge (1995). Narla İncire Gazel, İstanbul: Metis Yayınları
Karatay, Hüseyin (1991). Suç, İstanbul: Timaş Yayınları
Karel, Neşe (1991). Yalnız Kadın Irmağı, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Karel, Neşe (1992). Sokak Kedisi, İstanbul: Bulut Yayınları
Karel, Neşe (1994). Bisikletli Gelin, Antalya: Akdeniz Kitap Kulübü
Karel, Neşe (1994). Erkekler de Sever, Antalya: Mim Yayınları
Karınca, Eray (1997). Çökelez, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Karınca, Eray (1998). Bir Top Sarı Işık, İstanbul: Halkevleri
Kavaklı , Erkan (1982). Gönülleri Fethedenler, İstanbul: Pamuk Yayınları
Kavaklı , Erkan (1988). Yemin, İstanbul: Cihan Yayınları
Kavukçu, Cemil (1983). Pazar Güneşi, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1987). Patika, İstanbul: Varlık Yayınları
Kavukçu, Cemil (1990). Temmuz Suçlu, İstanbul: Varlık Yayınları
Kavukçu, Cemil (1995). Uzak Noktalara Doğru, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1996). Yalnız Uyuyanlar İçin, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1997). Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, İstanbul: Can Yayınları
Kavukçu, Cemil (1999). Dört Duvar Beş Pencere, İstanbul: Can Yayınları
Kaya, İ. Güven (1985). Herhangi Bir Yerde, İzmir: Gündem Yayınları
Kayacan, Feyyaz (1987). Bir Deli Değilin Defteri, İstanbul: Eleştiri Yayınları
Kayacan, Feyyaz (1993). Bütün Öyküleri, İstanbul: YKY
Kaygusuz, Sema (1997). Ortadan Yarısından, İstanbul: Can Yayınları
Kayra, Cahit (1983). Bodrum Üzerine Çeşitlemeler, İstanbul: Milliyet Yayınları
Kayra, Cahit (1984). Romantik Bir Karga, İstanbul: Milliyet Yayınları
Kayra, Cahit (1996). Hoşça Kal Bodrum, İstanbul: Boyut Kitapları
Kayra, Cahit (1997). Kadıköy Rüzgârları, İstanbul: Boyut Kitapları
Kayra, Cahit (1999). Çiçekleri Unuttular, İstanbul: Boyut Kitapları
Kekeç, Ahmet (1986). Son İyi Şeyler, İstanbul: Yedi Gece Kitapları
Kemal, Nusret (1983). Ölüm Çemberi, Ankara: Dayanışma Yayınları
Keskin, Birol (1990). Albatroslar, İstanbul: Bilge Yayınları
Keskin, Yıldırım (1992). Yoldan Geçen Adam, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kestel, Serhat (1988). Cennette Bir Mevsim, İstanbul: Kurtiş Matbaası
Kılıçlı, İzzet (1983). Mavi Devler, Ankara: Yaba Yayınları
Kılıçlı, İzzet (1990). Tozların Dansı, Ankara: Yazıt Yayınları
Kılıçlı, İzzet (1996). Kara Önlüklü Sevgili, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Kıllıoğlu, İsmail (1984). Hayata Uyanış, İstanbul: Ekin Yayınları
Kıllıoğlu, İsmail (1999). Aşkın İzi, İstanbul: Esra Yayınları
Kıvanç, Ümit (1989). Aşkım Bana Resimaltı, İstanbul: İletişim Yayınları
Kıvanç, Ümit (1990). Erkek Hikâyeleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Kıyafet, Hasan (1980). Ölülerle Söyleşi, Ankara: Doruk Yayınları
Kıyafet, Hasan (1985). Görüş Günü, İstanbul: İnsanca yayınları
Kıyafet, Hasan (1987). İşkence Öyküleri, İstanbul: Habora Yayınları
Kıyafet, Hasan (1989). Yelkovanotu, İstanbul: Akyüz Yayınları
Kıyafet, Hasan (1992). Umut Çiçeği, İstanbul: Alev Yayınları
Kıyafet, Hasan (1998). Sizin Masalınız, İstanbul: Dönüşüm Yayınları
Kilimci, Ayşe (1983). Sevdadır Her İşin Başı, İstanbul: Kaynak Yayınları
Kilimci, Ayşe (1987). Sevgi Yetimi Çocuklar, Ankara: Bilgi Yayınevi

Kilimci, Ayşe (1989). Gül Bekçisi, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kilimci, Ayşe (1997). Yeni Moda Aşklar Destanı, İstanbul: Papirüs Yayınları
Kirkor, Ceyhan (1996). Seferberlik Türküleriyle Büyüdüm, İstanbul: Aras Yayıncılık
Kirkor, Ceyhan (1999). Atını Nalladı Felek Düştü Peşimize, İstanbul: Aras Yayıncılık
Kirkor, Ceyhan (1999). Kapıyı Kimler Çalıyor, İstanbul: Belge Yayınları
Kocagöz, Samim (1985). Gecenin Soluğu, İstanbul: İzlem Yayınları
Kocagöz, Samim (1986). Simon Pepeta, İstanbul: Sanat Koop.
Kocagöz, Samim (1990). Baskın, İstanbul: Cem Yayınevi
Koç, Zerrin (1991). Bir Ara Uğra Sevgin Kalmış Bende, İstanbul: Ekin Yayınları
Koç, Zerrin (1994). Ben Sizi Çok Aradım, İstanbul: Kavram Yayınları
Koç, Zerrin (1998). Aşkın Selamı Var, İstanbul: Can Yayınları
Konak, A. Kadir (1991). Dağın Öte Yüzü, İstanbul: Belge Yayınları
Korat, Gürsel (1996). Çizgili Defter, İstanbul: İletişim Yayınları
Köksal, Ülker A. (1980). Adem'in Kaburga Kemiği, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Kökten, Metin (1982). Çıkmaz Sokak, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1982). Ölümü Beklerken, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1982). Tik, İstanbul: Evrim Yayınevi
Kökten, Metin (1985). Arayış, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1989). On Mermi, Samsun: Kökten Yayınevi
Kökten, Metin (1998). Gönlümün Gölgeleri, Samsun: Kökten Yayınevi
Kömürcüoğlu, Sabahattin (1997). Kıyıdaki Adam, İstanbul: Ulusal Yayınları
Körpe, Dost (1993). Zaman Sona Ermeli, İstanbul: Era Yayıncılık
Körpe, Dost (1997). Günah Yiyen, İstanbul: Metis Yayınları
Kukul, M. Halistin (1985). Zincirli Tepe, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kukul, M. Halistin (1991). Sevgi Çemberi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kukul, M. Halistin (1998). Yarınlar Daha Güzel, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Kulin, Ayşe (1985). Güneşe Dön Yüzünü, İstanbul: Everest Yayınları
Kulin, Ayşe (1996). Foto Sabah Resimleri, İstanbul: Sel Yayıncılık
Kulin, Ayşe (1998). Geniş Zamanlar, İstanbul: Remzi Kitabevi
Kuşkonmaz, Sabri (1997). Postallar, İstanbul: Bulunmaz Yayımcılık
Kutlu, Mustafa (1981). Yoksulluk İçimizde, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Mustafa (1983). Ya Tahammül Ya sefer, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1984). Hüsnüyusuf Güzellemesi, İstanbul: Bilgi Yayınları
Kutlu, Mustafa (1987). Bu Böyledir, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1990). Sen de Gitme Triyandafilis, İstanbul: Bilgi Yayınları
Kutlu, Mustafa (1990). Sır , İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Ayla (1995). Mekruh Kadınlar Mezarlığı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Kutlu, Mustafa (1995). Arka Kapak Yazıları, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kutlu, Mustafa (1999). Hüzün ve Tesadüf, İstanbul: Dergâh Yayınları
Kür, Pınar (1981). Bir Deli Ağaç, İstanbul: Yazko
Kür, Pınar (1983). Akışı Olmayan Sular, İstanbul: Can Yayınları
Kürnek, Cavit (1998). İnce Çimene Su, Ankara: Mayıs Yayınları
Levi, Mario (1990). Bir Şehre Gidememek, İstanbul: Afa Yayıncılık
Levi, Mario (1990). Madam Floridis Dönmeyebilir, İstanbul: Remzi Kitabevi
Macun, Ender (1993). Yağmur Uykusu, İstanbul: Varlık Yayınları

