



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SEVİM BURAK, FERİT EDGÜ VE MURATHAN MUNGAN'IN
KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

Yüksek Lisans Tezi

Gülcan AYDOĞAN

Danışman
Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Nevşehir
Ağustos 2022



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SEVİM BURAK, FERİT EDGÜ VE MURATHAN MUNGAN'IN
KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

Yüksek Lisans Tezi

Gülcan AYDOĞAN

Danışman
Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Nevşehir
Ağustos 2022

Aileme



BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Gülcan AYDOĞAN



TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Sevim Burak, Ferit Edgü ve Murathan Mungan’ın Küçürek Öykülerinde Anlatı ve Okur” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Gülcan AYDOĞAN

Danışman

Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE danışmanlığında Gülcan AYDOĞAN tarafından hazırlanan “Sevim Burak, Ferit Edgü ve Murathan Mungan’ın Küçürek Öykülerinde Anlatı ve Okur” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

..... /08/2022

JÜRİ

İMZA

Danışman: Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

.....

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR

.....

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Murat GÜR

.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun /...../..... tarih ve sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

..... /..... /2022

.....

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Akademik çalışmaların yazarın çabası, bilgisi ve emeği dâhilinde tamamlandığı düşünülse de çalışmanın başlangıcından son aşamasına kadar birçok kişinin katkısı bulunur. Bu nedenle, burada, bana güç veren, her daim yanımda hissettirerek emeğini esirgemeyen kişilerin adlarını anmak istiyorum.

Tez danışmanım, Doç Dr. Günil Özlem Ayaydın Cebe'ye, yüksek lisans eğitimime başladığım günden bu yana, dikkati, özverisi, emeğini esirgemediği, bana akademik üslubun tüm ayrıntılarını öğrettiği, çalışmalarımın her aşamasını titizlikle incelediği ve en önemlisi de başaracağıma dair inancımı her zaman körüklediği için sonsuz teşekkür ederim. Tıpkı tez sürecimdeki gibi bundan sonraki çalışmalarım da önerileriniz ve uyarılarınız “iç sesim” olarak yol göstericim olacaktır.

Eğitim hayatım boyunca maddi manevi her türlü desteğini esirgemeyen aileme; annem, Emine Aydoğan'a, bana sevginin sonsuzluğunu ve güçlü bir kadın olmanın ne demek olduğunu gösterdiği için; babam, Mustafa Aydoğan'a, emek vermenin, çabalamanın, başladığın işi bitirmenin kıymetini öğrettiği ve beni dualarından eksik etmediği için; ablalarım, enerji kaynağım olup bana güç veren iyilik meleklerim, her zaman bana güvendikleri, sevinci de hüznü de pay ettikleri ve yanımda olup destekledikleri için çok teşekkür ederim.

Son olarak, lisans eğitimimden bugüne ne olursa olsun kapısını çalmaktan çekinmediğim, tezimin aşamalarını merak edip dikkatle dinleyen, akademik yoldaki başarıma olan inancıyla beni onore eden, kıymetli hocam Doç. Dr. Mustafa Karataş'a; bilgi birikimini, tecrübesini, desteğini ve kitaplarını asla esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt'a; tez savunma jürime katılarak tezimi son derece dikkatli okuyan ve kıymetli eleştirileriyle çalışmamdaki kusurları görmemi sağlayan hocalarım Dr. Murat Gür'e ve Dr. Duygu Oylubaş Katfar'a; gücümü görmemi sağlayan ve beni motive eden Semra Hocama; bana kattıkları her şey için tüm hocalarıma; bu süreçte beni yalnız bırakmayarak yüreklendiren arkadaşlarıma ve olumlu-olumsuz tüm katkılarıyla akademik yoldaki azmimi ve inancımı perçinleyen herkese teşekkürü borç bilirim.

Gülcan AYDOĞAN
Nevşehir, Ağustos 2022

**SEVİM BURAK, FERİT EDGÜ VE MURATHAN MUNGAN'IN KÜÇÜREK
ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR**

Gülcan AYDOĞAN

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans

Danışman: Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

ÖZET

Çağdaş Türk edebiyatında 1980'li yıllardan bugüne kadar okurun beklenti ufkunu karşılayan küçürek öykü, bağımsız bir alt tür olarak varlığını sürdürmektedir. Sevim Burak ve Ferit Edgü, türün öncü yazarları arasında kabul edilirken Murathan Mungan, kendine özgü üslubuyla türe yeni bir ses getirmiştir. Sevim Burak'ın *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*'i; Edgü'nün *Binbir Hece*, *Doğu Öyküleri*, *İşte Deniz*, *Maria*, *Do Sesi*, *Avara Kasnak*, *Nijinski Öyküleri* ve *Yolun Gittiği Yer* adlı kitapları; Murathan Mungan'ın *Kibrit Çöpleri* türün özelliklerini yansıtan dikkate değer öykülerden oluşmaktadır. Bununla birlikte, Türk edebiyatında küçürek öykü çalışmalarına sıklıkla konu olan bu eserlerin yeterince kapsamlı bir şekilde incelenmediği gözlemlenmiştir. Bu tezin ana varsayımı, küçürek öykünün bütüncül olarak anlamlandırılabilmesi için artistik ve estetik uçların bir arada değerlendirilmesi gerekliliğidir.

Bu kapsamda, tezde ilk olarak küçürek öykü üzerine kuramsal tartışmalar gözden geçirilerek hem metin çözümlemesine hem de okur yorumuna bir arada başvurulmasının gerekliliği tartışılmıştır. Ardından, anlatıcının ve okurun rolünün belirlenmesi amacıyla söz konusu yazarların tüm kitaplarında yer alan küçürek öyküler, yapısalılık ve alımlama estetiği ekseninde çözümlenmiştir. Yapısalılık bağlamında yapılan inceleme, anlatıcı tiplerini belirlemeye olanak sağlamış ve anlatıdaki boşlukları görünür kılmıştır. Sonra, bu boşluklar aracılığıyla yazar tarafından anlatıya dâhil edilen okurun rolü, alımlama estetiği ekseninde değerlendirilmiştir. Sonuçta Burak, Edgü ve Mungan'ın küçürek öykülerini yorumlamak için ne yazarın niyetinin ne edebî metnin sesinin ne de okurun keyfi yorumunun tek başına yeterli olduğu anlaşılmıştır. Böylece, bir küçürek öykünün ancak yazar-metin-okur üçgeninde anlam kazanacağı ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: küçürek öykü, tür çalışmaları, yapısalılık, anlatıbilim, alımlama estetiği, okur

**NARRATIVE AND READER IN FLASH FICTIONS OF SEVİM BURAK,
FERİT EDGÜ, AND MURATHAN MUNGAN**

Gülcan AYDOĞAN

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences
Turkish Language and Literature, Master Degree,
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE**

ABSTRACT

Flash fiction, also known as short short story, which meets Turkish readers' horizon of expectation from the 1980s onward, exists as an independent sub-genre in contemporary Turkish literature. Sevim Burak and Ferit Edgü have been accepted as the pioneering writers of the genre while Murathan Mungan has brought a new voice to it through his distinctive style. Sevim Burak's *Afrika Dansı* (African Dance) and *Palyaço Ruşen* (Ruşen, the Clown); Edgü's *Binbir Hece* (A Thousand and One Syllables), *Doğu Öyküleri* (East Stories), *İşte Deniz, Maria* (Here, the Sea, Maria), *Do Sesi* (The C Sound), *Avara Kasnak* (Idler), *Nijinski Öyküleri* (Stories of Nijinski) and *Yolun Gittiği Yer* (Where the Road is Headed); Murathan Mungan's *Kibrit Çöpleri* (Matchsticks) consist of remarkable pieces that reflect the characteristics of the genre. Although flash fiction research in Turkish literature refers amply to those works, one can observe that they are understudied in terms of theory and textual analysis. The main hypothesis of this study is that for a holistic interpretation of flash fiction it is necessary to consider the artistic and the aesthetic poles together.

Within this scope, the thesis first reviews the theoretical discussions on flash fiction and argues the necessity of appealing to both textual analysis and reader's response. Secondly, in order to distinguish the roles of the narrator and the reader, it analyzes all of the stories in the aforementioned books according to the methods of structuralism and reception aesthetics. The structuralist reading has revealed the typology of the narrator and shed light on the narrative gaps. Then, the role of the reader, integrated into the narrative by the author through these gaps, has been evaluated on the axis of reception aesthetics. In conclusion, it is understood that neither the author's intention nor the voice of the text nor the arbitrary interpretation of the reader is single-handedly sufficient to interpret the stories of Burak, Edgü, and Mungan. Thus, it was determined that the meaning of a flash fiction can only be comprehended within the author-text-reader triangle.

Keywords: flash fiction, genre studies, structuralism, narratology, reception aesthetics, reader

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	ii
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBÎ TÜR OLARAK KÜÇÜREK ÖYKÜ

1.1. Küçürek Öykünün Doğuşu ve Türk Edebiyatında Tarihî Seyri.....	15
1.2. Küçürek Öykünün Diğer Türlerle İlişkisi	18
1.2.1. Küçürek Öykü-Fabl İlişkisi	18
1.2.2. Küçürek Öykü-Fıkra İlişkisi.....	19
1.2.3. Küçürek Öykü-Öykü İlişkisi	20
1.2.4. Küçürek Öykü-Şiir İlişkisi	22
1.3. Küçürek Öykünün Adlandırılması.....	25
1.4. Küçürek Öykünün Tanımlanması	27
1.5. Küçürek Öykünün Özellikleri.....	31
1.5.1. Küçürek Öykünün Yapısı	32
1.5.2. Küçürek Öykünün Estetiği.....	39
1.5.3. Küçürek Öykünün İçeriği.....	41

İKİNCİ BÖLÜM

ANLATININ İKİ YÖNÜ: ANLATIBİLİM VE ALIMLAMA ESTETİĞİ

2.1. Yapısalcılık	45
2.1.1. Anlatı.....	45
2.1.2. Anlatıcı.....	47
2.1.3. Bakış Açısı	50
2.2. Alımlama Estetiği.....	51
2.2.1. Hans Robert Jauss	53
2.2.2. Wolfgang Iser.....	57
2.2.3. Stanley Fish.....	60
2.3. Tez için Geliştirilen Çözümleme Yöntemi	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEVİM BURAK'IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

3.1. Sevim Burak'ın Edebî Kişiliği.....	64
3.2. Afrika Dansı'nda Anlatı.....	70
3.3. Afrika Dansı'nda Okur.....	76
3.4. Palyaço Ruşen'de Anlatı	81
3.5. Palyaço Ruşen'de Okur.....	86

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FERİT EDGÜ'NÜN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

4.1. Ferit Edgü'nün Edebî Kişiliği	93
4.2. Binbir Hece'de Anlatı	100
4.3. Binbir Hece'de Okur.....	109
4.4. Doğu Öyküleri'nde Anlatı	111
4.5. Doğu Öyküleri'nde Okur	115
4.6. İşte Deniz, Maria'da Anlatı.....	117
4.7. İşte Deniz, Maria'da Okur	123
4.8. Do Sesi'nde Anlatı	125

4.9. Do Sesi'nde Okur.....	132
4.10. Avara Kasnak'ta Anlatı.....	134
4.11. Avara Kasnak'ta Okur	138
4.12. Nijinski Öyküleri'nde Anlatı	141
4.13. Nijinski Öyküleri'nde Okur	148
4.14. Yolun Gittiği Yer'de Anlatı	151
4.15. Yolun Gittiği Yer'de Okur.....	154

BEŞİNCİ BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

5.1. Murathan Mungan'ın Edebî Kişiliği	158
5.2. Kibrit Çöpleri'nde Anlatı	164
5.3. Kibrit Çöpleri'nde Okur.....	173
SONUÇ.....	179
KAYNAKÇA	186

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Afrika Dansı'ndaki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	71
Tablo 2. Afrika Dansı'ndaki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	74
Tablo 3. Palyaço Ruşen'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	82
Tablo 4. Palyaço Ruşen'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	85
Tablo 5. Binbir Hece'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	102
Tablo 6. Binbir Hece'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı.....	105
Tablo 7. Doğu Öyküleri'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri.....	111
Tablo 8. Doğu Öyküleri'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı.....	114
Tablo 9. İşte Deniz, Maria'daki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri.....	118
Tablo 10. İşte Deniz, Maria'daki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	120
Tablo 11. Do Sesi'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	125
Tablo 12. Do Sesi'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	129
Tablo 13. Avara Kasnak'taki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri.....	134
Tablo 14. Avara Kasnak'taki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	137
Tablo 15. Nijinski Öyküleri'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri.....	142
Tablo 16. Nijinski Öyküleri'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı.....	146
Tablo 17. Yolun Gittiği Yer'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	151
Tablo 18. Yolun Gittiği Yer'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı.....	153
Tablo 19. Kibrit Çöpleri'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri	164
Tablo 20. Kibrit Çöpleri'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı	168

GİRİŞ

Türk edebiyatında on dokuzuncu yüzyıldan itibaren değişime uğramaya başlayan öykü, yirminci yüzyılda tam anlamıyla yeni bir boyut kazanarak geleneksel anlatıdan modern öyküye evrilen bir tür hâline gelmiştir. Öykünün yapısal özelliklerini oluşturan öğelerden olayın ağırlık kazandığı geleneksel anlatıda zaman, mekân ve şahısların giderek daha gerçekçi bir şekilde kurgulandığı metinlere geçilmiştir. Uzunluk ve ayrıntı bakımından çok çeşitli olabilen öykü, başarılı yazarlar elinde olgun örneklerini sergiledikten sonra, özellikle yüzyılın son çeyreğinde, şiirle akrabalık bağlarını pekiştirircesine ayrıntının en aza indirildiği metinler biçiminde kendini göstermeye başlamıştır. Bu durum, tür tartışmaları açısından yeni alanlar yaratmış, bugün “küçürek öykü” olarak terimleşmiş bir alt türün benimsenmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Öyküdeki bu değişimlere koşut olarak dünyada 1920’lerden itibaren önce Yeni Eleştirinin ve Rus Biçimcilerinin, daha sonra yapısalcılarının çalışmaları ile yazarın niyetinin ötesinde ve ondan bağımsız biçimde bir metin ve metnin kendine ait niyeti olduğu düşüncesi yerleşmeye başlamış; metin merkezli çalışmalar hız kazanmıştır. Ardından, 1960’ların sonuna doğru ortaya çıkmaya başlayan okur merkezli eleştiri kuramları, bir edebî metnin oluşumunda ve anlamlandırılmasında okurun rolünün tartışılmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler, yazarların da yazma biçimlerini etkilemiştir. Bir metni okuma ve anlamlandırma sürecinin yalnızca yazarın niyetinin ipuçlarını takip etmek olmadığı, okurun işinin yazarın zihnindekileri çözümlenmekten ibaret olmaması gerektiği düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bunun sonucunda, yazarlar da anlamın okurda tamamlandığını göz önünde bulundurarak oluşum sürecine okuru dâhil ettikleri metinler kaleme almaya başlamıştır.

Kökleri Antik Çağ'a uzanmakla birlikte, dünyada yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren örnekleri görülmeye başlanan ve bugün modern öykünün bir alt türü olarak tanımlanan küçürek öykünün tarihi de, yazma ve okuma biçimlerinin tarihindeki bu değişimlere koşuttur. Dolayısıyla, küçürek öyküyü tanımlarken bu arka planın göz önünde bulundurulması gerekir. Türün çıkış noktası her ne kadar modern insanın zaman yönetimi ile ilişkilendirilse de küçürek öykünün görünüşteki kısalığı yanıltıcı olabilir. Yalın anlamıyla "okunması" yani okuma zamanı kısa sürdüğü için tüketim çağının bir ürünü olarak değerlendirilegelen küçürek öykü, derin anlamıyla "okunması" yani anlamlandırılması, kendisinden daha uzun metinlerden çok daha fazla zaman ve dikkat gerektirebilen bir türdür. Küçürek öyküde hedef, az sözle yoğun bir anlam üretmektir. Yazar, kısacık bilgiyle çerçevesini çizdiği öykünün, anlatıdaki boşlukların okurda bıraktığı uzun süreli etki sonucunda tamamlanmasını beklemektedir. Dolayısıyla küçürek öykü yazarı, bir anlamda, okurun "zaman fakiri" olduğu düşüncesine başkaldırmaktadır.

Küçürek öykü, dünya edebiyatında yaygın bir tür hâline gelmiş, özellikle kuramsal açıdan araştırmalara konu edilmiştir. Türk edebiyatında 1980'li yıllardan itibaren kendini gösterdiği bilinmektedir. Türün Türk edebiyatındaki ilk örneklerini veren ve sağlamlaşmasını sağlayan yazarların Sevim Burak ve Ferit Edgü olduğu söylenebilir. Döneminde edebiyat çevrelerince öyküleri anlaşılmasız bulunan Sevim Burak, 1982 yılında yazdığı, ancak ölümünden sonra kitaplaşmış olan *Palyaço Ruşen*'de (1993) beş, *Afrika Dansı*'nda (1983) altı olmak üzere on bir küçürek öykü kaleme almıştır. Ferit Edgü, 1988-1990 arası yazıp 1991'de yayımladığı ilk küçürek öykü kitabı *Binbir Hece*'de bulunan öyküler ile küçürek öykü yazarlarına öncülük etmiştir. Yazarın bu tarihten günümüze kadar küçürek öykü yazmaya devam ettiği ve son derece üretken olduğu görülmektedir. *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz, Maria* (1999), *Do Sesi* (2002), *Avara Kasnak* (2005), *Nijinski Öyküleri* (2007) ve *Yolun Gittiği Yer* (2021) bu türde yazdığı diğer kitaplarıdır. Aynı dönemde ya da farklı dönemde olsun her yazarın küçürek öyküye dair yorumunun farklı olduğu görülmüştür. Burak ve Edgü, her ne kadar küçürek öykü yazmaya hemen hemen aynı dönemde başlamış olsalar da hem türe bakışları açılarıyla hem de üsluplarıyla birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Çağdaş yazarlardan Murathan Mungan, sadece küçürek öykülerinin bulunduğu *Kibrit Çöpleri*'nde (2011) seksen öykü kaleme almıştır. Mungan, bu türde yayımlanan tek kitabıyla edebiyat çevrelerinde ses getirmiştir. Yazarın küçürek öykünün okundukça çoğalacak, yeniden üretilecek bir tür olduğunu eserin başlık seçiminden itibaren vurguladığı görülmektedir. Mungan'ın "Az söz, çok şey, gerisini okurun tamamlamasını istediğim bir sürü ucu açık başlangıç ya da belirsizlik. Kitapta ben sadece kibriti veriyorum, ateşi yakması sizden" ifadesiyle bir yazar olarak aradan çekilerek öykü ve okuru baş başa bıraktığı söylenebilir (Mungan'dan aktaran Avcı, 2011: 1).

Çalışmada üç yazarın öykülerinin incelenmesi, çeşitli sorulara cevap bulunması bağlamında önemlidir. Karşılaştırma yapılabilmesi ve küçürek öykünün tanımlarının eleştirel bir gözle değerlendirilmesi amacıyla daha fazla yazarın ele alınması gerekmektedir. Dolayısıyla, aynı dönemde yazan Sevim Burak ve Ferit Edgü'nün küçürek öyküye bakışları ve üslupları arasındaki farkların ve benzerliklerin tespiti, dikkate değerdir. Söz konusu türün örneklerini otuz üç yıldır vermeye devam eden Edgü'nün yazma üslubundaki biçim yahut türe bakış açısında bir değişim olmuş mudur? 1980'li yıllardan bugüne kadar üretken bir yazar olan Ferit Edgü ile çağdaş yazarlar arasında yer alan Murathan Mungan'ın küçürek öyküyü kaleme alış tarzları nasıldır? Sınırlı sayıda öyküsü bulunan Burak'ın ve Burak'a nazaran sayıca daha fazla küçürek öykü yazan Mungan'ın üslubundaki benzerlik ve farklılık ne yöndedir? Bu sorulara getirilecek yanıtlar, çalışmanın önemini de kanıtlar niteliktedir.

Peki, bir metnin anlamının oluşmasında etkili faktör kimdir, yazar mı, metin mi yoksa okur mu? Başka bir deyişle, bir edebî metin yazardan hareketle mi, metnin yapısına göre mi, yoksa okurun yorumlamasına göre mi incelenmelidir? Küçürek öykünün çok yönlü yapısının olması, onun her yönden incelenebilir olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Türün bu çok yönlü yapısının sebebi, metinlerarasılık bağlamında malzeme içermesidir. Küçürek öyküler, bu yönden de incelenmeye müsait yapıda metinlerdir. Dolayısıyla, okurun, küçürek öykünün yapısındaki boşlukları metinlerarasılık aracılığıyla doldurması mümkündür. Ancak, çalışmanın kapsamı gereği, burada, metinlerarasılık açısından inceleme yapılamayacaktır. Bundan sonra yapılacak çalışmalar için küçürek öykünün metinlerarasılıkla bağının dikkate değer

olduğu söylenebilir. Çalışmada, metni merkeze alan yapısalcılık ve okuru merkeze alan alımlama estetiği ekseninde incelenmesinin doğru olacağı düşünölmüştür.

Yapısalcı eleştirmenler metnin de kendine özgü varlığı olduğu düşüncesinden hareketle çeşitli çözümleme yöntemleri sunmuştur. Bu eleştirmenlerden biri de kuramın Fransız ekolünde yer alan Gérard Genette'tir. Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı eserindeki çözümleme yöntemi, anlatıbilimde genel anlamda kabul görmüştür. Bugüne kadar Türk edebiyatında küçürek öykü üzerine yapılan çalışmalarda, yapı öğelerinin, özellikle anlatıcı ile bakış açısının “ben anlatıcı ve bakış açısı”, “tanık anlatıcı ve bakış açısı”, “Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı” gibi terimlerle, klasik denilebilecek bir yöntemle çözümlendiği gözlemlenmiştir. Oysa, Genette'in yöntemi ve sınıflandırması daha derinlikli çözümlemelere olanak tanımaktadır. Bu nedenle metin çözümlmelerinde Genette'in oluşturduğu tipoloji ve yöntem takip edilecektir.

Ayrıca, küçürek öykü, klasik yöntemle çözümlenecek tüm yapı öğelerini içerisinde barındıran bir tür değildir. Türün yapısalcılığı aşan kısımlarında ise devreye okurun girdiği, dolayısıyla anlatıcının sustuğu yerde okurun öyküyü oluşturacağı söylenebilir. Bundan dolayı, buradaki çözümlmelerde yapısalcılık ve alımlama estetiği bir arada kullanılacaktır.

Şimdiye kadar Türk edebiyatında küçürek öykü üzerine yapılan çalışmalara ve türün edebiyat tarihlerindeki yerine bakılarak küçürek öykünün ortaya çıktığı 1980'li yıllarda başlangıçta arka planda kaldığı ve çok fazla ilgi görmediği söylenebilir. Yapılan çalışmaların hız kazanmasıyla edebiyat çevrelerince tanınmaya ve yaygınlaşmaya başlayan küçürek öykü, bugün pek çok yazar tarafından tercih edilen ve okurun da ilgisini çeken bir tür olarak varlığını sürdürmektedir.

Yapılan çalışmalarda, küçürek öykünün felsefi, sosyolojik, psikolojik, dilbilimsel, edebiyat eğitimi ve kuramsal açılardan incelendiği görölmektedir. Tezcan Kurt'un “2000-2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler” (2015) adlı yüksek lisans tezi, türe dair en kapsamlı çalışmadır. Tezin amacı, verilen tarihler aralığında yayımlanmış olan küçürek öykülerin klasik yapı çözümlemesinin yapılması ve bu öykülerdeki postmodern unsurların bulunmasıdır. Didem Tezgel'in hazırlamış olduğu “Minimal

Öykü Türü ve Wolfgang Weyrauch'un 'Hans Dumm' Adlı Eserinde Minimal Öykü" (2012) başlıklı tez, Alman dili ve edebiyatı alanında yapılmıştır. Tezde, küçürek öykünün özellikleri dairesinde söz konusu eserin incelemesi yapılmıştır. Sezer Hakverdi'nin "Adam Öykü Dergisindeki Öykü Teorisi ile İlgili Yazıların İncelenmesi" (2014) başlıklı yüksek lisans tezinde, *Adam Öykü* dergisinde yer alan eleştiriler ve yorumlar ekseninde küçürek öykünün yapı öğeleri hakkında bilgi verilmiştir. Cuma Tanık'ın Doğu Dilleri ve Edebiyatları alanında yazdığı "Modern Arap Edebiyatında Küçürek Öykü: Irak, Suudi Arabistan ve Fas Örneği" (2018) başlıklı yüksek lisans tezinde, örnek öykülerdeki temaların incelenmesi amaçlanmıştır. Zeynep Çakır'ın "Küçürek Öykü Temelli Yazma Eğitiminin 6. Sınıf Öğrencilerinin Küçürek Öykü Yazma Becerilerine ve Yazma Tutumlarına Etkisi" (2019) başlıklı yüksek lisans tezini Türkçe eğitimi alanında küçürek öykünün öğrenciler üzerindeki etkisini tespit etmek amacıyla yazdığı görülmektedir. Erel Mez'in yüksek lisans tezi olarak hazırladığı "Erken On Dokuzuncu Yüzyıl Amerikan Edebiyatında Kısa Öykü Türü ve Gotik" (2021) adlı tez, Amerikan kültürü ve edebiyatı alanında yazılmıştır ve örnek öykülerin tema analizlerine dayanmaktadır.

Bu tezde küçürek öyküleri öncelikli olarak incelenecek olan Sevim Burak hakkında yapılan yüksek lisans ve doktora çalışmalarında, yazarın sadece küçürek öykülerine yönelik incelemenin olmadığı görülmektedir. *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* adlı kitapları tezlerde konu edilmişse de buralardaki küçürek öykülerin dışarıda tutularak diğer türdeki öykülerin çözümlendiği görülmektedir. Ayrıca yazarın *Palyaço Ruşen*'deki küçürek öykülerinin bazı çalışmalarda öykü taslağı olarak değerlendirildiği de tespit edilmiştir. Yazarın küçürek öykülerine de yer veren Seher Özkök'ün "Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir İnceleme" (2006) adlı yüksek lisans tezinde öyküler, dilsel özellikler ekseninde incelenmiştir. Sevim Burak'a dair yapılan en kapsamlı çalışmanın Bedia Koçakoğlu'na ait olduğu söylenebilir. Koçakoğlu'nun "Sevim Burak: Hayatı-Eserleri-Sanatı" (2006) başlıklı yüksek lisans tezi, *Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak* adıyla yayımlanmıştır. Çalışmada, yazarın hayatına ve sanatına dair ayrıntılı bilgilerin verilmesinin ardından tüm eserlerinin klasik yapı öğeleri bağlamında çözümlenmesi yapılmıştır. Burak'a dair yazılan makalelerde ise öykülerin çoğunluğunun feminist eleştiri çerçevesinde incelendiği görülmüştür. Yazarın küçürek öyküleriyle ilgili en kapsamlı makalenin

Ahmet Kılınç'ın 2011 yılında yayımlanan "Sevim Burak'ın Küçürek Öykücülüğü" adlı yazısı olduğu söylenebilir. Kılınç, öyküleri küçürek öykünün özellikleri bağlamında çözümlenmiş ve öyküdeki karakterlerin varoluşsal problemlerini ayrıntılı şekilde değerlendirmiştir. Koçakoğlu ve Kılınç'ın çalışmaları, tez kapsamında yararlanılan kaynaklar arasındadır.