Maden, Mehmet (1994). Bir Sabah Hüzün, Ankara: Yaba Yayınları
Maden, Mehmet (1998). Karanlığın Gül Kokusu, Ankara: Yaba Yayınları
Mağden, Reha (1990). Üçünün Nerkis'i, İstanbul: Akış Yayınları
Mağden, Perihan (1991). Haberci Çocuk Cinayetleri, İstanbul: Afa Yayıncılık
Mağden, Reha (1999). Yazgıların Tableti, İstanbul: Avesta Yayınları
Makal, Tahir Kutsi (1982). Delitay, İstanbul: İnanç Yayınları
Makal, Tahir Kutsi (1987). Karadon, İstanbul: İnanç Yayınları
Margosyan, Mıgırdiç (1992). Gâvur Mahallesi, İstanbul: Aras Yayıncılık
Margosyan, Mıgırdiç (1995). Söyle Margos Nerelisin?, İstanbul: Aras Yayıncılık
Margosyan, Mıgırdiç (1998). Biletiniz İstanbul'a Kesildi, İstanbul: Aras Yayıncılık
Marti, Altay (1995). Öldürmenin Erkek Yüzü, İstanbul: Leman Yayıncılık
Mengüşoğlu, Metin Önal (1987). Dr. S, İstanbul: Metamorfoz Yayınları
Meriç, Nezihe (1989). Bir Kara Derin Kuyu, İstanbul: Can Yayınları
Meriç, Nezihe (1998). Toplu Öyküleri I, İstanbul: YKY
Meriç, Nezihe (1998). Yandırma, İstanbul: YKY
Mert, Necati (1994). Minnacık Bir Uçurum, Adapazarı: Çarksuyu Yayınları
Mert, Necati (1996). Geceye Uçurulan Güvercinler, Adapazarı: Çarksuyu Yayınları
Mıhçı, Ali İhsan (1982). İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar, Ankara: Dayanışma Yayınları
Mıhçı, Ali İhsan (1983). Yörük Hikâyeleri, Ankara: Dayanışma Yayınları
Mıntzuri , Hagop (1996). Armıdan Fırat'ın Öte Yanı, İstanbul: Aras Yayıncılık
Miyasoğlu, Mustafa (1998). Pancur, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Mungan, Murat (1985). Son İstanbul, İstanbul: Uçurum Yayıncılık
Mungan, Murat (1986). Cenk Hikâyeleri, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1987). Kırk Oda, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1989). Lal Masalları, İstanbul: Remzi Kitabevi
Mungan, Murat (1994). Kaf Dağının Önü, İstanbul: Metis Yayınları
Mungan, Murat (1999). Üç Aynalı Kırk Oda, İstanbul: Metis Yayınları
Murat, Fatma (1997). Hiç Değilse Ölüm Var, Ankara: Bilgi Yayınevi
Murat, Fatma (1999). Korkuyor Aşk, Ankara: Bilgi Yayınevi
Nefes, Abdullah (1994). Sürgün, İstanbul: Ar Yayınları
Nesin, Aziz (1984). Kalpazanlık Bile Yapılamıyor, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1990). Maçinli Kız İçin, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1990). Rüyaların Ziyan Olmasın, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1990). Yetmiş Yaşım Merhaba, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1991). Aşkım Dinimdir, İstanbul: Adam Yayınları
Nesin, Aziz (1991). Nah Kalkınırız, İstanbul: Adam Yayınları
Neyzi, Ali H. (1996). Gönüllü Sürgün, İstanbul: Toros Yayınları
Nida, Ömer (1996). Yaşayıp Gitmek, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Ocak , Esma (1981). Berdel, Ankara: Memleket Yayınları
Ocak , Esma (1994). Surlu Kentin Sır Suyu, Diyarbakır: Akşam Ofset
Odabaşı, Yılmaz (1991). Kül Aşklar, İstanbul: Everest Yayınları
Odabaşı, Yılmaz (1992). Çocuklar ve Adresler, İstanbul: Scala Yayıncılık
Odabaşı, Yılmaz (1998). Şafak Keya'da Çıplaktı, Ankara: Doruk Yayınları
Oğan, Münevver (1997). Yitik ve Mavi, Ankara: Doruk Yayınları
Oğuz, Zeki (1981). Bebek, Konya: Arı Ofset
Oğuz, Zeki (1992). Hayrat, Konya: Arı Ofset

Oğuz, Zeki (1995). Yüreğimi Getirdim Armağan, Ankara: Toplum Yayınları
Oğuz, Zeki (1996). Ürkek Bir Keklik, Ankara: Yaba Yayınları
Okay, Vahap (1989). Taştan Adam, İstanbul: Okay Yayınevi
Olcay, Hamdi (1980). Düş, İstanbul: Şafak Matbaası
Oral, Zeynep (1985). Yaz Düşüm Yaz, İstanbul: Gür Yayınları
Orancı, Cumhur (1995). Domingo Garcia'dan Geriye Kalan Öykü, İstanbul: Telos Yayıncılık
Orancı, Cumhur (1996). Saydam, İstanbul: Yön Yayıncılık
Orhan, Feryal Basık (1998). Armağan, İstanbul: Avcıol Yayıncılık
Oruçoğlu, Nezihe (1984). Acı Harmanı, İstanbul: İlgi Yayınları
Oruçoğlu, Nezihe (1986). Zemheride Baharı Bekler Gibi, İstanbul: Yön Yayıncılık
Otan, Ümit (1997). Aşk Geri Dönene Kadar, İstanbul: Çınar Yayınları
Otan, Ümit (1997). Öykünün Dışındaysan Üşürsün, İstanbul: Çağdaş Yayınları
Ökmen, Necdet (1992). Sen Kimbilir Ne Kadar Güzel Ölürsün, İstanbul: Hikâye Yayınları
Önal, Ayşe (1996). Lal ü Ebkem Aşklar, İstanbul: Milliyet Yayınları
Önal, Mehmet (1998). Çemberimde Gül Oya, İstanbul: Akçağ Yayınları
Öndersever, Cengiz (1986). Kapalı Sevda, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Öndersever, Cengiz (1991). Cuma'yı Gömme Töreni, İstanbul: Ara Yayıncılık
Önel, Ahmet (1984). Matinede Mükremin, İstanbul: Cem Yayınevi
Önel, Ahmet (1987). İkinci Yaşamın Günlüğü, İstanbul: Cep Kitapları
Önel, Ahmet (1998). Sürpriz Konuklar, Ankara: Öteki Yayınevi
Önem, Yüksel (1993). Aşk ve Orman, İstanbul: Cem Yayınevi
Ören, Aras (1980). Berlin Üçlemesi, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ören, Aras (1984). Enkaz / İkinci Elden Resimler, İstanbul: Dağyeli Basımevi
Ören, Aras (1987). Kaybolan Şefkat, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1988). Nar Çiçeği, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1990). A'nın Gizli Yaşamı, İstanbul: Afa Yayıncılık
Ören, Aras (1991). Hollywood Özlemi, İstanbul: Afa Yayıncılık
Örik, Nahid Sırrı (1995). Turnede Bir Artist Öldürüldü, İstanbul: Arma Yayınları
Öz , Erdal (1987). Havada Kar Sesi Var, İstanbul: Can Yayınları
Öz , Erdal (1997). Sular Ne Güzelse, İstanbul: Can Yayınları
Özakın, Aysel (1982). Kanal Boyu, İstanbul: Yazko
Özakın, Aysel (1986). Hamburg Akşamları, İstanbul: Can Yayınları
Özakın, Aysel (1988). Mavi Maske, İstanbul: Can Yayınları
Özakıncı, Uğur (1999). Aşk'ın Z'si, İstanbul: Can Yayınları
Özarıkça, Barlas (1991). Sera'da Aşk, İstanbul: Varlık Yayınları
Özbay, Kezban (1992). Arka Balkon, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Özcan, Celal (1983). Düğüncüler, İstanbul: Yazko
Özcan, Gökhan (1991). Hiçbişey, Ankara: Vadi Yayınları
Özcan, Halil İbrahim (1992). Randevu Hazırlığı, İstanbul: Metis Yayınları
Özdamar, Semra (1986). Sessiz Çığlıklar, İstanbul: Kavram Yayınları
Özdamar, Semra (1987). Kadırga'da Son Horon, İstanbul: Kavram Yayınları
Özdamar, Semra (1988). 8 Kadın , İstanbul: Boyut Kitapları
Özdamar, Semra (1995). Hayat Bizi Yaşar, İstanbul: Akaşa Yayın
Özdek, Refik (1991). Yüreğim Yanardağ, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Özdek, Refik (1994). Kiziroğlu Mustafa, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Özdemir, Ahmet (1989). Sevgi Çıkmazı, İstanbul: Toker Yayınları