Ferit Edgü'nün küçürek öyküleri üzerine yapılan tek tez çalışmasının Betil Eği'nin yüksek lisans tezi olarak hazırladığı "Ferit Edgü'nün Kısa Hikâyelerinde Söz Dizimi İncelemesi" (2019) olduğu görülmektedir. Ancak burada da yazarın *Leş: Toplu Öyküler* kitabındaki sınırlı sayıda küçürek öyküler çalışılmıştır. Diğer çalışmalarda genel anlamda öykü ve romanları içerisinde küçürek öyküleri de incelenmiştir. Bu çalışmalar ise postmodernizm, psikanalitik eleştiri, varoluşçuluk, yapı ve izlek, anlatım teknikleri ve yabancılaşma bağlamlarında yapılmıştır. Mutlu Deveci'nin doktora tezi olarak hazırladığı "Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek" her ne kadar Edgü'nün 2005 yılına kadar olan eserlerinin yorumlamasından oluşsa da çalışmada küçürek öyküleri kapsamlı şekilde incelenmiştir. Ayrıca, çalışmalarda anlatıcının ve bakış açısının da klasik yöntem esas alınarak değerlendirildiği tespit edilmiştir. 2022 yılına kadar yapılan tez çalışmalarında, Edgü'nün 2005 yılına kadar yayımlanan küçürek öykülerinin incelendiği, bu bağlamda, çalışmaların, genellikle Mutlu Deveci'nin çalışmasının devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Bu çalışmalarda incelenen öykülerin haricindeki tek tez çalışmasının *Nijnski Öyküleri*'nin de incelendiği Tezcan Kurt'a ait "2000 – 2010 Arası Küçürek Öyküde Postmodern İzler" olduğu görülür. Edgü'nün küçürek öykülerine dair makalelerin ise çok sayıda olduğu söylenebilir. Bunlar arasında yine Deveci'nin kaleme aldığı "Ferit Edgü'nün Küçürek Öykücülüğü" adlı makale, yazarın küçürek öyküye dair görüşlerine bu türdeki öyküleri ekseninde yer verilmesi açısından dikkate değerdir.

Murathan Mungan'a dair çok sayıda yüksek lisans tezi bulunmakla birlikte yazarın küçürek öykülerinden oluşan *Kibrit Çöpleri*'ni odağa alan yalnızca bir tez bulunmaktadır. Bu da Funda Öztürk'ün "Murathan Mungan'ın *Kibrit Çöpleri-Takribi ve Vasati Kıpkısa Öyküler*- Kitabından Kısa Öykülerle Metindilbilimsel Çözümleme Örnekleri" (2020) adlı yüksek lisans tezidir. Ancak tezde sadece kitaptaki "Nihayet",

“Saklı Yas” ve “Kavga” öykülerinin incelendiği tespit edilmiştir. *Kibrit Çöpleri*'nin yazarın tüm romanları ve öyküleriyle birlikte Esra Polat Sabaş'ın “Murathan Mungan'ın Öykü ve Romanlarında Kadın” (2014) adlı yüksek lisans tezinde kadın kimliği bağlamında incelendiği görülmektedir. Bir başka çalışma ise Yusuf Aydoğdu'nun doktora tezi olan “Murathan Mungan'ın Kurmaca Eserlerinin (Öykü-Roman) Postmodern Unsurlar ve Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi”dir (2015). Çalışmada, *Kibrit Çöpleri*'ndeki öyküler postmodernist açıdan değerlendirilmiştir. *Kibrit Çöpleri*'ndeki öykülere dair birden çok makale ve bildirinin bulunmasının yanı sıra esere dair en kapsamlı çalışma, Ülkü Eliuz'un “Bunaltı ve Varlık Sıkıntısı: Murathan Mungan'ın *Kibrit Çöpleri*”dir. Eliuz, çalışmasında, öykü kişileri aracılığıyla bireyin varoluşsal problemini derinlemesine değerlendirmiştir.

Anlaşılabacağı üzere, bu teze konu olan öykücülerin özellikle küçürek öykülerine odaklanan ve bunların tamamını ele alan bir çalışma henüz gerçekleştirilmemiştir. Bu tezde, Burak, Edgü ve Mungan'ın küçürek öykülerinin tamamı, anlatı ve okur açısından derinlemesine incelenecektir. Bu yolla, yazarların küçürek öykü bağlamında yazarlıklarının değişkenlik gösterip göstermediği ve anlatı-okur ilişkisi çerçevesinde benzerlik ve farklılıkları tespit edilecektir. Bunların sonucunda, küçürek öykünün öncü yazarlarının öykülerde anlatıcı ve okura biçtiği rollerin ortaya konması hedeflenmektedir. Böylece gerek küçürek öyküde gerekse de bu yazarlara dair literatür araştırmalarındaki bir eksiklik giderilmiş olacaktır.

Yapılan çalışmalarda, küçürek öykünün kuramsal yönüne değinenlerin daha çok birbirinin tekrarı çalışmalar oldukları ve küçürek öykü ile ilgili adlandırma ve tanımlamaları derledikleri görülmüştür. Kuramsal anlamda tartışmaların gerçekleştirilmemesinden dolayı küçürek öykünün çerçevesi de net bir şekilde ortaya konamamıştır. Bu nedenlerle, tezde öncelikle, küçürek öykünün adlandırma problemi, tanımlanması, doğuşu ve Türk edebiyatındaki konumu ile kuramsal çerçevesi irdelenmiştir. Küçürek öykü, kendine has özellikleri barındırması sebebiyle diğer türlerden ayrıksılaşmış ve bağımsız bir tür hâline gelmiştir. Türe dair fikir birliği olmadığı gözlemlendiğinden, ilk bölümde küçürek öykü üzerine yapılan kuramsal çalışmalar eleştirel bir gözle değerlendirilmiştir. Böylece küçürek öykünün kuramsal çerçevesi net bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, anlatıya dair iki yöntem olan yapısalcı anlatıbilim ve modern anlatıbilimin bir kolu hâline gelen alımlama estetiği ele alınmıştır. Bu bölümün ilk kısmında yapısalcı anlatıbilimin Fransız ekolünün önde gelen temsilcilerinden Gérard Genette'in anlatı tipolojisi üzerine durulmuştur. Ne var ki, hem küçürek öyküde mekânın ve şahısların çoğunlukla belirsiz bırakılarak okurun zihninde tamamlanmasından hem de anlatıbilimde öykünün bu iki unsuruna dair bir yöntemin yer almamasından dolayı, çalışmada sadece anlatıcı ve odaklanma sınıflandırmalarına yer verilmiştir. Ayrıca küçürek öykünün zaman bakımından geçmiş ve geleceğin şimdide bulunduğu anlık metinler olması, anlatıbilimin zamana yaklaşımı konusunda da darlaştırmaya gidilmesini gerektirmektedir. Bundan dolayı, anlatıbilimin zamana dair yöntemlerinden de çalışmada faydalanılmamıştır.* Küçürek öykülerde diyalog ve monolog tekniğine çokça yer verildiği de bilinmektedir. Diyalog ve monologların belirlenmesinde, okurun alımlamasının etkili olması, kesin sonuca varılmasını zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada, metalepsis açısından inceleme yapılmayacaktır.*

İkinci bölümde ele alından diğer yaklaşım, alımlama estetiğidir. Bu kısımda da ilk olarak kuramın çıkış sebebine ve özelliklerine değinilmiş ardından fikirleriyle kuramın temelini oluşturan Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ve Stanley Fish'in görüşlerine yer verilmiştir. Her üç kuramcının da görüşleri eleştirel biçimde değerlendirilmiştir. Bu iki yaklaşımın tartışılması aracılığıyla tezin yöntemi ve kuramsal çerçevesi belirginleştirilmiştir.

Tezin sonraki bölümleri, kronolojiye uygun olarak sırasıyla Sevim Burak, Ferit Edgü ve Murathan Mungan'ın küçürek öykülerine ayrılmıştır. Öykülerin yazarın sanat görüşü ekseninde değerlendirilebilmesi için her bölümde öncelikle yazarların edebî şahsiyetine değinilmiş, yazarların genel olarak öyküye ve özel olarak küçürek öyküye dair görüşlerine yer verilmiştir. Ardından anlatıcı, bakış açısı ve anlatıcıya düşen

* Küçürek öyküde, geçmiş ve geleceğin sezdirmelerle ve yüzeysel şekilde aktararak okurda tamamlandığı görülmektedir. Bu açıdan, bu tür metinlerin analepsis ve prolepsis bağlamında incelenebileceği düşünülmektedir.

* Bahar Dervişcemaloğlu, postmodern özellikler taşıyan metinlerde metalepsise yönelik kesin ifadelerde bulunmanın zor olduğunu ifade etmektedir (Dervişcemaloğlu, 2019: 142).

görevler bağlamında öyküler incelenmiştir. İncelemenin ikinci kısmında ise alımlama estetiği çerçevesinde öykülerde okurun rolü değerlendirilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBÎ TÜR OLARAK KÜÇÜREK ÖYKÜ

Anlatı türleri içerisinde köklü bir geçmişe sahip olan öykü türü; mit, destan, efsane, halk hikâyesi, masal, fabl, fıkra ve benzeri türleri kapsar. Bunlar genellikle “geleneksel” anlatılar sınıfında değerlendirilir ve sözlü kültür ürünleri olarak kabul edilir. Bunlara, yazılı ve yerleşik kültüre geçişle birlikte kentteki kültürün taşıyıcısı olan meddah hikâyeleri, otobiyografik özellikler taşıyan ya da aşk konusunda yazılmış ve kabaca “klasik” anlatılar olarak adlandırılabilir mesneviler (Avrupa’daki karşılığıyla romanslar) eklenmiştir. Bunların biçimleri manzum ya da mensur olabilmektedir. Erken modern dönemde anlatı üzerine yapılan güncel araştırmalar, türlerin ve tarzların sayısının çoğaltılabileceğini ortaya koymakla birlikte henüz sınıflandırmalar netleşmediğinden burada bu konunun ayrıntılarına girilmeyecektir.

Sürükleyici olayların ağırlıkta olduğu, genellikle serim-düğüm-çözüm şeklinde formüle edilmiş geleneksel ve klasik anlatılardan, betimlemenin ve giderek kişilerin psikolojik derinliklerinin ağırlık kazandığı modern öyküye bir geçiş yaşandığını söylemek yanlış olmayacaktır. On sekizinci yüzyılın son çeyreğinde baş gösteren coşumculuk (romantizm), hem bireyin ön plana çıktığı bir hareket olmasıyla iç dünyanın hem de anlatılan ile dış dünya arasında belli bir denklik gözetmesiyle dış dünyanın betimlenmesine önem vermiştir. Bunu on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren takip eden gerçekçilik (realizm), betimlemede betimlenene yüzde yüz sadakati ve nesnelliği öngören bir yaklaşım olmasıyla, öykünün çehresini radikal biçimde değiştirmiştir. Bu iki ekolün yansımaları Osmanlı-Türk edebiyatında kendini göstermekte gecikmemiş, on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru coşumcu yazarlar ile gerçekçilik taraftarı yazarlar arasında “hayaliyyun-hakikiyyun” tartışmaları oluşmuştur. Geleneksel anlatıyı romantik bir bakış açısıyla basılı kültüre taşıyan

Ahmed Midhat ile modern öykünün ilk örneklerini veren Sami Paşazade Sezai, bu dönemin anılması gereken isimleridir.

Birinci Dünya Savaşı'nın bireye ve onun oluşturduğu kurumlara güveni sarsmasının ardından gerçeklik sorgulanmaya başlamıştır. Böylece, genelde kurmaca anlatıların, özelde öykü türünün gerçekliğe yaklaşımı da değişmiştir. Öncesinde dış gerçekliğe tarafsız bir ayna tutarak dil aracılığıyla toplumsal bir mikrokozmos üretme peşinde olan gerçekçiliğin yerini, taraflı ve eleştirel bir bakış açısıyla toplumun ve insanın sorgulanması almıştır. Bu da bütünlük ve anlam gözetilerek üretilmiş kurallı metinler yerine parçalı ve anlamı merceğe altına alan yeni anlatı tekniklerinin gelişmesini beraberinde getirmiştir. Serbest dolaylı söylem, bilinç akışı, kolaj, pastiş gibi tekniklerin yanı sıra yazarlar kendilerine özgü bir söz dağarı, üslup ve hatta noktalama peşine düşmüşlerdir. Böylece, “modernist” sıfatını kazanan anlatı, aynı tekniklerin eleştiri yerine “oyun” kavramının ön plana çıkacağı, anlamı keşfetmek yerine anlamsızlığın övüleceği postmodernist anlatının yolunu açmıştır.

Bu süreç, Türk edebiyatında kendine özgü görünüm kazanarak, zaman ve ilgi farklarıyla birlikte, hemen hemen takip edilmiştir. Modern öykünün değişime uğradığı Cumhuriyet Dönemi'nde, öykü, dünya edebiyatında etkili olan Maupassant tarzı ve Çehov tarzı olmak üzere iki yöne evrilmiştir. Türk edebiyatında öncelikle, Fransız edebiyatı yazarlarından Guy de Maupassant'ın öncüsü olduğu ve olay öyküsü olarak da adlandırılan öyküler benimsenmeye başlamıştır. Bu öyküler, genellikle serim-düğüm-çözüm şeklinde oluşmakta ve okura ulaştırılmak istenen bir mesaj içermektedir. Bir olay çerçevesinde kurgulanan öyküde olayın aşamaları düzen içerisinde aktarılır. Dolayısıyla öykünün zamanı da olayın düzenine göre verilir. İsmail Çetişli, Maupassant tarzı öykülerde olayın okurun dikkatini çekmek adına, “entirikalar” ve “çatışmalar”dan oluştuğunu belirtir. Bundan dolayı öykünün karakterleri “özenle seçilmiş insanlar”dır ve öyküdeki mekân da karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtacak boyutta seçilir (Çetişli, 2009: 198). Öykünün yapı öğelerinin ayrıntılı şekilde anlatıldığı bu tarz öykülerde, okura çok fazla görev bırakılmadığını söylemek mümkündür. Ancak, verilen ayrıntılı bilgilere rağmen öykünün yapısı gereği, tüm öykülerde eksiltme ve özetlemenin bulunduğunu belirtmek gerekir.

Türk edebiyatında Maupassant tarzından sonra benimsenen Anton Çehov tarzı, başka bir deyişle, durum öyküleridir. Bu öykülerde, olay öykülerinde olduğu gibi giriş, gelişme ve sonucun belli bir düzen içerisinde olduğu söylenemez. Bazen giriş kısmı verilmeden gelişmenin aktarıldığı bazen de sonuç kısmının belirsiz bırakıldığı görülür. Bundan dolayı okur, öykünün tamamlanmadığını düşünür. Ayrıca öyküde, bir olaydan çok, karakterlerin durumu konu edilmektedir. Öykülerdeki konu, gündelik hayatta her zaman yaşanabilecek anlık durumlardır. Yalın bir anlatımla aktarıldığı görülür. Çehov öykülerinde karakterler, Maupassant tarzındaki nitelikli şahısların tersine, sıradan insanlardır. Necip Tosun, durum öykülerindeki bu özelliklerin, okurun öyküye dâhil olmasında ve alımlamasında etkili olduğunu vurgulamaktadır (Tosun, 2011: 21). Ayrıca öykünün yapı öğelerinin bilinçli olarak ayrıntılı şekilde verilmemesi de okurun katılımını sağlayacak önemli bir özelliktir.

Araştırmacıların “kısa öykü” olarak adlandırdıkları bu iki öykü türü, öykünün bugüne kadarki değişiminde etkili olmuştur. Bugün yapılan çalışmalarda araştırmacıların hâlâ küçürek öykü için de “kısa öykü” terimini kullanması, öykü türleri arasında kesin sınırların çizilememiş olduğunun göstergesidir. Maupassant ve Çehov tarzı öyküler, kısa öyküler olarak adlandırılırsa, yer yer romanla sınırları karıştırılan ancak roman kadar şahıs kadrosuna, olayın/durumun ayrıntısına yer vermeyen ama kısa öyküye göre daha çok ayrıntıya sahip olarak okura çok fazla anlamlandırma fırsatı tanımayan öykülere de “uzun öykü” demek gerekmektedir. Ayrıca, Oktay Yivli, modern öykünün zaman içindeki değişim ve dönüşümüne dikkat çekerek “olay öyküsü” ve “durum öyküsü” ifadelerinin “öykülerdeki çeşitliliği” karşılayamadığını savunmaktadır. Bu bağlamda Yivli, öykülerin “çeşitli alt türlerden” oluştuğunu belirterek farklı örneklerle tanımladığı öyküleri, “dramatik öykü”, “mektup öykü”, “anı öykü”, “günce öykü”, “mizahi öykü”, “portre öykü”, “röportaj öykü”, “söyleşi öykü”, “teatral öykü”, “deneme öykü”, “gotik öykü”, “anekdot öykü” ve “tezli öykü” adlandırmalarıyla sınıflandırmaktadır (Yivli, 2019: 17-43).

Kısacası, öykünün türleri arasında sınırlarının çizilmesinin tek bir kıstas üzerinden belirlenemeyeceği söylenebilir. Bunun yanı sıra, küçürek öyküler için kısa öykü teriminin kullanılmasının sağlıklı olmayacağı da anlaşılmaktadır. Ancak, küçürek

öykülere geçiş sürecinde, Çehov tarzı öykünün etkileri olduğu, bu öykülerin modern ve postmodern öyküler arasında köprü görevi gördüğü düşünülmektedir.

Kent edebiyatının gelişmesi, modernist eleştirel bakış açısını 1960'larda anlatıya taşımıştır. Postmodernist eğilimli anlatılar ise 1980'li yıllardan itibaren Türkçede üretilmeye başlanmıştır. Anlatılar, belli kurallar çerçevesinde oluşmaktan çıkıp “şekilsizleştirilir, parçalara bölünerek, deforme edilerek, melezleştirilerek, yeniden ve yeniden kurulabilir” hâle gelmiştir (Külahlıoğlu İslam, 2014: 364). Öykülerde, konu ve tema değişikliğine gidilerek şahısların ruhsal durumları dil oyunları aracılığıyla yansıtılmıştır. Önceden çoğunlukla mekân aracılığıyla yapılan şahıs çözümlenmeleri, postmodern türdeki küçürek öykülerde, kelimelerdeki parçalanmışlıklar aracılığıyla yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, tüm bu yeniliklerin, postmodernizm etkisinin yadsınamayacağı küçürek öykülerin kaleme alınmasında etkili olduğu söylenebilir.

Burada çok kısaca ve genel hatlarıyla değinilen bu tarih ve sınıflandırmalar, terim konusunda bir karmaşaya yol açmıştır. Kimi araştırmacılar “hikâye”, kimisi “öykü” terimini, kimisi de ikisinin aynı anlama geldiğini savunarak her ikisini de kullanmayı tercih etmektedir. İşin açığı, günümüzde bu sözcükler eş anlamlıdır ama tarihsel bir perspektif söz konusu olduğunda özellikle geleneksel anlatıları modern anlatılardan ayırmak amacıyla ilki için hikâye, ikincisi için öykü terimini kullananlar da vardır. Üstelik, terminolojinin tarihine bakıldığında, “hikâye” sözcüğünün daha genel bir terim olan “anlatı”yı ve özel bir tür adı olan “roman”ı karşılar biçimde kullanıldığına da rastlanmaktadır.

Hikâye sözcüğünün etimolojisine bakıldığında, Arapçada “anlatma, anlatı” anlamına gelen “ḥky” kökünden türetildiği görülmektedir. Dolayısıyla hikâye, “anlatı”; tahkiye ise yapılan işin adı bağlamında “hikâye etme, anlatma” anlamına gelmektedir. Bu yönüyle anlatmaya dayalı tüm edebî türler için kullanılabilen bir terimdir ama günümüzde, öykü karşılığindeki dar anlamının yaygın olarak benimsendiği gözlemlenebilir. Terim karmaşasının da bundan dolayı oluştuğu anlaşılmaktadır. Öykü ise sanatın *mimesis* olduğu düşüncesini karşılayan ve “öykünme” yani “benzetme, taklit etme” anlamına gelen, Dil Devrimi sırasında türetilmiş bir sözcüktür. Kökeninde sanatın belki bütün dalları için geçerli bir genişlik olmasına karşın, günümüzde öykü,

dar bir kullanımla, bu çalışmanın konusu olan edebî türün karşılığı olarak benimsenmiş ve yerleşmiştir.

Yöntemiyle, bu çalışmanın kuramsal altyapısındaki ana kaynaklardan biri olan Genette, kurmaca metinleri “anlatı” olarak nitelendirmekle birlikte terime dair üç farklı niteliği açıklayarak her biri için ayrı bir terim kullanmayı savunmaktadır (2011: 13-15). Ona göre, anlatının ilk anlamı, “anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylem”dir (2011: 13). Genette, “anlatı” terimini bu anlamda kullanır (2011: 15) İkinci anlamıyla, anlatı, “bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur” (2011: 13). Kuramcı buna “gösterilen ya da anlatısal içerik” der ve karşılığı olarak “hikâye” sözcüğünü yeğler (2011: 15) Son anlamında ise anlatı, “bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu” (2011: 13). Genette, “eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumlar” olarak da nitelediği son anlam için ise “anlatılama” sözcüğünü kullanmayı önerir (2011: 15).

Benzer bir ayrıma dikkat çeken Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran’a göre “Anlatı, kurmaca ile öykülemenin birleşimidir”. Edebî türler içerisinde yer alan öykü, “anlatının alabildiği özel bir yazınsal biçimdir” (Eziler Kıran ve Kıran, 2000: 34). Bu görüşlerden hareketle, anlatının öyküyü içerisinde barındıran genel bir yapı olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle tezde, genel olarak anlatmaya bağlı edebî türler için “anlatı”, yapılan iş için “anlatma”, özel olarak incelenen tür için “öykü” terimi tercih edilmiştir. Bununla birlikte, literatür değerlendirmesinde ve bazı kuramsal tartışmalarda, anlatma yerine tahkiye ve öykü yerine hikâye terimleri de geçmektedir.

Araştırmacıların küçürek öykünün adlandırılması, tanımlanması, sınırlarının belirlenmesi ve bir edebî tür olup olmaması noktasında görüş birliğine varamadığı görülmektedir. Bu bölümde, küçürek öykünün tarihi ve diğer türlerle ilişkisi sunulduktan sonra adlandırılması ve tanımlanmasına dair çeşitli görüşlere yer verilerek bunlar eleştirel bir gözle değerlendirilecektir. Ayrıca küçürek öykünün bir tür mü yoksa bir kip/tarz mı olduğu meselesine de netlik kazandırılmaya çalışılacaktır.

1.1. Küçürek Öykünün Doğuşu ve Türk Edebiyatında Tarihî Seyri

Öykünün tarihî gelişiminin bir neticesi olan küçürek öykü, öncelikle Amerika’da ortaya çıkmış ve oradan Avrupa’ya geçmiştir. Türün Amerika’da ortaya çıkışı çeşitli sebeplere bağlanmaktadır. Korkmaz’ın ifadelerine göre her devir, kendisini zamanına uygun anlatı araçlarıyla ifade eder. Her devirdeki baskın düşünceler tip, tür ve ekoller arasında “-izmler” olarak ortaya çıkar (Korkmaz, 2007: 31). Fahri Öz’ün Shapard’dan aktardığı üzere küçürek öykü ilk defa 1960’lı yıllardaki küçürek öykü derlemeleriyle ortaya çıkmış, ancak 80 ile 90’lı yıllarda antolojiler vasıtasıyla tam bir tür hâlini almıştır (Öz, 2008: 191). Necati Mert’in ifadelerine göre, 1980 sonrası küresel kapitalizmin ortaya çıkmasıyla bireyselleşme önem kazanmış ve böylece öykü, küçürek öyküye evrilmiştir (Mert, 2007: 94). Ayrıca Şaban Sağlık da John Cournoos’un küçürek öykünün ortaya çıkışını kapitalizme bağladığını ifade ederek onun Bates’tan aktardığı şu sözüne yer verir: “Somut ve pratik sorunlarla ilgili uğraşlar ile bir koşturma ve acele etme eğiliminden kaynaklanan Amerikan mizacının gereği, yazının da kısa ve öz olması gerektiğini söyleyenler çıkmıştır” (Bates’tan alıntılan Sağlık, 2008: 2004). Bununla beraber Sağlık, “video klipler” ile “kısa filmler” gibi popüler kültür unsurlarının ve “bireyselleşme” ile “yabancılaştırma”nın da küçürek öyküyü ortaya çıkaran etkenlerden olduğunu belirtir (Sağlık, 2008: 2004-2005).

Dönem ve tür ilişkisi bağlamında Lydia Davis’in şu ifadeleri de türün çıkış sebeplerinden birini açıklar niteliktedir: “Artık insanların dikkatlerinin iyice dağıldığı bir gerçek; para kazanmak ve diğer insanlarla olan ilişkilerini gözden geçirip düzenlemek gibi kendileri için hayati önem taşıyan konular dışında hiçbir konuya uzun süre konsantre olamıyorlar. Üstelik artık sükûnetini muhafaza edebilmek eskisinden çok daha zor” (Davis, 1997: 112). Bu bağlamda Korkmaz ve Deveci, insanı, “akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü, ama bürokrasinin kâğıttan kelepçelerle tutukladığı çağcıl mahkûmlar” olarak nitelemektedir. İnsanın maruz kaldığı bu zaman sorunsalı ve hayatın içinde bir “yer edinme” gayreti, küçürek öykülerin ortaya çıkış sebebi olarak algılanmıştır (Korkmaz ve Deveci, 2011: 13). Benzer şekilde Yıldırım, modern insanın sınırlı vaktine dikkat çekerek bu sınırlılık içinde yaşama dair kesitlerin “kısa kısa” verilmesinin ihtiyaçtan kaynaklandığını ve normal karşılandığını ileri sürmektedir (Yıldırım, 2007: 43). Korkmaz ayrıca, insanın bu durumunu göz önünde

bulundurarak öykülerin çok kısa olmakla beraber “sarsıcı bir etki” yaratmaları gerektiğinden de bahsetmektedir (Korkmaz, 2007: 31).