Özdenoğlu, Şinasi (1989). Seninle Bir Yılbaşı, Ankara: Dost Yayın Dağıtım
Özdenören, Rasim (1983). Denize Açılan Kapı, İstanbul: Akabe Yayınları
Özdenören, Rasim (1999). Kuyu, İstanbul: İz Yayınları
Özdeş, Ahmet (1991). Kimin Ağrır O Bağrır, İstanbul: Aydınlar Matbaacılık
Özdeş, Müfit (1996). Son Tiryaki, İstanbul: Metis Yayınları
Özel, Hülya (1994). Yağmurla Geldim Sana, Ankara: Başak Yayınları
Özel, Sevgi (1994). Devrimciler Aşık Olamaz (dı), Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1995). Aşk Bir Boncuktur, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1996). Direncin Kuşları, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1997). Bir Yanım Bahar Bir Yanım Kış, Ankara: Ümit Yayıncılık
Özel, Sevgi (1999). Bir Bulut Ayağıma Dolandı, Ankara: Bilgi Yayınevi
Özen , Rahmi (1995). Bir Damla Su, İstanbul: MEB Yayınları
Özer, Ahmet (1994). Çocuklar Varken, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Özer, Antan (1997). Yaşamı Beklerken, İstanbul: Aras Yayıncılık
Özer, Adnan (1998). Hayal Tâbirleri, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Özer, Kemal (1999). Baba ile Kız, İstanbul: Yordam Yayınları
Özgentürk, Işıl (1981). Hançer, İstanbul: Yazko
Özgentürk, Işıl (1984). Yokuşu Tırmanır Hayat, İstanbul: Cem Yayınevi
Özgentürk, Işıl (1986). Alevin ve Acının içinden, İstanbul: Telos Yayıncılık
Özgentürk, Işıl (1987). Derdim Yeter, Sakin Ol, İstanbul: Say Yayınları
Özgentürk, Işıl (1996). Geniş, Mavi Bir Gök, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
Özgül, Gönül (1991). Geminin En Altındaki, Ankara: Bilgi Yayınevi
Özkan, Cafer (1985). Paşanın Heykeli, İzmir: Gündem Yayınları
Özkan, Hakkı (1992). Ben Bir Elektrik Direğiyim, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Özkanoğlu, Süleyman (1991). Düş ve Gerçek, İstanbul: Kendi Yayını
Özkılıç, Hasan (1984). Kuş Boranı, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Özlü, Demir (1980). Aşk ve Poster, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
Özlü, Demir (1987). Berlin'de Sanrı, İstanbul: Ada Yayınları
Özlü, Tezer (1987). Eski Bahçe / Eski Sevgi, İstanbul: YKY
Özlü, Demir (1988). Stockholm Öyküleri, İstanbul: Ada Yayınları
Özlü, Demir (1993). İstanbul Büyüsü, İstanbul: Can Yayınları
Öztaş, Mahir (1987). Ay Gözetleme Komitesi, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Öztaş, Mahir (1989). Korku Oyunu, İstanbul: Afa Yayıncılık
Öztaş, Mahir (1997). Ruh İkizini Arar, İstanbul: YKY
Öztok, Nazife (1986). Gizemli Bir Söylence, İstanbul: Sanat Koop.
Öztok, Nazife (1990). Yürek Elleyen Kızlar, İstanbul: Kerem Yayınları
Öztok, Nazife (1995). Karasevda Çiçeği, İstanbul: Suteni Yayıncılık
Öztürk, Aydın (1998). Yağmur Yürekli Mektuplar, İstanbul: Berfin Yayınları
Özüm, M. Nihal (1994). Ayşe Abla, Ankara: Sam Yayınları
Özüm, M. Nihal (1995). Bir Gecelik Koca, Ankara: Sam Yayınları
Özünal, Mucize (1991). Kızkovalayan, Ankara: Karşı Yayınları
Özünal, Mucize (1997). Gün Tutulması Öyküleri, İstanbul: Kaynak Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1983). Panayır / Sur, İstanbul: YKY
Özyalçıner, Adnan (1991). Alaycı Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1991). Cambazlar Savaşı Yitirdi, İstanbul: Can Yayınları
Özyalçıner, Adnan (1992). Taş , İstanbul: Gendaş A.Ş.
Özyalçıner, Adnan (1993). Sağanak, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
Paşalı, Melek (1997). Hayâl Günlüğü, İstanbul: Kaknüs Yayınları

Pazarkaya, Yüksel (1998). Güz Rengi, İstanbul: Sistem Yayıncılık
Pınar, Saffettin (1985). Gerçekler Hayâller, İstanbul: Yenilik Basımevi
Polat, Edip (1999). Zinacı, İstanbul: Peri Yayınları
Polikar, Tanseli (1995). Yarının Tarihi, İstanbul: Vidaş Kültür Ürünleri
Polikar, Tanseli (1997). Deccal Karanlık Öyküler, İstanbul: Gökkuşağı Yayınları
Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (1993). Yaz Evi, İstanbul: Kültür Yayınları
Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (1997). Beş Ada, İstanbul: Can Yayınları
Saka, Dilber (1991). Sesim Değdi Yağmurlara, İstanbul: Kerem Yayınları
Saka, Zekeriya (1996). Adı Kalsın, Ankara: Prospero Yayınları
Samancı, Birsen (1991). Eriyip Gidiyor Gece, İstanbul: Avesta Yayınları
Samancı, Suzan (1993). Reçine Kokuyordu Hêlîn, İstanbul: Can Yayınları
Samancı, Birsen (1994). Günlerden Bir Gün, İstanbul: Felis Yayınları
Samancı, Suzan (1996). Kıraç Dağlar Kar Tuttu, İstanbul: Can Yayınları
Samancı, Suzan (1996). Ölüm Kenti, İstanbul: Avesta Yayınları
Sancak, Jale (1989). Bu Gece Pera'da, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1991). Aynadaki Yüzler, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1993). Bahçedeki Tuhaf Adam, İstanbul: Can Yayınları
Sancak, Jale (1998). Ansızın Gelen, İstanbul: Sel Yayıncılık
Sancak, Jale (1999). Hayatın Bu Yakası, İstanbul: Sel Yayıncılık
Sarı, İbrahim (1992). Çalkantı, Ankara: Öncü Kitap
Sarıhan, Şenal (1985). Kafes, Ankara: Dayanışma Yayınları
Sarp, Aydilge (1998). Kalemin Ucundaki Düşler, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Sarp, Aydilge (2002). Bulimia Sokağı, İstanbul: Remzi Kitabevi
Saulnier, Mine G. (1997). Yalnız Kalem, İstanbul: Milliyet Yayınları
Savaşçı, Fethi (1982). Fırın Patlayınca, İstanbul: Yeditepe Yayınları
Savaşçı, Fethi (1983). Makineler Çalışırken, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Savaşçı, Fethi (1986). Ayva Kokulu Ev, İstanbul: Yabanel Yayınları
Savaşçı, Fethi (1988). Kargalar, İstanbul: Kerem Yayınları
Savaşçı, Fethi (1989). Almanya'nın Güzel Kızları, İstanbul: Kerem Yayınları
Savaşır, İskender (1992). Masaldan Sonra, İstanbul: Mim Matbaacılık
Say, Ahmet (1980). Bingöl Hikâyeleri, İstanbul: Milliyet Yayınları
Say, Ahmet (1982). İpek Halıya Ters Binen Kedi, Ankara: Dayanışma Yayınları
Say, Ahmet (1988). Güneşin Savrulduğu Yerden, İstanbul: Can Yayınları
Sayar, Kemal (1996). Otoyol Uykusu, İstanbul: Timaş Yayınları
Sefa, Ahmet (1989). Oğlumun Güncesinden Öyküler, İstanbul: Belge Yayınları
Sefa, Ahmet (1990). Lavrion Öyküleri, İstanbul: Belge Yayınları
Selenge, Özden (1987). Çiçeklenemeyiz Biz Erik Ağacı, İstanbul: Cem Yayınevi
Selimoğlu, Zeyyat (1980). Soyunanlar, İstanbul: Hür Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1982). Çiçekli Dağ Sokağı, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1984). Gemi Adamları, İstanbul: YKY
Selimoğlu, Zeyyat (1987). Bir Şarkı Gibiydi, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1990). Aramızdaydı O Gün, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1992). Denizlerin, İstanbul, İstanbul: Can Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1995). Derin Dondurucu İçin Öykü, İstanbul: Varlık Yayınları
Selimoğlu, Zeyyat (1998). Bahar Yorgunluğu, İstanbul: Can Yayınları
Semerci, Gül Abus (1993). Canım Kocacım, Ankara: Bilgi Yayınevi
Semerci, Gül Abus (1995). Kara Pelerinli Bir Şövalye, Ankara: Bilgi Yayınevi

Semih, Mehmet (1983). Umutla Yaşıyoruz Efendim, İstanbul: Mizah Yayınları
Sevda, Mehmet (1989). Siyah Mavi Aşk, İstanbul: Amaç Yayıncılık
Sevinçgül, Ömer (1995). İşte Hayat Böyledir, İstanbul: Zafer Yayınları
Seyhan, Recep (1990). Çiçekler Kesmişti Selâmı, Ankara: Ayane Yayınları
Seyman, Yaşar (1990). Umut Gün Işığında, Ankara: Bilgi Yayınevi
Sezgin, Dinçer (1991). Geçmişe Bakan Kadın, İstanbul: Bilgi Yayınları
Sezgin, Dinçer (1994). İzmir Resimleri 1, İzmir: İleri Kitabevi
Sezgin, Dinçer (1994). Sokağa Çıkma Yasağı, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları
Sezgin, Dinçer (1997). Gözlerinde Mavi Kuşlar, İzmir : Etki Yayınları
Sezmen, Sıla (1998). Ağıt Söylemeyi Bıraktım, İstanbul: Yalçın Yayınları
Sipahi, Tarık (1997). Hala Kitabı, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık
Solmaz, Kamuran (1996). Sarhoş Bir Saydamlık, İstanbul: Cem Yayınevi
Sorgunlu, Ümit Fehmi (1983). Acılar Nerede Başlar, Ankara: Ocak Yayınları
Sorgunlu, Ümit Fehmi (1997). Eylül Vurgunu, Kayseri: Geçit Yayınları
Soydan, Doğan (1988). Delikli Kuruş, İstanbul: Ayyıldız Matbaası
Soydan, Doğan (1993). Dünyam İğne Ucu, İstanbul: Damar Yayınları
Sönmez, Tekin (1981). Yeryüzü Gurbeti, İstanbul: Cem Yayınevi
Sözer, Onay (1988). Çıplak Gülüş, İstanbul: Cem Yayınevi
Su, Hüseyin (1983). Tüneller, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları
Su, Hüseyin (1998). Gülşefdeli Yemeni, Ankara: Hece Yayınları
Su, Hüseyin (1999). Ana Üşümesi, Ankara: Hece Yayınları
Su, Hüseyin (1999). Aşkın Hâlleri, Ankara: Hece Yayınları
Sümer, Dinçer (1994). Memuroğlu Memur, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Şafak, Elif (1994). Kem Gözlere Anadolu, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
Şahin, Osman (1980). Ağız İçinde Dil Gibi , İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1983). Acı Duman, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1988). Kolları Bağlı Doğan, İstanbul: Kaynak Yayınları
Şahin, Osman (1989). Ay Bazen Mavidir, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1991). Başaklar Gece Doğar, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Ferit (1992). Refüje Politik, Ankara: Mayıs Yayınları
Şahin, Osman (1993). Selam Ateşleri, İstanbul: Cem Yayınevi
Şahin, Osman (1998). Mahşer , İstanbul: Can Yayınları
Şahin, Osman (1999). Sarı Sessizlik, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları
Şahinkaya, Sındım (1983). Dışarıya Açılan Kapı, İstanbul: Kendi Yayını
Şakar, Cemal (1990). Gidenler Gidenler, İstanbul: Yedi İklim Yayınları
Şakar, Cemal (1996). Yol Düşleri, İstanbul: Yedi Gece Kitapları
Şakar, Cemal (1999). Esenlik Zamanları, İstanbul: Yedigece Kitapları
Şeker, Eyüp (1995). Yılbaşında İki "Kalamış", İstanbul: Yarın yayıncılık
Şen, Ünal (1996). Sonbahar Yakın, İstanbul: Özgür Yayınları
Şengil, Salim (1980). Es Be Süleyman Es, İstanbul: Cem Yayınevi
Şengil, Salim (1983). Güzel Bir Oyun, İstanbul: Yazko
Şengil, Salim (1987). Savrulup Gidenler, İstanbul: Can Yayınları
Şengil, Salim (1992). Penceredeki Işık, İstanbul: Cem Yayınevi
Şenkon, Attila (1990). Her Gün Perşembe Olsa, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenkon, Attila (1993). Uykusuz Gece Düşleri, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenkon, Attila (1995). Ten Yükü, Ankara: Ümit Yayıncılık
Şenocak, Hakan (1988). Karanfilsiz, İstanbul: Cem Yayınevi
Şenocak, Hakan (1990). Gülayşe Yabancının Aşkı, İstanbul: Cem Yayınevi