Edebî türlerin oluşumunda ve adlandırılmasında daima önceki türler göz önünde bulundurulmuş ve bunlar bir dayanak noktası hâline getirilmiştir. Yeni türlerin, eski bir biçimin devamı niteliğinde veya etkisinde meydana geldiği savunulmaktadır. Küçürek öykü bağlamında, araştırmacıların modern öykünün bu yeni biçiminin temellerini önceki anlatı geleneklerine dayandırdıkları görülmektedir. Sağlık, küçürek öykünün Türk edebiyatındaki gelişiminde İran edebiyatının da etkilerinin bulunduğunu söyler (Sağlık, 2008: 2003-2004). Korkmaz ve Deveci de küçürek öykünün Beydaba, Ezop, Sa’dî ve Mevlânâ’dan itibaren var olan bir anlatı olduğunu belirtmekle beraber yeni bir içeriğe büründüğünü vurgular. Sa’dî ve Mevlânâ’nın anlatılarındaki hikmetin, bir düşüncüyü açıklama gayretinin ve ders verme gibi amaçların küçürek öyküde bulunmadığını ifade eder (Korkmaz ve Deveci, 2011: 11-12). Özcan ise Sa’dî’nin eserleriyle küçürek öykü arasındaki benzerliğin daha çok okuyucuyu düşünmeye sevk etme anlamında olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, küçürek öyküde önemli bir yer bulan simgesellik ve yoğunlaştırma geleneklerini Kelile ve Dimne’ye dayandırmaktadır (Özcan, 2013: 25-26). Doğu’nun meseller ve öyküler barındıran metinlerinin birer küçürek öykü olduğunu düşünen Gündüz bu konudaki düşüncesini şu şekilde ifade etmektedir:

Kendilerine özgü formal özelliklere sahip olsalar da özlerinde bilgece yargılar taşıyan kısa metinler, geçmişte Sadi’nin Gülistan’ında kıssalar, Mevlânâ’nın Divan’ında meseller ve öykümsü anlatılar, nükteler adıyla okurlarıyla buluşmuştu ve çoğu kez kurmaca bir kişinin insana özgü çeşitli durumlar karşısındaki düşüncelerini yansıtmaktaydılar. Aynı şekilde yüz yıl öncesinin fantezileri, mensureleri de bana göre kısa kısa öykü niteliğinde. Günümüzde yayımlansaydılar herhâlde onlara kısa kısa öykü, ya da küçürek öykü adını verecektik. Ama yazıldığı dönemlerde öykü ile ilgili ölçüler ve tanımlar farklı olduğu için sanatçı edebiyat tarihçisinin hışmını çekmemek için eserine başka bir ad vermek zorunda kalıyordu. (Gündüz, 2013: 18)

Tanzimat Dönemi'nde edebiyatın her alanında görülen yenilik, kendisini öykü türünde de göstermiştir. Modern öykünün kaynağının ve gelişiminin tamamen Batı olduğu görüşüne karşılık Ayşe Demir, edebiyat ve kültürün bir devamlılık arz etmesi bakımından Divan ve halk edebiyatının öykü türü üzerindeki etkisinin yadsınamayacağını ifade etmektedir (Demir, 2006: 101). Buna örnek olarak Ahmet Mithat Efendi'nin öykülerinde halk edebiyatı öğelerini sıklıkla kullanması verilebilir. Atiye Gülfer Gündoğdu'ya göre, Ahmet Mithat Efendi'nin halk edebiyatında yer alan meddahlık geleneğini öykülerinde devam ettirmesi, bir süre sonra okuru sıkışmış ve okurun öyküye dair beklenti ufkunu karşılamamaya başlamıştır (Gündoğdu, 2021: 110). Dolayısıyla sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçişte okurun dikkatini çeken ve okumaya sevk eden bu durum, zamanla okurun öykünün yapısında bir değişim aramasına neden olmuştur. Sağlık'a göre "kısa öykü", öyküden küçürek öyküye doğru bir geçiş evresidir. Bu anlamda kısa öykü, hem öykünün estetik özelliklerini hem de küçürek öykünün yapısal özelliklerini barındırmaktadır (Sağlık, 2008: 2003). Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i ile öyküye "uzunluk, tek etki yaratma, dolayısıyla bu yönde bir kurgu ve şiirsel üsluba yaklaşma" (Canbaz Yumuşak, 2013: 3) bakımından getirilen yenilik, küçürek öykünün Türk edebiyatındaki ilk yankıları olarak düşünülmektedir. Bu doğrultuda Özge Aslan, "kısa öykü" ve "kısa kısa öykü"nin biçim bakımından modern öykü alanında "deneysel bir girişim" olduğunu ifade etmektedir (Aslan, 2019: 2065).

Küçük Şeyler'den sonraki dönemlerde şiirsellik açısından bazı yazarların eserleri küçürek öykünün Türk edebiyatındaki gelişimiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Şimşek, Halid Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un mensur şiirleri ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Erenlerin Bağından* adlı eserinde yer alan metinleri şiirsel öykünün ilk örnekleri olarak saymakta ve Arif Nihat Asya ile Kaya Bilgegil'in eserlerinden bazı parçaları da bu türe dâhil etmektedir (Şimşek, 2013: 126). Şimşek, bu görüşünde mensur şiirin şiirsel olduğuna vurgu yaparak öyküdeki şiir hâkimiyetini öne çıkarmaktadır. Ancak Günil Özlem Ayaydın Cebe, Tanzimat Dönemi'nde Fransızca şiirlerin mensur tercümeleleri, basım ve yayıncılığın gelişmesiyle düzyazının önem kazandığını, şiirin tanımındaki değişimlerin şairleri içerik ve biçim bakımından özgün denemelere yönlendirdiğini ve bu denemelerin ise son noktada mensur şiiri ortaya koyduğunu belirtir. Ayrıca Şimşek'in ifadesinin aksine, Divan ve halk edebiyatı

ürünleri olan şiirsel düzyazı ile “yeni bir dönemin ürünü” olan mensur şiiri birbirinden ayırır (Ayaydın Cebe, 2021: 9).

Küçürek öykü, Türk edebiyatına Amerika’dan Avrupa kanalıyla geçmiştir. Bu geçiş, taklit düzeyinde değildir, bir etkilenmedir. Etkilenme olarak kabul edilmesinin sebebi, Türk edebiyatı geleneğinde benzer nitelikteki edebî metinlerin küçürek öyküye bir zemin hazırlamış olmasıdır. Çağdaş Türk edebiyatında yayım tarihine göre türün temsilcileri arasında şunlar sayılabilir: Hulki Aktunç (*Kurtarılmış Haziran*, 1977), Sevim Burak (*Afrika Dansı*, 1983), Tezer Özlü (*Eski Bahçe-Eski Sevgi*, 1987), Ferit Edgü (*Binbir Hece*, 1991), Vüs’at O. Bener (*Siyah Beyaz*, 1993), Sadık Yalsızuçanlar (*Kuş Uykusu*, 1996), Necati Tosuner (“Verim”, 1997), Tarık Günersel (“Bedenlere İnanır Mısınız?” 1997), Hürriyet Yaşar (“İki Kişilik...” 1997), Murat Yalçın (“DDT” 1997), Ayşegül Gürdal (“Kedi”, 1997), Abdullah Harmancı (*Ertesi Dünya*, 2003), Mehmet Harmancı (“Öyküyü Beklerken”, 2004), Haydar Ergülen (“Bakkal”, 2005), Refik Algan (*Saat Kulesi*, 2005), Küçük İskender (*Lucifer’in Bisikleti*, 2007), Rasim Özdenören (*İmkânsız Öyküler*, 2009), Cemal Şakar (*Hikâyât*, 2010), Murathan Mungan (*Kibrit Çöpleri*, 2011) ve Arzu Özdemir (*Dil Sürçmesi*, 2017).

1.2. Küçürek Öykünün Diğer Türlerle İlişkisi

Küçürek öykünün ortaya çıkışı daha çok Doğu edebiyatında kısa biçimlerde yazılan şiir, küçük mesnevi hikâyeleri (Sa’dî’nin *Bostan* ve *Gülistan*’ı ile Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sindeki hikâyeler), mesel, fıkra, fabl ve menkıbe gibi türlere dayandırılmaktadır. Bu türlerin her biri sahip oldukları özelliklerle kendilerine özgü bir alan yaratmışlardır. Küçürek öykünün ise belli noktalarda bu türlerle kesişim hâlinde olduğu görülmektedir. Burada, küçürek öykünün fabl, fıkra, öykü ve şiir türleriyle ilişkisine değinilecektir.

1.2.1. Küçürek Öykü-Fabl İlişkisi

İki tür de kısalığı hedeflemesi bakımından benzerlik gösterse de aralarında kayda değer farklar bulunmaktadır. Entelektüel bir okur kitlesini hedefe alan küçürek öykülerde kapalı bir anlatım esastır. Verilmek istenen düşünce, sözcük çağrışımlarının arkasına saklanır ve okura sezdirilmek istenir. Fabllarda ise simgesel bir anlatım kullanılsa bile bu simgeler hemen herkes tarafından anlaşılabilir düzeydedir. Korkmaz

ve Deveci'ye göre de “yoğun anlatımı, özgün imge yapısı ve kapalılığı ile küçürek öyküler, fabllardan büyük oranda ayrılırlar” (Korkmaz ve Deveci, 2011: 97).

Seyit Kemal Karaalioğlu, fabl türünün temelinde “ahlak kavramı”nın bulunduğuna ve asıl amacın “ders vermek” olduğuna değinmektedir. Ayrıca, bu türün serim-düğüm-çözümünden meydana geldiğini ve kişilerin genellikle “hayvanlar, bitkiler ve cansız varlıklar”dan oluğuğunu ifade etmektedir (aktaran Emine Karabacak, 2015:5). Bu bağlamda küçürek öykülerde alegorik anlatımın fabllara göre daha az kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bu bilgilerden hareketle küçürek öyküde okurun alımlama sürecine bırakılan kısımların fablda okurun anlayacağı şekilde açıkça verilmesi ve fabllarda kişilerin çoğunlukla insan dığu varlıklardan oluğuğu bakımından türler arası farklılıkların ağır bastığı görülmektedir.

1.2.2. Küçürek Öykü-Fıkra İlişkisi

Eski dönemlerden beri halk tarafından var edilegelmiş bir tür olan fıkranın, daha çok çağdaş kesimin yönelimiyle üst bir dil kullanılarak oluğuğurulan küçürek öykülere kaynaklık ettiği düşüncesi, iki tür arasındaki benzer ve farklı yönler ortaya konularak değeriendirilmelidir. Bu doğrultuda küçürek öyküler ile fıkraların kısa olmaları, bir anlatı olmaları, dilsel sapmalara yer vermeleri, bir ana düşünceye sahip olmaları ve anlık etki uyandırmaları bakımından benzer özelliklere sahip olduklarını ifade eden Sağlık, bu türlerin farklı yönlerine de yer vermektedir (Sağlık, 2008: 2012-2014).

Sağlık'a göre, küçürek öykülerin belirli yazarları varken fıkralar anonim ürünlerdir. Küçürek öyküler çağdaş bir türken fıkralar, kökü eskiye dayanan bir türdür. Küçürek öyküler bireysel sorunları ele alırken fıkralar, toplumun aksak yanlarını konu edinirler. Küçürek öyküler, “yazılı edebiyat”; fıkralar, “sözlü edebiyat” geleneğine bağlıdır. Entelektüel okur kitlesine hitap eden küçürek öyküler, bu yönüyle belirli bir yer ve zamanda okunur; fıkralar ise halka hitap ettikleri için hayatın her alanında anlatılabilir bir özelliğe sahiptir (Sağlık, 2008: 2012-2014).

Korkmaz ve Deveci de küçürek öykü ile fikranın ayrılan yönlerine değinmektedir. Onlara göre, fıkralar güldürürken ders vermeyi, hicvetmeyi ve eleştirmeyi esas alır; ancak küçürek öyküler, anlık etkilerle okuru düşünmeye sevk eder. Kişiler bakımından ise küçürek öyküler, evrensel değerlerin temsili olan kişilere yer verir ve bunları isimlendirme gereği de duymazken fıkralar, daha çok millî ve yöresel kişileri kullanmakta ve bu kişilerin isimleri belli olmakla beraber toplumsal bir konumu da ifade etmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 104-107). Korkmaz ve Deveci'nin fıkraların güldürme işlevine dair yorumu ise yetersizdir. Saim Sakaoğlu'nun güldürmenin daha çok geleneksel fıkralarda amaçlandığına ve modern fıkralarda bunun tam tersi hedeflenerek düşünmenin ağırlık bastığına dair olan ifadeleri Korkmaz ve Deveci'nin tespitini çürütür niteliktedir (Sakaoğlu, 2013:74).

Sağlık, Korkmaz ve Deveci'nin bu ifadeleri değerlendirilecek olursa bazı sorunlu noktalar üzerinde durulması gerekir. Her eser yazıldığı toplumun sorunlarına yer vermekle birlikte o toplumdaki izleri de taşımaktadır. Bu düşünceden hareketle küçürek öyküde sadece bireysel sorunların olduğu görüşünün eksik olduğu söylenebilir. Buna dair tespitler çalışmanın inceleme kısmında ayrıntılı olarak verilecektir.

Ayrıca, küçürek öykü “yazılı” değil “basılı” kültürün ürünüdür ve Walter J. Ong'un “ikincil sözlü kültür” olarak tanımladığı “elektronik çağ”da kendisine uygun bir zemin bulmuştur (Ong, 2013: 15). Araştırmacıların küçürek öyküyü “tüketim çağı” ve “hız”la ilişkilendirirken onun bu niteliğini göz ardı etmesi düşündürücüdür.

Araştırmacılar her ne kadar küçürek öykü ile fıkra arasında yakın bir ilişki olduğunu ifade etseler de yapılan incelemeler iki türün benzerliğinden çok farklılığının bulunduğunu ve bunların türleri kesin bir şekilde birbirinden ayırdığını göstermektedir.

1.2.3. Küçürek Öykü-Öykü İlişkisi

Araştırmacıların bir kısmı, öykü ile “kısa öykü” adını verdikleri ve modernleşme ile ilişkilendirilen anlatıları ayrı ayrı sınıflandırmaktadır. Bu konu ayrıntı ile ele almak istenirse modernleşme, modernizm, modernite gibi kavramların ince ayrımlarından tarihsel ve türsel niteliklerin belirlenmesine dek uzanacak bir tartışma yürütmek

gerekecektir. Bu nedenle, burada bu ayrıma gidilmeden öykü terimi kapsamlı bir tür adı olarak kullanılacaktır.