Şenocak, Hakan (1999). Naj, İstanbul: Can Yayınları
Şimşek, Hüseyin (1986). Ayrımı Bol Bir Yoldu, İstanbul: Belge Yayınları
Şipal, Kâmuran (1998). Köpek İstasyonu, İstanbul: Cem Yayınevi
Tamer, Ülkü (1991). Allaben Öyküleri, İstanbul: Adam Yayınları
Tanaltay, Suna (1989). Kapıda Bir Gül Açtı, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1990). Gül Kokusu, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1994). Şakayık Sokak, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanaltay, Suna (1998). İskambil Evler, Ankara: Tekin Yayınevi
Tanır, Kadir (1982). Alagün, Ankara: Akabe Yayınları
Tanır, Kadir (1998). Güz Yağmurları, Kahramanmaraş: Ukde Yayınları
Tar , Süleyman Şahin (1982). Misebolu Hikayeleri, İstanbul: Milliyet Yayınları
Tarhan, İlhan (1998). Fındık Fıstık Eğlencelik, İzmir : Etki Ofset Yayıncılık
Taş, Mehmet (1994). Berivan, Elbistan: Elbistan Belediyesi Yay.
Tecelli, (1987). Berfin, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1989). Botan, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1991). Ferman, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1991). Kasaplar Deresi, İstanbul: İz Yayınları
Tecelli, (1997). Nurhak, İstanbul: Ekol Basın Yayın
Tekin, Nuray (1991). Tek Kişilik Ölüm, İstanbul: İletişim Yayınları
Tekin, Cüneyt (1994). Aykırı Yılbato, İstanbul: Kora Yayınları
Tekin, Nuray (1996). Korkunun Yüzleri, İstanbul: İletişim Yayınları
Tekin, Latife (1997). Gümüşlük Akademisi, İstanbul: Nisan Yayınları
Temelkuran, Ece (1996). Bütün Kadınların Kafası Karışıktır, İstanbul: Everest Yayınları
Temizer, Ali Kemal (1980). Feveran, İstanbul: Düşünce Yayınları
Temuçin, Turhan (1985). Katırı Deviren Vergi, İstanbul: Hacan Yayınları
Teoman, Ali (1993). İnsansız Konağın İkonu, İstanbul: Milliyet Yayınları
Teoman, Ali (1998). Pervaneler, İstanbul: YKY
Tevfikoğlu, Muhtar (1980). Hikâyeler I , Ankara: KTB Yayınları
Tevfikoğlu, Muhtar (1986). Hikâyeler II, Ankara: KTB Yayınları
Tığlı, Erhan (1983). İkramiyeli Dünya, Ankara: Yaba Yayınları
Tığlı, Erhan (1985). Türküleşsin Dünya, Sivas: 4 Eylül Yayınları
Tığlı, Erhan (1997). Şeytan Rivayetleri, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
Timuçin, Afşar (1981). Denizli Pencere, İstanbul: Gölge Yayınevi
Timuçin, Afşar (1985). Neden Bazı Akşamlar, İstanbul: Turna Yayınları
Timuçin, Afşar (1996). Aşkolsun Kırlangıçlar, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Timur, Saadet (1982). Beş Günün Öyküsü, Ankara: Dayanışma Yayınları
Timuroğlu, Vecihi (1984). Minnacık Kadın, Ankara: Ayça Yayın Üretim Koop.
Tirali, Naim (1984). Piraziz Nere Berlin Nere, İstanbul: Yazko
Tirali, Naim (1988). Aşk Dediğin, İstanbul: Cem Yayınevi
Tirali, Naim (1988). Aşka Kitakse, İstanbul: Yön Yayıncılık
Tirali, Naim (1994). Çılgınca Şeyler, İstanbul: Cem Yayınevi
Tokgöz, İsmet (1982). Bir Kadırga İçin Yaz Resmi, İstanbul: Tan Kitap
Topal, Semra (1996). Bayan Mira'yla Ufak Bir Gezinti, İstanbul: YKY
Topal, Semra (1998). Mani, İstanbul: Telos Yayıncılık
Toptaş, Hasan Ali (1987). Bir Gülüşün Kimliği, İstanbul: Doğan Kitap
Toptaş, Hasan Ali (1990). Yoklar Fısıltısı, İstanbul: İletişim Yayınları
Toptaş, Hasan Ali (1993). Ölü Zaman Gezginleri, İstanbul: Çankaya Belediyesi Yayınları

Toros, Halime (1990). Tanımsız, İstanbul: Damla Yayınları
Toros, Halime (1993). Sahurla Gelen Erkekler, Ankara: Vadi Yayınları
Tosun, Necip (1998). Küller ve Uçurumlar, Ankara: Hece Yayınları
Tosuner, Necati (1983). Necati Tosuner Sokağı, İstanbul: Derinlik Yayınları
Tosuner, Necati (1990). Çılgınsı, İstanbul: Özgür Yayınları
Tosuner, Necati (1997). Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi, İstanbul: YKY
Tosuner, Necati (1998). Güneş Giderken, İstanbul: YKY
Tosunoğlu, Aytuna (1994). Başımı Yastığa Koyduğumda, İstanbul: Real Yayıncılık
Tosyalı, Filiz (1994). Gün 25 Saat, İstanbul: A&B Kitapçılık
Tulgar, Ahmet (1989). Evsiz Ülke Hikâyeleri, İstanbul: BFS Yayınları
Tuncel, Murat (1981). Dargın Değilim Yaşama, Kocaeli: Saffet Matbaası
Tuncel, Murat (1982). Mengelez, İstanbul: Servet Dağıtım ve Yayıncılık
Tuncel, Murat (1987). Güneşsiz Dünya, İstanbul: Çağıltı Yayınları
Tuncel, Murat (1989). Beyoğlu Çığlıkları, İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları
Tuncer , Hüseyin (1994). Özbekistan'da Çok Türkler Var, İzmir: Akademi Kitabevi
Tunceroğlu, Ayşe Göktürk (1996). Sam Amca İle Sâmiye Teyze, İstanbul: TEV Yayınları
Tunç, Ayfer (1989). Evvelotel / Saklı, İstanbul: Cem Yayınevi
Tunç, Güven (1992). Gökyüzünü Arayan Mavi, İstanbul: Alan Yayıncılık
Tunç, Ayfer (1996). Mağara Arkadaşları, İstanbul: YKY
Turan, Güven (1989). Düş Günler, İstanbul: Afa Yayıncılık
Turhan, Nejat (1999). Hüve Şanghay, İstanbul: Kırkambar Yayınları
Tümer, Gürhan (1985). Kut Han, İstanbul: Gündem Yayınları
Tümer, Gürhan (1986). Asılan Cemil, İstanbul: Uğur Ofset
Türkeli, Nalan (1997). Düşlerimde Sen de Varsın, İstanbul: Gökkuşağı Yayınları
Türköz, Birsen Güngör (1984). Sevgi Tarlası, İstanbul: MEB Yayınları
Türköz, Birsen Güngör (1988). Güneşin Işıkları, İstanbul: Çelik Matbaacılık
Türköz, Yeşim (1998). Büyü Dükkânı, İstanbul: Galata Yayınları
Uçar, Yılmaz (1995). İstanbul Düşü, İstanbul: Afa Yayıncılık
Uçar, Yılmaz (1999). Ağlayan Bebek, İstanbul: AFM Matbaası
Uçkan, Gürhan (1982). Gabriel , İstanbul: Sanat ve Toplum Yayınları
Uçkan, H. Vasfi (1985). Ölümün Yüzü, Ankara: Dayanışma Yayınları
Uçkan, Gürhan (1993). Mutlu Kadınlar, İstanbul: Kavram Ajans
Uçkan, Gürhan (1994). Geceyarısı Güneşi, İstanbul: Kavram Yayınları
Uçuk, Semiha (1993). Uzaydan Gelen Kadın, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1995). Martısız Deniz, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1995). Uzaydan Gelen Adam, İstanbul: İnsancıl Yayınları
Uçuk, Semiha (1998). Öğrenci Otobüsü, Ankara: Güldikeni Yayınları
Ulaş, Hüseyin (1981). Sevgiye Selam, İstanbul: Bahar Matbaası
Ulay, Faruk (1988). Kopuk Bağlantılar, İstanbul: Ada Yayınları
Ulay, Faruk (1999). Amber, İstanbul: YKY
Ulay, Faruk (1999). Modus Operandi, İstanbul: Sel Yayıncılık
Uluırmak, Ülkü (1990). Baudelaire, Gül, Aşiyan ve Satranç Maçı, İstanbul: Martı Yayınları
Uslu, A. Didem (1992). Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi, İstanbul: Simavi Yayınları
Uslu, Didem (1997). Geçip Gitti Göçmen Kuşlar, İstanbul: YKY

Uyar, Tomris (1981). Yaz Düşleri Düş Kışları, İstanbul: Ada Yayınları
Uyar, Tomris (1982). Ödeşmeler , İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1983). Gece Gezen Kızlar, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1985). Dön Geri Bak, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1985). Rus Ruleti, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1986). Yaza Yolculuk, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1990). Sekizinci Günah, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1992). İki Yaka İki Uç, İstanbul: Gendaş A.Ş.
Uyar, Tomris (1992). Otuzların Kadını, İstanbul: Can Yayınları
Uyar, Tomris (1997). Aramızdaki Şey, İstanbul: YKY
Uzuner, Buket (1986). Ayın En Çıplak Günü, İstanbul: Boyut Kitapları
Uzuner, Buket (1986). Benim Adım Mayıs, İstanbul: Süreç Yayınları
Uzuner, Buket (1989). Güneş Yiyen Çingene, İstanbul: Gür Yayınları
Uzuner, Buket (1993). Karayel Hüznü, İstanbul: Remzi Kitabevi
Uzuner, Buket (1994). Şairler Şehri, İstanbul: Remzi Kitabevi
Ülgen, Necati (1991). Sevgiye Yenilmek, Ankara: Can Ofset
Ülker, Hüdai (1983). Gurbet İnsanları, İzmir: Karınca Matbaacılık
Ülker, Nadir (1985). Hoş Geldin Huzur, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
Ümit, AHMET (1992). Çıplak Ayaklıydı Gece, İstanbul: Cem Yayınevi
Ümit, AHMET (1994). Bir Ses Böler Geceyi, İstanbul: Cem Yayınevi
Ümit, AHMET (1999). Agatha'nın Anahtarı, İstanbul: Can Yayınları
Ünal, Ümit (1993). Amerikan Güzeli, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Ünsal, Artun (1996). Kamil ile Meryem'e Dair, İstanbul: YKY
Ünüvar, Zehra (1998). Cilveli Kahve, Ankara: Bilgi Yayınevi
Ünver, M. Naci (1997). Kırmızı Kaplı Defter, Ankara: Arkadaş Yayınları
Ürgüp, Fikret (1991). Van / Kısa Lodos Hikâyeleri, İstanbul: Gece Yayınları
Üsküp, Şeref (1993). Arkadaşlarımdan Hikâyeler, İzmir: Hür Efe Gazetesi ve Matbaası
Üstündağ, Metin (1993). Mavra Zamanı M' Öyküler, İstanbul: Parantez Yayınları
Ütük, Etem (1984). Gazi Zeynel Çavuş, İstanbul: Yeşilyurt Yayınları
Ütük, Etem (1986). Bir Yığın Toprak, İstanbul: Yeşilyurt Yayınları
Yalçın, Fazlı (1980). Sevgi Yoksa, Kayseri: H/S Yayınları
Yalçın, Fazlı (1982). Bir Uzun Türkü, İstanbul: Aday Kitaplar
Yalçın, Murat (1995). Aşkımumya, İstanbul: YKY
Yalım, Özcan (1988). Brezinta Öyküleri, İstanbul: Hacan Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1986). Şehirleri Süsleyen Yolcu, İstanbul: Birlik Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1992). Gerçeği İnciten Papağan, İstanbul: Akçağ Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1996). Kuş Uykusu, İstanbul: İz Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1998). Güzeran, İstanbul: Şule Yayınları
Yalsızuçanlar, Sadık (1998). Halvet Der Encümen, İstanbul: Şule Yayınları
Yarıcı, Doğan (1993). Evla, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Yarıcı, Doğan (1994). Kemik, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
Yaşacan, Durcan (1986). Konuşsana, İstanbul: Kerem Yayınları
Yaşacan, Durcan (1986). Sen Eylüle Şükret, Ankara: Karşı Yayınları
Yaşacan, Durcan (1989). Yediler Sekizlerde, İstanbul: Kerem Yayınları
Yaşacan, Durcan (1994). Sen Eylüle Şükret, İstanbul: Karşı Yayınları
Yaşacan, Durcan (1998). Bir Yanın Bahar Kalsın, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Yaşar, İzzet (1981). Dönüşü Olmayan Hikâyeler, İstanbul: Cem Yayınevi
Yavaşlı, Aydoğan (1995). Talan Yorgunları, İstanbul: Damar Yayınları

Yavuz, İbrahim Ulvi (1990). Küllenmiş Acılar, İstanbul: Beka Yayınları
Yesari, Afif (1985). İnsanlar ve Öyküler, İstanbul: Sander Yayınları
Yeşil, Kâmil (1998). Ankebût, İstanbul: Kaknüs Yayınları
Yeşildağ, Yılmaz (1999). Uçurum Aşklar Tiradı, İstanbul: Bumerang Yayınevi
Yıldırım, İbrahim (1987). Bir Cinayetin Ekonomisi, İstanbul: Çizgi Yayıncılık
Yıldırım, E. Şahin (1999). Lanetli Şehir, İstanbul: Gül Yayınları
Yıldız, Mehmet (1980). Süpürgeli Bakan, İstanbul: Yeditepe Yayınları
Yıldız, Bekir (1982). Mahşerin İnsanları, İstanbul: İnkılap Kitabevi
Yıldız, Bekir (1983). İnsan Posası, İstanbul: Cem Yayınevi
Yıldız, Bekir (1985). Bozkır Gelini, İstanbul: Varlık Yayınları
Yıldız, Ahmet (1987). Ölüm Hoş Geldi, İstanbul: Kritik Kitaplar
Yıldız, Ahmet (1988). Üçlü Kavşak, İstanbul: Kritik Kitaplar
Yıldız, Bahattin (1996). Güllerin Vedası, Adana: Özgün Yayınları
Yıldız, Ahmet (1998). Kadın ve Boğa, İstanbul: Çalıntı Yayınları
Yılmaz, Durali (1981). Gel içimde Ağla, İstanbul: Işır Yayınları
Yılmaz, Duran (1983). Yörük Hikayeleri, Ankara: Dayanışma Yayınları
Yılmaz, Şiir Erkök (1987). Uyuyamamak, İstanbul: Dönemli Yayıncılık
Yılmaz, Durali (1989). Akrebin Dansı, İstanbul: Yediiklim Yayınları
Yılmaz, Duran (1992). Kadın Korkusu, İstanbul: Broy Yayınevi
Yılmaz, Durali (1997). Dansedebilmek, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yılmaz, Şiir Erkök (1997). Abdullahın Ablası, İstanbul: YKY
Yılmaz, Şiir Erkök (1997). Enayi Bir Aşk, İstanbul: YKY
Yılmaz, Ali Kemal (1998). Uzaydan Gelen Eroinman, İstanbul: İlgi Yayınları
Yiğenoğlu, Çetin (1989). Irazca Yıldız "Köy Gazinosu", Ankara: Yaba Yayınları
Yiğenoğlu, Çetin (1996). Son Meyhaneci, İstanbul: Sel Yayıncılık
Yorulmaz, Enver (1985). Onaltıncı Sokak, Ankara: Yorum Matbacılık
Yorulmaz, Enver (1996). Gecenin Sesszliği Altında, Ankara: Doğuş Matbacılık
Yorulmaz, Enver (1996). Önce Umutlar Kök Saldı, Ankara: Doğuş Matbacılık
Yula, Özen (1993). Öbür Dünya Bilgisi, İstanbul: İletişim Yayınları
Yula, Özen (1994). Kayıpkent Üçlemesi, İstanbul: YKY
Yula, Özen (1998). Buğu Evi, İstanbul: YKY
Yumer, Hür (1995). Ahdım Var, İstanbul: Metis Yayınları
Yurdakul, Ahmet (1985). Körfez Üstü Yıldız Gezer, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yurdakul, Ahmet (1985). Telgrafın Telleri, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yurdakul, Ahmet (1996). Despina'nın Gözyaşları, Ankara: Bilgi Yayınevi
Yücel, Şevket (1983). Bir Sevgi Adamı, Ankara: Yaba Yayınları
Yücel, Tahsin (1983). Ben ve Öteki, İstanbul: Ada Yayınları
Yücel, Tahsin (1989). Aykırı Öyküler, İstanbul: Can Yayınları
Yücel, Şükran (1996). Düş Gölgesi, İstanbul: 2 B Yayıncılık
Yücel, Tahsin (1999). Komşular, İstanbul: Can Yayınları
Yüceyılmaz, Muhterem (1996). Çeşm-i Bülbül Mevsimi, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüceyılmaz, Muhterem (1997). Haliç Hikayeleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüceyılmaz, Muhterem (1998). Uzak Dur Körfezimden, İstanbul: Ötüken Neşriyat
Yüzgün, Arslan (1989). İt Tapınağı, İstanbul: Hüryüz Yayıncılık
Zarifoğlu, Cahit (1996). İns, İstanbul: Beyan Yayınları
Zorlu, Niyazi (1990). Şehir İçi Öyküleri, İstanbul: Metis Yayınları

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (1997). *Karşılaşmalar*, İstanbul: YKY. 2b.