Anlatıda yer alan olay, durum, kişi, eşya, zaman, mekân gibi ögeler öykünün nispeten geniş yapısına yayılarak uzun uzadıya betimlenebilirken küçürek öykünün hacim bakımından dar oluşu buna imkân tanımaz. Dolayısıyla küçürek öykünün yoğun bir yapısı olduğu söylenebilir. Küçürek öyküde sınırlı sayıda kelime ile yaratılan yoğunluk ve çok yönlülük, daha büyük hacme sahip olan öyküde daha açık bir şekilde ifade edilebilir. Bu durum, düşünce açısından okuru küçürek öyküde daha serbest bırakırken öyküde sınırlandırır.

Küçürek öykü ile öykü arasındaki bir diğer fark ise olay örgüsündedir. Küçürek öykü daha çok durum öyküsü niteliğinde olup bu öykülerde serim-düğüm-çözüm gibi ögeler tam anlamıyla yer almaz, çoğunlukla sadece bir düğüm bulunur ve bu düğümün okur tarafından çözümlenmesi beklenir. Dolayısıyla iki türü birbirinden ayıran önemli bir husus, olay örgüsü içerisinde doruk noktası diye tabir edilen etkinin nerede olduğudur. Bu konuda Korkmaz ve Deveci, öykünün anlatısını, olay örgüsüyle başlattığını ve okuru öyküdeki çeşitli unsurlarla hazırlayarak sonuç kısmında doruk noktasına ulaştırdığını; ancak küçürek öykünün betimleme, karakter tahlili gibi hazırlıklara imkânı olmadığından, anlatısını doruk noktasında başlattığını ifade etmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 72).

Öykü ve küçürek öyküde kullanılan bakış açılarının da birbirinden farklı özellikler gösterdiği söylenmektedir. Küçürek öykünün son derece kısaltılmış yapısının bakış açısına da yansıdığı ve öyküde tek bir bakış açısı kullanıldığı görüşü yaygındır. Ancak bu bakış açısı, okuru sınırlandırmaz aksine sunduğu belirsizlikle ona daha geniş bir düşünce alanı bırakır. Bu durumda okurun rolü öne çıkmaktadır. Korkmaz ve Deveci, küçürek öykülerde okurun entelektüel bir birikime sahip olması gerektiğini ancak öyküde böyle bir gereksinimin olmadığını söylemektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 76). Küçürek öykünün bu yönünü bir “özgürlük” olarak değerlendiren Ayşe Külahhoğlu İslam, küçürek öyküde kullanılan tek bir bakış açısının birinci kişi, hâkim veya üçüncü kişi olarak görüldüğünü belirtirken öyküde daha fazla bakış açısının kullanılabilceğini de ifade etmektedir (Külahhoğlu İslam, 2008: 2026). Yazar

tarafından entelektüel okura emanet edilen küçürek öykü, alımlama sürecinde çeşitli yorumlara açık bırakılmaktadır. Böylece küçürek öyküde tek bir bakış açısının olduğuna dair ifadelerin de yanlış olduğu ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın inceleme kısmında öykülerdeki bakış açıları bu bağlamda daha kapsamlı şekilde değerlendirilecektir.

Çağın gereksinimlerinden doğduğu ifade edilen küçürek öykünün, öyküyle arasına olay örgüsünün geliştirilmesi, kişilerin ele alınış şekilleri, zamanın kullanım biçimi, mekânın tasviri ve bakış açısının değişkenliği gibi önemli farklar koyduğu anlaşılmaktadır. Bu farklar, küçürek öyküyü, öyküden ayırmaktadır.

1.2.4. Küçürek Öykü-Şiir İlişkisi

Küçürek öykü, diğer türlere göre şiirle daha yakın bir ilişki içerisindedir. Bu yakınlığı sağlayan daha çok dili kullanım şeklidir. Dilin sunmuş olduğu imkânlarla yazar, küçürek öykünün anlamsal derinliğini arttırmaktadır. Bu durum küçürek öykünün şiirselliği olarak açıklanabilir. Cafer Gariper, küçürek öyküdeki yoğun anlamlılık, sözcük ekonomisi, çağrışımsallık, imgesellik, anlamda kapalılık ve belirsizlik gibi unsurların şiirselliği oluşturduğunu belirtmektedir (Gariper, 2008: 2035).

Bu türün şiirselliğinin kendisine özgü bir biçimde olması, çağrışımlar ve çeşitli imgelerle okura geniş bir anlam dünyası vermesi ve anlamsal bir yoğunluğa sahip olmasından dolayı her kısa anlatının küçürek öykü olamayacağı söylenebilir. Bu bağlamda Refik Algan, kısa bir metnin küçürek öykü sayılabilmesi için estetik veya mantıksal bir düzene sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Bu düzenin bir özü oluşturmasını ve açıldığı zaman büyük bir zenginliği vermesini de şart koşmaktadır (Algan, 2007: 92). Algan'ın burada ifade ettiği düzen, küçürek öykünün imgeler ve çağrışımlarla yoğunlaştırılmış yapısıdır. Bundan dolayı şiirle yakın bir ilişkisi olduğu da söylenebilir. Bu konuda Şimşek'in ifadeleri dikkat çekicidir:

[Küçürek öykü] Örtük anlatımlı, müphem ve derindir. Anlam katmanları olan, öykü gibi incelenen fakat şiir gibi çözümlenmesi gereken bir anlatım biçimidir. Küçürek öykünün şiire göre daha gevşek dokulu olduğu da söylenebilir. Küçürek öykü, eksilteli bir yapı olarak

karşımıza çıkar. Ancak bu eksiltme, metnin anlam ya da içeriğine değil, dış yapısına yani söz dizimine yöneliktir. (Şimşek, 2013: 126)

Küçürek öykünün Japon edebiyatındaki şiir türlerinden biri olan haikuyula benzeştiğini söylemek mümkündür. Haikuda anlamın yoğun olması, şiirin yapısındaki boşlukların okurda tamamlanması, sezdirmelerin yer alması ve anlatımın “şimdi”yi imlemesi, küçürek öyküyle benzer yönlerinin bulunduğu bir göstergesidir. Ancak, haikunun otuz bir sözcükten oluşması ve belli bir kalıba göre yazılıyor olması, küçürek öyküden farkını da ortaya koymaktadır.

Viktor Şklovski’ye göre düzyazı ve şiirdeki imgeler, birbirinden farklıdır ve ayırt edilmelidir. Türlerdeki dilin ayırt edilememesi, metnin “düzyazı olarak” yazılmasına rağmen şiirsel ya da “şiirsel olarak” yazılmasına rağmen düzyazı olarak kabul edilmesine sebep olmaktadır (Şklovski, 2005: 90).

Anlam kapalılığı, imgelerden yararlanma, çağırışım ve yoğunluğun yanı sıra küçürek öyküler “ahenk”, “ritim”, “dil ve üslup” yönünden de bir şiirsellik barındırır (Yıldırım, 2007: 48). Küçürek öykülerde bulunan bu şiirsellik ile okur üzerinde bir anlık etki bırakılmasının hedeflendiği ifade edilmektedir.

Ayrıca Sağlık, şiirin birtakım özelliklerini sıralamakta ve bunların öyküde kullanılma durumuna göre şiirselliğin sağlandığını ifade etmektedir. Sağlık’a göre, küçürek öyküdeki “iç monolog” ve “bilinç akışı” teknikleri “monolojik” bir söylemi beraberinde getirmektedir. Küçürek öykünün şiirselliği yakalaması da “şiirselliğin monolojik bir olgu olması”ndan kaynaklanmaktadır. Böylece ifade edilen duygu ve düşünceler “kendi kendine konuşan” bir kişiye aitmiş gibi düşünülüp hissedilebilir. Şiirselliğin sağlanmasındaki bir diğer unsur, şiirin ve küçürek öykünün “evrensel temalar”ı ele almasıdır. Sağlık çok anlamlılık, imge, metafor ve istiarelerin şiir diline özgü olduğunu vurgular. Bu yönden şiir diline özgü unsurların kullanımı da küçürek öykülerde şiirselliği arttırmaktadır (Sağlık, 2014: 118-120).

Her ne kadar benzerlikleri fazla olsa da küçürek öykü ve şiir, farklı türler olmaları ve farklı geleneklere ait olmaları itibariyle farklıdırlar. Özcan, şiir ile öykünün

farklarından bahsederken onların tarihî derinliklerine değinerek şiirde uzun bir süreden beri şekillenmenin getirdiği “form endişesi”nin bulunduğunu ve küçürek öykünün yeni bir tür olmasından dolayı bu kaygıyı taşımadığını belirtmektedir. Özcan, şiir dilinin okuru doyurucu olduğunu, öykünün ise “düşündürücü ve ima edici” yönünün ağır bastığını ifade etmektedir (Özcan, 2013: 29). Öykünün bu özelliği, dilde oluşturduğu boşluklarla anlamın çoğunu okurun alımlamasına bırakmasından ileri gelmektedir. Bu anlamda Korkmaz ve Deveci, “sözcüklerin şiirde değeri itibariyle, küçürek öyküde ise anlamı itibariyle” var olduğunu söyleyerek yoğun anlam kullanımının şiirin tabiatından, küçürek öykünün önemli bir özelliği olmasından kaynaklandığını ileri sürmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 91). Küçürek öyküdeki bu durum, yazarın okurun alımla sürecini hedefleyerek her şeyi öykü içerisinde vermek istememesinden dolayıdır. Bu ifadelerin yanı sıra mensur şiir de Özcan’a göre yoğun lirik söylem ve poetik bir anlam taşıması itibariyle küçürek öyküden ayrılmaktadır (Özcan, 2013: 29).

Metnin şiir ya da öykü olarak tanımlanmasında, anlatı merkeze alındığı takdirde metin, öykü olarak değerlendirilebilir. Şiirlerinde anlatıyı en az düzeye getirdiğini belirten Behçet Necatigil, şiirlerini iki döneme ayırır ve ilk dönemdeki anlatı içerenleri reddeder. Ona göre şiirde anlam sorunu, ancak anlatının azaltılmasıyla çözülebilir. Necatigil’in bu görüşünden hareketle “Gizli Sevdâ” ve “Dağ” şiirlerinin karşılıklı çözümlemesini yapan Hilmi Yavuz, ilk şiirde anlatının bulunduğunu ve “imler” aracılığıyla “gerçekliğe gönderme” yapıldığını belirtmektedir. Oysaki “Dağ”daki her im, şiirin bütünselliğinde kendi başına bir anlam oluşturmaktadır. Bu anlam, gerçekliğe yaptığı göndermedeki anlamdan farklıdır (Yavuz, 1996: 153-155).

Bu görüşler değerlendirildiğinde, şiir ve öykünün özellikle dil kullanımı ve anlatı bağlamında farklılaştığı anlaşılmaktadır. Rus Biçimcilerinden beri tartışıldığı üzere, modern şiir, gündelik dilden uzaklaşan, hatta Roman Jakobson’un deyişiyle “gündelik dile örgütlü şiddet uygulayan” bir mantıkla üretilir ve anlatı içermemelidir (aktaran Yavuz, 1996: 156). Oysa küçürek öykü, doğası gereği, anlatma yani tahkiye üzerine kuruludur.

1.3. Küçürek Öykünün Adlandırılması

Küçürek öykünün hem dünya edebiyatında hem de Türk edebiyatında edebî tür bağlamında yerinin net bir şekilde belirlenememesinden ve sınırlarının ortaya konamamasından kaynaklı bir adlandırma probleminin olduğu görülmektedir. Bu durum, küçürek öykü üzerine yoğunlaşan araştırmacılar arasında da bir tartışma ortamının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Dünya edebiyatında küçürek öykünün ortaya çıktığı ilk yer olarak kabul edilen Amerika'da da bu türe dair kuramsal bir çerçevenin tam olarak oluşturulamadığı adlandırma sorunlarından anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Osman Gündüz, türün Amerika'da short-short story (kısa kısa öykü) olarak adlandırıldığını belirtirken Fransızcada da nouvelle ve nouvelette terimleriyle karşılandığını bildirmektedir (Gündüz, 2013: 12). Bu adlandırmaların haricinde Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci'nin birlikte kaleme aldıkları *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* adlı eserlerinde aktardıklarına göre dünya edebiyatında “flash fiction”, “sudden fiction”, “yıldırım kurmaca”, “hızlı kurgu” (fast fiction), “cılız kurgu” (skinny fiction), “mini kurgu”, “çabuk kurgu” (quick fiction), “mikro kurgu”, “bir sigara içimi öyküler” (smokelong stories), “avuç içi öyküler”, “çelimsiz kurmaca” ve “mini kurmaca” gibi adlar kullanılmıştır. Bu adlandırmalardan “bir sigara içimi öyküler”in Çin’de, “avuç içi öyküler”in Japonya’da, “bir dakikalık öyküler”in Macaristan’da ve “minyatür öyküler”in Rusya ve Azerbaycan’da kullanıldığı ifade edilirken Kuzey Amerika’da da bu öykülerin hacmine göre “yeni anlık kurmaca” ve “flash fiction” olmak üzere ikiye ayrıldığı belirtilmektedir. Yine Korkmaz ve Deveci'nin, Thomas ve Robert Shapard’dan aktardığı üzere, Kuzey Amerikalı araştırmacıların küçürek öyküleri okuma zamanına göre “dört dakikalık öyküler” ve yazma zamanına göre “20 dakikalık öyküler” olmak üzere ikiye ayırdıkları bilinmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 12-15).

Türk edebiyatına bakıldığında tıpkı dünya edebiyatında olduğu gibi küçürek öyküye ait kuramsal özelliklerin tam anlamıyla ortaya konamamasından dolayı farklı şekillerde adlandırmaların yapıldığı görülmektedir. Bu adlandırmalar; öykünün hacmine, yazılma ve okunma sürecinin uzunluğuna, okurun öyküyü okuduğu zaman ve mekâna, okurda bıraktığı etkiye, türün yabancı dildeki adlarının doğrudan veya

serbest aktarımına ve bazen de eleştirinin keyfi tutumuna bağlı olarak yapılmaktadır. Örneğin Necati Tosuner ve Hasan Boynukara, küçürek öyküyü hacmine göre değerlendirmiştir. Tosuner, onu “çok kısa öykü”, “öykücük”, “kıpkısa öykü”, “kımkısa öykü”, öykümsü”, “kısacık öykü”, “öyküceğiz”, “en kısa öykü” ve “ufak öykü” şeklinde adlandırırken Boynukara küçürek öyküye “minimalist öykü” demektedir (Tosuner, 1997: 40; Boynukara, 2007: 37). Bir diğer örnek olarak Mehmet Harmancı'nın küçürek öyküyü “kendisine en sıcak” gelmesinden dolayı “kıpkısa öykü” olarak adlandırması (Harmancı, 2007: 70) keyfî bir tavır şeklinde değerlendirilebilir. Küçürek öykünün Amerika'daki adlandırmalarından biri olan “short-short story”nin Türkçeye doğrudan aktarımı olan “kısa kısa öykü” ise Ercan Yıldırım tarafından benimsenmiştir (Yıldırım, 2007: 42). Türk edebiyatında bu adlandırmaların dışında “sımsıkı öykü”, “kısa kurmaca”, “kısa öykü”, “minik öykü”, “mini öykü”, “küçük öykü”, “küçük ölçekli kurmaca” ve “mesel” olmak üzere farklı adlandırmaların yapıldığı da görülmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 12).

Türk edebiyatında küçürek öykünün adlandırmaları üzerine araştırmacıların eleştirileri de önem arz etmektedir. Harmancı, öncelikle bu türün adını koymak gerektiğini ifade etmiştir. “Minimal öykü” adlandırmasına “minimal” sözcüğünün Türkçe olmamasından ve öykünün “minik” olarak nitelendirilmesinden dolayı karşı çıkmaktadır. Zira ona göre bu öykü türü, “damla” kadar küçük bir hacimde “derya” kadar anlamı verme çabasının bir sonucudur. “Kısa kısa öykü”ye de yine Türkçe hassasiyetiyle yaklaşarak bu adlandırmayı “dublaj Türkçesi” ifadesiyle eleştirmiştir. “Küçük öykü” adlandırmasına ise öykünün “küçük” vasfıyla nitelenemeyeceğini düşündüğü için karşı çıkmıştır (Harmancı, 2007: 70-71). Abdullah Harmancı ile Metin Kayahan Özgül ise “short-short story” adlandırmasının yanlış anlaşıldığını belirtirler. Onlara göre bu adlandırmanın karşılığı “kısa-kısa hikâye” değil, “kısa hikâye”dir. Zira “short story” İngilizcede hikâye türü yerine kullanılmakta ve “short-short story” ise bu hikâyelerin uzunluk-kısalık ölçütünde bir adlandırma olarak “kısa hikâye” şeklinde anlaşılmaktadır. Bundan dolayı Harmancı ve Özgül, “short-short story” yerine küçürek öykünün bir diğer adlandırması olan “kısa-kısa öykü”nün kullanılmasını yanlış bulmaktadırlar (Harmancı, 2007: 100; Özgül'den aktaran Canbaz Yumuşak, 2013: 2).

Bu tür için yukarıda ifade edilen adlandırmalardan başka “küçürek öykü” terimi, Ahmet Buran tarafından önerilmiş ve Ramazan Korkmaz tarafından akademik çalışmalarda yoğun bir şekilde kullanıma geçirilmiştir. Buran, yeni bir anlatı türünü oluşturan bu öykülerin “kısa hikâye/öykü”den “daha kısa” olmaları sebebiyle yeni bir terimle karşılanması gerektiğini ifade etmektedir. Buran, seçilecek terimin, bu yeni anlatı türünün niteliklerini ve metin özelliklerini karşılayabilecek ve türün anlaşılmasını kolaylaştıracak bir sözcük olması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde “daha iyi, daha kötü, daha büyük ya da daha küçük” anlamlarına gelecek şekilde mukayese için kullanılmakta olan +rAk ekinin “küçük” sözcüğüne eklenerek “boyutları benzerlerinden ufak olan” anlamında “küçürek” sözcüğünün bu yeni anlatı türü için uygun olabileceği düşünülmüştür. Böylece Buran’a göre “küçürek” sözcüğü ile Batı’da ortaya çıkan “short short story”i karşılayacak bir terim oluşturulmuştur (Buran, 2012: 24-25). Buran’ın önerdiği “küçürek öykü” teriminin hem Türk edebiyatı araştırmalarında kabul görmüş olması hem de Türkçe kökenden türetilmesi, bu çalışmada “küçürek öykü” teriminin tercih edilmesinde etkili olmuştur.

1.4. Küçürek Öykünün Tanımlanması

Küçürek öykünün adlandırmasında olduğu gibi tanımlanmasında da araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Bu bağlamda, küçürek öykünün öncelikle araştırmacılar tarafından hangi niteliklerle tanımlandığına ve bu niteliklerin sebeplerine bakmak gerekir. Küçürek öyküyü “kısa öykü” olarak adlandıran Austin Wright, küçürek öyküye dair herkesin kabul edebileceği bir tanım yapılmasının olanaksız olduğunu ifade etmektedir: “biçimcilere yapısalcılara, yapısalcılık sonrası taraftarlarına, feministlere bireycilere ve çeşitli eleştiri gruplarına doyurucu bir tanım sunmak olanaksız.” (Wright, 1998: 26). Buna karşın, tanımlar gözden geçirilerek araştırmacıların ifade ettikleri nitelikler arasındaki ortaklık ve farklılıklar saptanabilir.

Küçürek öykünün biçimsel açıdan en belirgin özelliği kısıllığı olduğu için öncelikle bu açıdan tanımlanması denenmiştir. Batı’da “flash fiction”ın üst sınırının iki bin kelime olduğu, bundan kısa küçürek öykülerin de kelime sayısına göre farklı adlar aldığı görülür. Örneğin elli ile iki bin kelime arasındaki öyküler “sudden fiction”, yüz-beş yüz kelime arasında olanlar “micro-fiction”, birkaç cümleden oluşanlar “postcard

fiction”, “short short short fiction” gibi adlandırılmaktadır. Bunların yanı sıra tam kelime sayısı verilerek 55 kelime olanlara “55 fiction”, yüz kelimelik öykülere “dribble” ve üç yüz kelimeden oluşanlara “microfiction” denilmektedir. Ayrıca birkaç kelimeden oluşan küçürek öyküler “nanofiction” olarak adlandırılmıştır. Bu tanımlamalardan farklı olarak küçürek öyküyü Shapard bin beş yüz, A. Wright beş yüz (aktaran Korkmaz ve Deveci, 2011: 14) ve Pamelyn Casto ise yüz ila bin beş yüz kelime olarak sınırlandırmaktadır (Casto, 2007: 85). Türk edebiyatında ise Korkmaz, küçürek öykünün alt sınırını on beş-otuz, üst sınırını da yüz sözcük olarak belirlemektedir (Korkmaz, 2003: 26).

Türün tanımlanmasıyla ilgili önemli bir ölçüt olan uzunluk konusunda gerek Batı edebiyatında gerekse de Türk edebiyatında araştırmacıların ortak bir karara varamadığı görülmektedir. Örneğin Erden bu türün belirleyici özelliklerini “kısalık”, “yoğunluk” ve “birlik” şeklinde verirken (Erden, 2010: 318) Allen, “birlik”in yerine “sürpriz”i koymakta ve diğer özelliklerini “özetleme, dolaylılık, yakınlık, tek bir şeye odaklanma, sıkılık ve kesinlik” şeklinde sıralamaktadır (Allen, 2007: 109). Küçürek öykünün sınırlarının kelime sayısı, sayfa sayısı, yazılma veya okunma süresi gibi ölçütlerle değerlendirilemeyeceği de bu konuda getirilen eleştiriler arasındadır (Harmancı, 1997: 99; Gündüz, 2013: 13-14). Örneğin Boynukara, kısalığın göreceli bir kavram olduğunu ifade ederek bu göreceliğin uzunluk bağlamında yapılan tanımları geçersiz kıldığını vurgulamaktadır (Boynukara, 2007: 38-39). Bu anlamda Tosuner’in küçürek öykü için kullandığı “Neredeyse, tanımı kendisinden uzun” ifadesi de dikkat çekicidir (Tosuner, 1997: 40).

Küçürek öykünün diğer türlerle ilişkileri, tanımlanmasında kullanılan bir diğer yöntemdir. Allen, küçürek öykünün “olay”, “epizot”, “fabl”, “anekdot”, “kıssa”, “fantezi”, “monolog” ve “deneme” şeklinde görünen bir kurmaca tür olduğunu ifade etmektedir (Allen, 2007: 104). Bu tür ve tarzların yanı sıra, önceki bölümde gösterildiği üzere, küçürek öykünün daha çok öykü ve şiir ile benzerlikleri üzerinde durulmuştur. Buna rağmen küçürek öykü, müstakil olmasa da özerk bir tür olarak ne tamamen şiir ne de öyküdür. Şiir, küçürek öykü gibi okuru her zaman anlık sarsıntıya uğratmadığı gibi öykünün de küçürek öykü gibi mutlaka okur katılımını gerektirmediği söylenebilir. Tacettin Şimşek’in öykü ve şiir bağlamında küçürek

öyküye getirdiği tanım da bu görüşü destekler niteliktedir: “Bu metinleri, Ahmet Haşim’den ödünç alınarak dönüştürülmüş bir ifadeyle ‘Öykü ile şiir arasında öyküden ziyade şiire yakın yazılar’ olarak değerlendirmek mümkündür” (Şimşek, 2013: 128-129).

Hayatın belli bir noktasına odaklanmasını ve insanın anlık durumlar karşısındaki ifadelerini çok kısa ve öz olarak vermesi bakımından da küçürek öyküye çeşitli tanımlamalar getirilmiştir. Bu bağlamda Ferit Edgü, küçürek öyküyü “benzetmesiz, metaforsuz yalnızca bir ânın saptaması olan öykücükler” ve “yazıda da alıp başını gitmiş imgelerin, birbiri ardına yazılmış sıfatların değil; sıradan sözcüklerin zenginleştirilmiş değil, yoksullaştırılmış bir sözcük dağarcığının ürünleridir” biçiminde niteler (Edgü, 1997: 38). Charles Baxter’ın “anlık kurmacalar” dediği (Baxter, 1997: 85) türü, Roberta Allen ise “çabucak öze ulaşılan ve pek az kelimeyle, bir durumun veya anın ruhunu ortaya çıkaran öyküler” (Allen, 2007: 105) olarak tanımlamaktadır. Diğer yandan Tosuner, küçürek öyküyü yoğunluğu ve anlam kapallığı sebebiyle “on gram pamuk değil, on gram demir”, “okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı”, “Belki ‘kapalı kutu’, ‘Kapalıçarşı’ değil” gibi ifadeler ile karşılar (Tosuner, 1997: 40).

Bu düşüncelerden hareketle olsa gerek Korkmaz, küçürek öyküyü, “çağın zamansızlığa mahkûm ettiği insanlar”ın “çılgılığı”nın sanatçılar tarafından bir ifadesi olarak değerlendirmiştir (Korkmaz, 2014: 624). Tarık Özcan da modern insanın zamansızlığına değinerek hemen her yerde ve çok kısa bir zaman diliminde okunabilir olması yönünden küçürek öyküyü “cep öykü” olarak nitelemektedir (Özcan, 2013: 23). Korkmaz ve Özcan’ın hem uzunluğu göz önünde bulundurarak hem de bağlamı bakımından küçürek öyküyü, tüketim çağının hızına ve bu çağda yaşayan insanların zaman yönetimine bağladıkları anlaşılmaktadır. Küçürek öykünün çıkış noktası, zamanın ve teknolojinin hızlanmasıyla birlikte insanın sürekli bir yerlere yetişme çabası olarak ifade edilmiştir. Öyle ki Korkmaz, tanımlarda mecaz kullanma yoluna giderek küçürek öyküyü çabucak tüketilebilecek bir “fast-food” olarak görmüştür (Korkmaz, 2006: 475).

Küçürek öykünün uzunluğu ve okuma zamanına bakılarak tüketim çağıyla doğrudan ilişkilendirilmesi ve ayaküstü atıştırma ile aynı kefeye konması, yazım sürecindeki emeğin ve okur üzerinde bıraktığı etkinin göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Küçürek öykü yazarlarının değerlendirmelerine bakıldığında, amacın, bu kısalık ve hız ile ters bir etki yaratarak zamansızlığa başkaldırmak olduğu savunulabilir. Yazar, her şeyden önce, mümkün olan en az malzeme ile anlamlı ve etkili bir kurgu oluşturma peşindedir ve bunun için yoğun bir zihin emeği sarf eder. İkinci olarak malzemenin minimal düzeyde tutulması, okuru metni oluşturma sürecine dâhil eder ve anlamın okurun zihninde tamamlanmasını bekler. Bu beklenti, küçürek öykünün alımlanma ve etki süresini uzatır. Etki süresinin uzatılmış olması, küçürek öykünün çabucak tüketilmesini engeller ve akılda kalıcı olmasını sağlar.

Araştırmacıların yaptığı gibi yemek metaforu kullanılacak olursa küçürek öykünün küçük porsiyonlardan oluşmuş bir gurme tabağı olduğunu söylemek daha doğrudur. Tabakta kullanılan malzeme ne kadar az olsa da tabağın hazırlanması ince bir işçilik gerektirmektedir. Ayrıca porsiyon küçük olabilir ama onu yeme, sindirme, dolayısıyla alımlama zamanı ve bıraktığı etki, tam tersine uzundur. Küçürek öyküde de tıpkı gurme tabağındaki gibi malzeme minimal düzeydedir ancak okurda bıraktığı etki daha uzun solukludur. Çünkü okurun okuma süreciyle alımlama süreci eşdeğer değildir. Küçürek öykülerdeki boşluklar alımlama sürecini uzatmaktadır.