Ağar, M. E. (1993). *Araba Sevdası* (Recâizâde Mahmud Ekrem), İstanbul: Enderun.

Ahmet Midhat Efendi, *Kırkanbar*,1290.

Ahmet Mithat Efendi, *Tercümân-ı Hakîkat*, Nu.3547, 21 Mart 1306.

Akça, İ. (2013). "Türkiye'de Ordu-Siyaset İlişkisi", *Türk Siyasal Hayatı*, 7. Ünite, (Editör: Demirel A., Sözen, S.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Akçay A. S. (2005). "Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi***,** Ankara: Hece Yay.

Akıncı, A. (2013). "Türk Siyasal Hayatında 1980 Sonrası Darbeler ve E-Muhtıra", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi***,** C.15, S. 2.

Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,* İstanbul: Beta Yayınları.

Aksoy, B. (2009). *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, İstanbul: Pan Yay.

Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Ş. (2005). "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", *Sait Faik'i Anma Günleri-Bildiriler*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, 2005.

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler,* Ankara: Öteki Yayınevi.

Alan, İ. (2005). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniv. Sosyal Bil.Enst.

Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. 1, (2. Baskı), İstanbul: İstanbul Matbaası.

Alver, A. (2012). "12 Eylül 1980 Askeri Darbesi 'Devrimciler' ile 'Yüz: 1981' Romanlarından Hareketle 12 Eylül Döneminde Yaşanan Devlet Güdümlü Baskı Ve Şiddet Sorunsalı", *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* C. 1 S. 1.

Alver, K. (2006). Öyküde Mekân, Mekânda Öykü, *Hece Öykü*, Y.3 S.17, Ankara: Hece Basım Yay.

Andaç F. (2005). "Yazı Yordamı İçinden Öyküye Bakarken", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Ankara: Hece Yay.

Andaç, F. (1997). "Ferit Edgü ile Dünden Bugüne", *Adam Öykü, Mart – Nisan.*

Apaydın, M. (2003). *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme,* Adana: Baki Kitabevi.

Aral, İ. (2003). "Son Dönem Türk Öykücülüğünde Yönelişler Arayışlar", *Anlar İzler Tutkular*, İstanbul: Epsilon.

Aras, Y. (2006). *Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey'in Müsameratnâmesi Üzerine Bir İnceleme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Argunşah, H. (2001). "Sanatı İdrâk", *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 2, Tercümeler,* İstanbul: Dergâh.

Argunşah, H. (2001). "Tavsiyeler", *Ömer Seyfeddin Bütün Eserleri Makaleler I*, İstanbul: Dergah.

Argunşah, H. (2004). "Milli Edebiyat", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay.

Asimov, I. (1992). *100 Great Science Fiction Short Short Stories,* New York: New American Libraray.

Aslan, C. (2007). *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Anlatım Teknikleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Ünv. Sos. Bil. Ens. Doktora Tezi.

Aydın, H. (2008). *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniv. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytaç, G. (1995). "Roman ve Öykü Üzerine", *Edebiyat Yazıları III,* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (1995). Edebiyat Yazıları III, Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi,* İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1. Basım.

Aytür, N. (1987). *Amerikan Romanında Gerçekçilik 1870-1900,* Ankara: DTCF Yay.

Aytür, Ü. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara: DTCF Yayınları.

Bachelard, G. (2008) Uzamın Poetikası, İstanbul: İthaki.

Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Banarlı, N. S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi C.1-2*, İstanbul: MEB.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev. Mehmet Rıfat – Sema Rıfat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Baş, S. (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. I.

Baş, S. (2015). *Türk Öykücülüğünde Postmodernist Eğilimlere Bir Örnek: Nazan Bekiroğlu'nun Nun Masalları.* http://www.ayk.gov.re/wc-content /uploads/2015. Erişim Tarihi: 27.03.2016

Bates H.E. (2001). *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, Gökçen Ezber (Çev.), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Batum Menteşe, O. (1995). *"Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm",* Türk Dili, Mart S. 519.

Baudrillard, J. (2003). *Simülarklar ve Simülasyon,* Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baxter, C. (1997). "Anlık Kurmaca" (Çev.: Taner Karakoç), *Adam Öykü –Kısa Öykü Özel Sayısı*, S:12.

Bener V. (1993). "Yazın Kurallarıyla Basım Hoş Değil", *Cumhuriyet Dergi*, S: 330, 4 Temmuz 1993

Bentley, P. (2004). "Özet Tekniğinin Kullanılışı", *Roman Teorisi*, (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Bezirci, A. (1996). *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.

Bezirci, A. (1999). *Monografi: Nezihe Meriç*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Butor, M. (1991), *Roman Üstüne Denemeler*, (Çev. Mehmet Rıfat–Sema Rıfat), İstanbul: Düzlem Yayınları.

Cansever, T. (1996). "Şehir", *Cogito*, S.8, Yaz.

Ceyhun, D. (2004). "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı", *Adam Öykü*, Sayı: 53.

Coşkun, S. (2010). "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Temel İzlek Olarak Köy-Kent Meselesi", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/2 Spring 2010, 363-409.

Cöntürk, H. (2006). "Dilde Deformasyon Gerekliliği", *Çağının Eleştirisi*, Birinci Kitap, İstanbul: YKY.

Cüceloğlu, D. (2011). *İnsan ve Davranışı,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çağan, K. (2004). "Sanat ve Edebiyatın, Toplumsal Perspektifi –Siyasal İlişkilerine Dair Genel Bir Çözümleme", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Çağın S. (2014). *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar (*Ahmet Mithat Efendi), İstanbul: Dergah.

Çağın, S. (1996). *Karabibik* (Nabızâde Nazım), Ankara: Akademi.

Çelik, B. (2005a). "1970'ler: Kaçınılamayan Toplumsal Gerçekçilik", *Hece Öykü- Dosya: Yetmişli Yıllarda Türk Öyküsü*, S.7.

Çelik, B. (2005b). "Vüs'at O. Bener'in Hikâyeleri", *Picus Dergisi,* S: 24, Temmuz 2005.

Çelik, D. Y. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ.

Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi,* Ankara: Öncü Basımevi.

Çetişli, İ. (2004). *Memduh Şevket Esendal*, (1. Baskı), İstanbul: Akçağ.

Daşçıoğlu, Y. ve Koç, O. (2009). "Türk Hikâyesinin Doğuşu", *International Periodical fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/1 Winter.

Demir, A. (2006). *Samipaşazâde Sezai'nin Hikâyeciliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, A. (2007). "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Kimlik İnşa Unsuru Olarak Mekân", Uluslararası Asya ve kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi ICANAS 38, 10 – 15 Eylül, Ankara.

Demir, F. (2015). "1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, Mannheim – GERMANY Volume 3/1 p. 144-163.

Demir, Y. (2002a). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman içinde: Müşahedat Bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat,* İstanbul: Dergâh Yay.

Demir, Y. (2002b). *İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi,*İstanbul: Dergâh Yayınları.

Demirhan, Y. ve Kartal, N. (2014). "Turgut Özal Dönemi Yoksullukla Mücadele politikaları ve Günümüze Yansımaları", *JOBEPS*, Vol:3, No:6, s. 119 - 137

Dirin, İ. (1999). "Mustafa Kutlu İle Öykücülüğü Üzerine Söyleşi", *Hece*, Ekim, S.33-34.

Dirlikyapan, J. Ö. (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*,

Doğan M. C. (2005). "Şiir ve Hikâye", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Ankara: Hece Yay.

Doğan, M., (2005). *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Pınar Yayınları.

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Dursun, D. (2000). *Ertesi Gün; Demokrasi Krizlerinde Basın ve Aydınlar*, (1. Baskı), İstanbul: İşaret Yay.

Dursun, Davut (2005), *12 Eylül Darbesi*, Şehir Yayınları, İstanbul

Duru, O. (1997). "Öykünün Biçimleri", *Adam Öykü,* Ekim.

Duymaz, A. (2000). "Dede Korkut Kitabı'nda Alplerin Eğitimi ve Geçiş Törenleri", *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni (19 – 21 Ekim 1999, Ankara),* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 109 – 122.

Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yay.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti,* (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Edebiyat, S.24.

Edgü F.(2003). http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1942 (Erişim Tarihi: 22.12.2014)

Edgü, F. (1990). "10 Minimal Öykü", *Milliyet Sanat*, S:245.

Edgü, F. (1997). "Çok Kısa Öykü… Öykücüler", *Adam Öykü,* Ekim.

Edgü, F. (1997). "Öyküde 1950 Kuşağı", *Düşler-Öyküler*, Sayı: 3.

Edgü, F. (2009). *Prolog, Kaçkınlar,* İstanbul: Sel.

Emre, G. (2002). "Do Sesiyle Uyanmak", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S.13.

Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık

Enginün, İ. (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (9. Baskı), İstanbul: Dergah.

Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, (5. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). Halit Ziya Uşaklıgil, "Mukaddime" Hikâye, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, İstanbul: Dergah.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4*, (1. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Erbil L. (2004). *Hallaç*, İstanbul: İş Bank. KY.

Erden, A. (2002). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.

Esen, N. (2006). "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz. Esen N.–Köroğlu, E.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.

Esen, N. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Forster, E.M. (2001). *Roman Sanatı,* (Çev. Aytür, Ü.), İstanbul: Adam Yayınları.

Fraser, N. – Nicholson L. (1994). "Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaşma", (Çev: Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite,* (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.

Gökçek F. ve Çağın, S. (2001) *Letaif-i Rivâyat* (Ahmet Mithat Efendi), İstanbul: Çağrı.

Göktürk, A. (1988) *Okuma Uğrası*, İstanbul : İnkılâp Kitabevi.

Göktürk, A. (1988), *Okuma Uğraşı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gözütok, T. K. (2006). *Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Hikâyeciliğinde Anadolu,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniv. Sosyal Bil. Enst.

Gültekin, A. (2004). *Bir Tuhaf Yalvaç*, İstanbul: Norgunk Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak*, (7. Baskı) İstanbul: Metis Yayınları.

Gürsel, N. (1993). "Türk Yazınında Köy", *Bozkırdaki Yabancı,* İstanbul: YKY.

Hançer (1981), Yokuşu Tırmanır Hayat (1984), Derdim Yeter, Sakin Ol (1987), Geniş, Mavi Bir Gök (1996).

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Hasdedeoğlu, M. O. (2008). *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniv. Sosyal Bil.Enst.

Hilâv, S. (1962). *Gerçeküstücülük (Surrealisme)*, İstanbul: de Yayınevi.

Horney, K. (1994). Psikanalizde Yeni Yollar, (Çev.: Selçuk Budak), (1. Baskı), Ankara: Öteki Yayınları.

Huyugüzel, Ö. F. (1992). "Ömer Seyfeddin'in İzmir Yılları ve Bu Devrede Yazdığı Hikâyeler", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfeddin,* Ankara: AKM Yay.

Işık, S. (2010). *Türk Edebiyatında Hikâye Türü Üzerine Görüşler (1870 – 1928),* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işıldak, S. (2008). "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem", Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, C.2, S.1.

İslam, A. K. (2005); "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Johnson, M., (2008). "Philosophy"s Dept to Metaphor", ed. By Gibbs Raymond W., Metaphor and Thought, UK: Cambridge Universty Press.

Joyce, J. (1983). *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, (Çev. Belge M.) İstanbul: Birikim Yay., 2. Basım.

Kabacalı, A. (1992). *Türkiye'de Gençlik Hareketleri,* İstanbul: Altın Kitaplar Yay.

Kahraman, Â. (1985). *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*, İstanbul: Akabe Yay.

Kahraman, Â. (1998). "Hikâye – Türk Edebiyatı. c) Yeni Türk Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.Cilt*, İstanbul.

Kale, N. (2002). Modernizmden postmodernist Söylemlere Doğru, *Doğu Batı, Mayıs – Temmuz 19.*

Kaplan, M. (1982). "Antalyalı Genç Kıza Mektup" (Ahmet Hamdi Tanpınar), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh.

Kaplan, M. (1996). Neşâtî Divanı, İzmir: Akademi Yay.

Kaplan, M. (1999). *Nesillerin Ruhu*, (2. Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2010). "Hâlid Ziya Uşaklıgil", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, (8. Baskı), İstanbul: Dergâh.

Kaplan, M., Enginün İ., Kerman Z., Birinci N., Uçman A. (1992). *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Kaplan, M., Enginün, İ., Emil, B., Kerman, Z. (1979). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, İstanbul: MÜ Yay.

Kaplan, R. (1998). "Edebiyat ve Toplum", *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Karaca, A. (1993). "Sabahattin Alî'nin Öykülerinde Toplumsal Konular", *Türkoloji Dergisi*, Ankara Ünv. DTCF Yay. C. 11.

Karaca, N.B. (2000). *"Aşk 'bilmek'le olur, 'bulmak' arkadan gelir…"*, Aksiyon, 2/8 Eylül, 66-68.

Karakaya, Z. (1999). *Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım,* Samsun: Etüt Yayınları.

Karakaya, Z. (1999). *Edebî Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım,* Samsun: Etüt Yayınları.

Karal, C.- Erdem, Ö. (2001),"Rasim Özdenören'le, "Ben İsterim ki Bu Öyküler Okunduğunda İnsan Kendini Yücelmiş Hissetsin", *Kaşgar ,* S. 20.

Karasu, B. (2007). *Troya'da Ölüm Vardı*, İstanbul: Metis.

Karataş, T. (2013). *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaynak Yay.

Karpat K. (2015). *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller*, İstanbul: Timaş Yay.

Kasap, İ. (2005). "Halk Hikâyeleri Üzerine", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* (2. Basım), Ankara: Hece.

Kavaz, İ. (1990). *Sait Faik Abasıyanık: Yazar ve Eser*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Kavruk, H. (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, İstanbul: MEB Yay.

Kavruk, H. ve Pala, İ. (1998). "Hikâye – Divan Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.Cilt,* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kavukçu, C. (2006), "Öyküde Mekân", *Hece Öykü,* Aralık-Ocak, S. 18

Kerman, Z. (2000). "Küçük Şeyler Mukaddime", *Sâmi Paşazâde Sezâi (Bütün Eserleri I),* Ankara: TDK.

Kıran, Z. ve Kıran (Eziler) A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, (3. Baskı), Ankara: Seçkin.

Kıray M. B.(1999), *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme***,** İstanbul: Kardeşler Matbaası.

Kızılçelik, S. (1994). "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", *Türkiye Günlüğü,* S.: 30.

Kierkegaard, S. (2001). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. Yakupoğlu, M. M.), İstanbul: Ayrıntı Yay.

Koçak, O. (2004). "Kendi Kendinin İagosu", *Vüs'at O. Bener: Bir Tuhaf Yalvaç,* (Haz. Alpagut, G.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kolcu, A. İ. (2011). *Öykü Sanatı*, (3. Baskı), Erzurum: Salkımsöğüt.

Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul: YKY.

Korkmaz, R. (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Korkmaz, R. (2003). "Küçürek Öykü" (Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü'nün Öç'ü", *Adam Öykü,* S:49.

Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği, *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen Armağanı),* Ankara: Grafiker Yayınları. (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam – Süer Eker).

Korkmaz, R. ve Deveci M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Ankara: Grafiker Yay.

Kökden, U. (1997). "Kısa Kurmaca", *Adam Öykü* (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), 12, (Eylül – Ekim).

Kökden, U. (1997). "Kısa Kurmaca", *Adam Öykü,* Ekim.

Köroğlu, C. Z. (2013), "Modern Kamusal Alana Eleştirel Yaklaşımlar: Genel Bir Değerlendirme (Postmodernizm, Feminizm ve Din)/ Critical Approaches To Modern Public Sphere: A General Evaluation (Postmodernism, Feminism And Religion), *Turkısh Studıes* -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-, Volume 8/6, Spring 2013, www.turkishstudies.net, DOI Number: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4772, p. 431-457.

Kurt, M. (2011). "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3 Summers. 1463-1475.

Kusenberg, K. (2004). "Kısa öykü üzerine" (Ali Osman Öztürk, Çev.) *Adam Öykü,* 52,

Külahlıoğlu A. İ. (2005); "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yayınları.

Külhanlıoğlu, A. İ. (2006). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: KBY.

Külkedisi (2008). İstanbul: Boyut Yayınları.

Kütükçü, T. (2004). "Modernist Öyküye Giden Yolda Havuz Başı", *Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları 2*.

Kütükçü, T. (2004). "Tanpınar'ın Bir Hikâyesinde Mekânın ve Mekânsal Unsurların Kültürel Dolayımı", *Toplumbilim 20: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, İstanbul: Bağlam Yay.

Lekesiz, Ö. (2000). *Öykü İzleri, İstanbul: Hece Yay.*

Lekesiz, Ö. (2005) , "1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü/Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü 2***,** S.9.

Lekesiz, Ö. (2005). "70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü", *Hece Öykü- Dosya: Yetmişli Yıllarda Türk Öyküsü*, S. 7.

Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, İstanbul: Selis.

Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum,* (Çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları.

Mert, N. (2005). "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara: Hece.

Moran, B. (1982). "Roman tip olgusu ve tipin işlevi" (Soruşturma: Z.Karabay), *Yazko*

Moran, B. (1997). "Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, (5. Baskı), İstanbul: İletişim Yay.

Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bakış-III*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Nabızâde, N. (1891), *Hasba*, İstanbul: Asır Ktb. 1891,

Naci, F. (1990). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, (1. Baskı), İstanbul: YKY.

Naci, F. (1998). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, İstanbul: Adam.

Narlı, M. (2004). "Roman İncelemesi üzerine Notlar", *Türk Dili,* S.634.

Ocak, A. Y. (1989). *Türk Folklorunda Kesikbaş: (Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit),* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Oğuzertem, S. (1997), "Zarifçe Sollayan Saitçe", *Varlık,* S. 1081, s.44-51.

Oğuzertem, S. (2004). *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*, İstanbul: Alkım Yayınevi.

Okay, O. (1998). "Hayatın Batısından Şiirin Doğusuna", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergah Yay.

Okay, O. (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, (1. Baskı), İstanbul: Dergah.

Oktay, A. (2004). "1980 Sonrası Romanı Üzerine Birkaç Ön Varsayım", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Okur Meriç, M. (2006). *Sultan Cem (Hayatı-Esareti-edebî Kişiliği-Eserleri-Şiirleri,* Ankara: PYS Vaıs Sistem Matbaası.

Onega, S. ve Landa J. A. G. (2002). *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Adam Yayınları.

Oppermann, S. (1992). "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve "Gerçeklik"/ "Yazı" İkilemi", Cengiz Ertem (Hazırlayan), *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Ankara: Karşı Yayınları, 246-259.

Orwell, G. (1995) *Hayvan Çiftliği* (Domuzlar Diktatoryası), (Çev. Rasim Özdenören), İstanbul: Nehir Yayınları.

Öz, A. (2004). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyeciliği – Letaif-i Rivayat*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öz, E.(2004). "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı", *Adam Öykü*, Sayı: 53.

Özcan, N. (2001). "Orhan Okay'ın Kutlu Hakkında Sorulara Cevapları", *Mustafa kutlu Kitabı*, İstanbul: Nehir.

Özçelik, P. K. (2012). "12 Eylül'ü Anlamak", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, S.66-1,

Özdenören R. (2005). "Öykü Yazmak", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Ankara: Hece Yay.

Özdenören, R. (1998). *İki Dünya*, İstanbul: İz Yay.

Özgül M.K. (2005). "Hikâyenin Romanı", *Hece / Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Ankara: Hece.

Özlü, D. (1967). "Demir Özlü'nün Yanıtı", *Özel Sayı: 1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle Hesaplaşıyorlar, Yeni Ufuklar*, Sayı: 176.

Özlü, D. (2009). *Bunaltı*, İstanbul: Sel.

Özmez, O. (1996). "Sait Faik'le Bir Konuşma", *Sait Faik 90 Yaşında*, Ankara: Bilgi Yay.

Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim.

Öztokat, N.T. (1997). Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Özel Sayısı)*, 12, Eylül – Ekim.

Parıltı, A. (2007), "Söyleşi: Ferit Edgü ile Yaralı Zaman'lar Üzerine" Radikal Kitap, (14.10.2007).

Parlatır, İ. (2000) "Sami Paşazâde Sezai Bey", *Tevfik Fikret/Dil ve Edebiyat Yazıları*, (3. Baskı), Ankara: TDK.

Parlatır, İ., Enginün, İ., Huyugüzel, Ö. F., Ercilasun, B., Özbalcı, M., Karaca, A. (2006). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Ankara: Akçağ.

Recâizâde, M. E. (1889), *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*, İstanbul: İstepan Mtb.

Recâizâde, M. E., "Sâime", *İkdam*, 3.

Rıfat M. (2008). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, İstanbul: YKY.

Rorty, R. (1994). "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", (Çev: Mehmet Küçük), *Modernus Versus Postmodernite,* (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.

Sakallı F. (2011). "Tutunamayanalrın Hikâyeleri Korkuyu Beklerken", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/1 Winter, p.1658 – 1669.

Saraç, Y. (2005). "Divan Edebiyatı'nda Hikâye", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, (2. Basım), Ankara: Hece.

Sarp E. U., Uzun, E., Yolsal, Ü. H., Güçlü, A. (2001). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", *Hece*, S. 65 – 66 – 67 (Türk Romanı Özel Sayısı).

Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü,* Ankara: Hece Yayınları.

Sennet, R. (1999). *Gözün Vicdanı,* (Süha sertabiboğlu, Can Kurultay, Çev.), İstanbul: Ayrıntı yay.

Solak, Ö. (2009). *Türk Öykücülüğü İncelemeleri*, (1. Baskı), Konya: Tablet.

Solok, C. K. (1979). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I-III*, İstanbul.

Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*, Kantarcıoğlu S. (Çev.), Ankara.

Su, H. (2000). *Öykümüzün Hikâyesi,* Ankara: Hece Yayınları.

Su, H. (2005). "Kendini Arayan Ben'in Öyküleri", *Hece Dergisi*, Sayı: 97, İstanbul: Hece

Su, H. (2005). "Öykü Kaynakçası", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* S. 46-47.

Su, H. (2005). "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, (2. Basım), Ankara: Hece.

Subaşı, N. (2008). *"Bir Darbeye Ad Koymak ya da Postmodern Darbe", Hece (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)*, İstanbul: Hece Yay.

Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları,* İstanbul: YKY.

Şaylan, G. (1996). *Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm,* (Ders Notları), Ankara: TODAİE Yayınları.

Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm,* Ankara: İmge Yayınları.

Tabias, R. B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*, (Çev.: Harmancı M.)İstanbul: Say Yay.

Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (8. Baskı), İstanbul: YKY.

Tanyol, T. (1988). "Sığınağın Girişi", *Sığınak Hikâyeleri* (Kayacan, F.), İstanbul: Ara Yayıncılık.

Taşçıoğlu, Y. (2008). "1980 Sonrası Hikâyelerde Şiirsellik", *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu – Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi"*, İstanbul: Pelikan Basım.

Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı,* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Timur, K. (2010). *Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar,* İstanbul: Akademik Kitaplar.

Todorov T. (2010). *Yazın Kuramı*, (Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat) İstanbul: YKY.

Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım,* İstanbul: Metis Yayınları.

Toker, Ş. (1996). *Romancı Yönüyle Mahmut Yesari,* İzmir: E.Ü. Edebiyat Fak. Yay.

Tomaşevski, B. (2005). "Tema Örgüsü", *Yazın Kuramı*, (Der. Tzvetan Todorov), (Çev. Mehmet Rıfat–Sema Rıfat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.

Tosun, N. (2000). *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Ankara: Hece.

Tosun, N. (2005). "1980 Sonrası Türk Öyküsünde Yüzleşme, Yalnızlık, İçe Dönüş Temaları", *Hece Öykü,* S.9, Ankara: Hece Yay.

Tosun, N. (2008). "Modernizmin Eleştirel Dili: Bilinç Akımı", *Hece Öykü,* S. 26 Nisan-Mayıs, Ankara: Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı,* Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, N. (2013). *Öykümüzün Kırk Kapısı,* Ankara: Hece Yayınları

Tosun, N. (2015). *Günümüz Öyküsü,* İstanbul: dedalus.

Tosuner, N. (1997). "Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler", *Adam Öykü*, 12, İstanbul: Adam Yayınları, Eylül-Ekim.

Türinay, N. (1983). *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Ankara: Birlik Yay.

Türkeş, A. Ö. (2004). "Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar…", *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı,* S. 90/91/92.

Türkeş, A. Ö. (2005). "Varoşları Kim Yazacak?", *Kaçakyayın Dergisi*, S. 32.

Türkmen, F. (1998). "Hikâye- Halk Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uğurlu, S. B. (2003), *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*, (Çev. Ögdül R.G.). İstanbul: Cem Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (1943, 1944, 1945). *Halit Ziya Uşaklıgil Külliyatı (2 Cilt)*, (1. Baskı), İstanbul: Hilmi Kitapevi.

Uşaklıgil, H. Z. (2008), *Kırk Yıl*, (1. Baskı), İstanbul: Özgür.

Uşaklıgil, H. Z. (2008). Kırk Yıl, İstanbul: Özgür.

Uyar, T. (1999). "Hikâyede Yoğunluk", *Öykücünün Kitabı*, (Haz. Feridun Andaç),İstanbul: Varlık Yayınları.

Uyar, T. (2003). *Güzel Yazı Defteri,* İstanbul, YKY.

Uyguner, M. (2002). "Yaşamı", *Sait Faik 90 Yaşında*, Ankara: Bilgi Yay.

Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H., (2003). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Wallace, H. (2003). "Belgelerden yararlanma yöntemi" (Çev.: Bolat, S.), *Adam-Öykü.*

Wellek, R. Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet edip Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Woolf, V. (1995). "Sanatın Dar Köprüsü", *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (Çev. Salihoğlu Hüseyin) Ankara: İmge Yay.

Yakupoğlu M. M. (2001), *Varoluş, Ahlak ve Ölüm,* Ankara: Mor Yayınları.

Yaman, M. (2009). *Küçük Şeyler,* (Samipaşazâde Sezâi), (1. Baskı), İstanbul: Kitap Zamanı.

Yazıcı, H. (1998). "Hikâye – Fars Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazıcı, H. (1998). "Hikâye", *İslam Ansiklopedisi 17.C.*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazıcı, İ. H. (2002). *Mustafa Kutlu'nun Hayatı, Hikâyelerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeşilkaya, M. (1996). *Şiirleri ve hikâyeleriyle Cahit Zarifoğlu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bil. Enst.

Yetiş, K. (1996) "Mukaddime-i Celal", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Yetiş, K. (1996), "Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahâzâtı Şâmildir", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa.

Yıldırım, E. (2007). "Tomris Uyar'ın öyküsünde anlatım biçimleri", *Hece-Öykü*, S: 21

Yumuşak F. C. (2012). "Rasim Özdenören ve Öykücülüğü", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/2 Spring 1281-1299.

Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.

Zariç, M. (2010). "Ötekileştirmeden Bütünleşmeye Hüseyin Su Öykleri", YYU Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 19, s. 5 – 20.

Zıss, A., (1984). Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsenin Bilimi, (Çev: Yakup Şahan), İstanbul: De Yayınevi.