Sunulan tartışmalardan anlaşılacağı üzere, küçürek öykünün doyurucu bir tanımının olmaması, bu tür için önemli bir sorundur. Bu sorunun temel sebebi, eleştirmenlerin türe dair kendilerince bir özelliği önceleyerek birbirinden farklı birçok tanım ortaya çıkarmalarıdır. Tanımlamalardaki bir diğer sorun ise “çığlık”, “Belki ‘kapalı kutu’, ‘Kapalıçarşı’ değil” gibi mecazi ifadelerin kullanılmasıdır. Bunun yanı sıra şiirle öykü arasında arafta kalmış gibi görünen küçürek öykü, daha önce de değinildiği üzere ne şiirin ne de öykünün özelliklerini tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Buradan hareketle tartışılması gereken önemli husus, küçürek öykünün tür olup olmaması sorunsalıdır. Küçürek öykü, var olan edebî gelenek içerisinde farklı özellikler edinen kendine has bir edebî tür müdür, yoksa başka bir edebî geleneğin özellikleri içerisinde gelişim gösteren bir kip/tarz mıdır? Araştırmacıların bu konuda ortak bir yargıya varmadığı

görülmele birlikte kimisinin edebî bir tür kabul ettiği, kimisinin de öykü geleneğinin bir alt türü olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Bir edebî metnin tür olup olmadığına cevap verebilmek için içsel ve dışsal tüm özelliklerinin incelenmesi gerekmektedir. Bu konudaki genel kabulün şekilsel özelliklerin “dışa” türsel özelliklerinse “içe” ait olduğunu ifade eden M. Öcal Oğuz, bu bağlamda görüş ayrılıklarının çok fazla olduğunu belirtmektedir (Oğuz, 1993:14). Günil Özlem Ayaydın Cebe’nin tür sorunu hakkındaki şu görüşü de dikkat çekicidir: “Metinlerin bir edebî türün çatısı altında sınıflandırılması için yaratıcısının niyetinden bağımsız, ölçülebilir ortak nitelikler taşıması gerekir. Genellikle biçim, üslup, konu gibi açılardan ortaklıklar gösteren metinler türleri oluşturur” (Ayaydın Cebe, 2021: 6). David Selim Sayers bunlara ek olarak “varolan edebî geleneklerden” etkilenen ve bu gelenekleri “taklit” eden “yeni türler” oluşabileceğini savunur (Sayers, 2005:185). Bu görüşlerden hareketle, küçürek öykünün öykü türünün bir alt türü olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, küçürek öykü, farklı edebî türlerin özellikleriyle kendine has özellikleri sentezleyerek özerk bir tür olma özelliği de kazanmış görünmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, küçürek öyküden söz ederken bu iki nedenle “tür” terimi kullanılacaktır: birincisi, “alt tür” sözcüğünün yinelenmesinden doğabilecek söz kalabalığının önüne geçmek; ikincisi, küçürek öykünün özerkliğini anımsatmak için.

1.5. Küçürek Öykünün Özellikleri

Küçürek öykünün iç ve dış niteliklerinin netleştirilmesi ve bu çalışmada incelenen öyküler bağlamında sorgulanabilmesi için şimdiye kadar sunulan bilgilerin derinleştirilmesi uygun olacaktır. Böylece, araştırmacıların saptamaları belirlenecek ve sınanacaktır. Dolayısıyla, metin çözümlemelerinde elde edilecek bulguların değerlendirileceği çerçeve oluşturulacaktır.

Daha önce gösterildiği üzere, küçürek öykünün, modern insanın yoğun hayat temposu içerisinde çabuk tüketebileceği bir tür olarak ortaya çıktığı düşünölmektedir. Bu durumdaki insanların öykü ve roman gibi edebî türlerden ziyade daha kısa anlatılara yönelmesi, küçürek öykünün var oluş sebebi olarak savunulmaktadır. Zira adlandırmaların ve tanımların birçoğunda küçürek öykünün bu yönüne vurgu yapıldığı görölmektedir. Bu anlamda araştırmacıların çağdaş anlatı türlerinden roman ve öykü

gibi uzun türlerin çağın zamansız insanının kullanımına elverişli olmaması sonucunda küçürek öykünün ortaya çıktığı düşüncesi tartışılmalıdır. Küçürek öykünün ortaya çıktığı dönemde hâlâ tüketicisi olan roman ve öyküye ihtiyaç duyulduğu bir gerçektir. Küçürek öykü, böyle bir ortamın ürünü olarak roman ve öykünün onlarca veya yüzlerce sayfada vermeye çalıştığı ana düşünceyi birkaç satır veya kelimedede vermede iddiasında olmuştur. Buna rağmen, diğer anlatı türleri de yazılmaya ve tüketilmeye devam etmektedir. Dolayısıyla, küçürek öykünün bu türlere bir alternatif olarak ortaya çıkmadığı anlaşılmaktadır.

Bununla beraber küçürek öykü, öykü ve roman türünden farklı olarak hacimce dar, az sözle hem öz hem de yoğun anlamlar vermeyi hedefleyen bir türdür. Sağlık'ın bir küçürek öykü yazarı olan Edgü'den aktardığına göre bu tür öykülerin gerekçesinin "anlam yoğunlaşmasını sağlamak" ve "tasvirlerden uzak durmak" olarak sunulması dikkate değerdir (Sağlık, 2007: 55). Shapard, bu konuda Amerikalı yazarların küçürek öyküyü hayatın kendisi olarak gördüklerini ifade ederek "yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsi, çok yönlü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğraticı" olma gibi özellikleriyle bu türün "romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada" başardığına dikkat çekmektedir (Shapard, 1997: 94). Başarı olarak ifade edilen bu özelliğin nasıl sağlandığını kavramak amacıyla, küçürek öykünün yapısına, estetik ve tematik öğelerine bakılması gerekir.

1.5.1. Küçürek Öykünün Yapısı

Küçürek öykü her ne kadar hacim bakımından kısa da olsa öykünün sahip olduğu hemen tüm yapı öğelerini bünyesinde barındırmaktadır. Bunlar olay ya da durum örgüsü, kişi, zaman, mekân ve anlatıcı olarak sıralanabilir. Yapı öğelerinden bir kısmı küçürek öyküde ya çok sınırlı bir şekilde verilir ya da silinerek ilgili kısımlar okuyucunun tahminine veya hayal gücüne bırakılır.

İç yapı öğeleri sırasıyla değerlendirilecek olursa öncelikle olay ya da durum örgüsü olarak adlandırdığımız ve İngilizcede "plot" terimi ile karşılanan, aslında kurgunun dizilimini ifade eden nitelikten başlanmalıdır. Öykü, küçürek öykünün ortaya çıkışından uzun bir süre öncesinden beri, geleneksel anlatının olaya ağırlık veren niteliğinden sıyrılarak durumlara, anlatı kişilerinin iç dünyalarına ve giderek

izlenimlerine yönelmiştir. Dolayısıyla her küçürek öykü, mutlaka bir olay üzerine inşa edilmez. Böyle olsa bile olay tüm ayrıntısıyla verilmez. Necip Tosun'un ifadesine göre küçürek öyküde modern öykünün aksine bir olay veya durumun getirdiği serim, düğüm ve çözüm aşamaları söz konusu değildir. Bundan dolayı küçürek öykü ya sadece düğümü ya da çözümü verir (Tosun, 2007: 88). Bu hususta Yıldırım, şöyle demektedir:

Tek etkinin egemen olduğu kısa kısa öykü olay çeşitliliğini barındırmaz. Zira olay örgüsünün çeşitlilik kazanması, kişi sayısının artması, mekânsal çoğulculuk beraberinde farklı tematiklere, tezlere ve çıkarsamalara hatta çağrışımlara yol açabilir. Kısa kısa öykünün belki de en dikkate değer yönü, teorik olarak en başat vasfı bu çoğulculuğu ortadan kaldırmasıdır (Yıldırım, 2007: 45).

Kurgu, küçürek öyküde estetiği ortaya çıkaran önemli bir unsurdur. Sevinç Özer, bu tür öykünün kurgusunun olmadığını ifade ederek durağan, parçalanmış ve şekilsiz bir yapıya sahip olduğunu belirtmekte ve “tek bir anın anlatımı” olduğunu vurgulamaktadır (alıntıl原因 Erden, 2010: 33). Bu bağlamda Yıldırım, küçürek öyküde şekil bakımından kurgunun, sınırlarının olmasından kaynaklı tematik olarak sözcükler yoluyla oluşturulabileceğini ileri sürmektedir (Yıldırım, 2007: 51). Korkmaz ve Deveci de sözcüklerin yoğun anlamlarından dolayı küçürek öyküde, varoluşsal bir kaygıyı veren tematik bir kurgunun oluşturulduğundan bahsetmekte ve bu yönüyle “anekdot, düzyazı şiir, fıkra ve aforizma” gibi türlerden ayrıldığını vurgulamaktadır (Korkmaz ve Deveci, 2011: 17). Bu görüşlerden hareketle, küçürek öyküde kurgunun, kısa yapısından dolayı biçimsel düzlemde değil, biçimsel olan göstergelerin yani sözcüklerin ve seslerin çağrışımlarında ve ifade ettikleri derin yapıda gerçekleştiği söylenebilir.

Yoğun anlamlı sözcükler ve çağrışımlarla yüklü bir dil kullanılan küçürek öykülerde durum veya olayların tamamı aktarılmaz. Birtakım imgelerle anlatılmak istenen düşünce okura sezdirilir. Küçürek öykü yazarının bunu başarabilmesi anlatım tekniklerini doğru seçmesi ve kullanmasına bağlıdır. Bu bağlamda küçürek öykülerde çoğunlukla anlatım tekniği olarak “dış diyalog, iç diyalog, monolog, iç monolog ve

bilinçakımı”nın kullanıldığını görülür (Korkmaz ve Deveci, 2011: 55). “Karşılıklı konuşma kısa öyküde yoğunlaşmış biçimlerde belirir ve yoğunlaşmış anlamları üretir, çoğul anlamların taşıyıcısı durumları, kişilikleri, iç dünyaları yansıtır” (Gümüş, 1996: 111). Gümüş’ün “kısa öykü” olarak adlandırdığı küçürek öykülerde, anlatıcının devreden çıkarak diyalog konuşmalarından oluşması, okurun öykü şahıslarını daha kolay çözümlemelerini ve onlarla empati kurmalarını sağlamaktadır.

Konuşma ve düşüncenin aktarımında ise şu aktarım türlerinden yararlandığı ifade edilmiştir: “Dolaysız konuşma, dolaysız düşünce, dolaylı konuşma, dolaylı düşünce, bağımsız dolaysız konuşma, bağımsız dolaysız düşünce, bağımsız dolaylı konuşma ve bağımsız dolaylı düşünce” (Korkmaz ve Deveci, 2011: 61). Yıldırım’a göre ise bu türde kelimelerin çağrışım değerlerinden yararlanılarak ironi ve mizah, anlatım tekniği olarak kullanılmaktadır (Yıldırım, 2007: 51). Bunların yanı sıra Erden, küçürek öykünün anlatım tekniği bakımından “eleştiri, sorgulama, içsel monolog, düş kırıklığı, yanılıgyı arama ve yeni ortaya çıkan bir olgunun aniden algılanması” gibi unsurları barındırdığını söylemektedir (Erden, 2010: 319). Tüm bu anlatım teknikleri sayesinde küçürek öykü, olay ve durumlarda boşluklar oluşturarak okurun metni yorumlamasına imkân vermektedir.

Küçürek öykü, indirgenmiş yapısı gereği kişilere dair özellikleri detaylı bir şekilde içermez. Allen’a göre kişilerin ruh durumları uzun öykülerdeki gibi derinlemesine verilmez ve yalnızca bu durumlar hissettirilir (Allen, 2007: 105-106). Bu yüzden kişilerle ilgili küçük tanımlamalar oldukça kıymetlidir. Korkmaz ve Deveci, küçürek öyküde kişilerin “en açık, en yalın, en çıplak” yönleriyle verildiğini belirtmektedir. Ayrıca bu kişilerin sadece insan değil hayvan veya cansız varlıklardan da seçilebileceği ifade edilerek onların adlarından veya cinslerinden ziyade temsil ettikleri anlamlar, nitelikler ve vasıflar yönünden öyküde bir değeri karşıladıkları vurgulanmaktadır (Korkmaz ve Deveci, 2011: 31-34). Dolayısıyla öykü kişileri her yönüyle ele alınmaz. Öyküde verilmek istenen düşüncenin temsilcisi konumundaki kişiler, sadece bu bağlamdaki görevlerini yerine getirerek öyküden ayrılırlar. Öykü kişilerinin eksilteli tarafları okurun alımlamasına bırakılır.

Küçürek öykünün oldukça kısa yapısından dolayı öykü ve öyküleme zamanlarında da bir “an”a kadar daraltılma yoluna gidilmiştir. Öyküleme sırasında diğer tüm unsurlar gibi zaman da ayrıntılı olarak tasvir edilmez. Zira küçürek öykünün temelinde az ve öz olma durumu vardır ve bu durum, zamanın tüm yönleriyle ele alınmasına bir engel teşkil eder gibi görünse de, okurun zamanı farklı boyutlarda alımlaması zamanı çok boyutlu hâle getirmektedir. Korkmaz ve Deveci’ye göre bu an şimdiki zamana ait olup geçmiş ve geleceği de içinde barındırmaktadır. “An”a sıkıştırılmış tüm zamanlar metin içi ve metin dışı çağrışımlarla sezdirilmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 34).

Küçürek öyküde zamanın sosyal ve bireysel olmak üzere iki şekilde ortaya çıktığı öne sürülmektedir. Zaman yoğunlaştırıldığında algılanması toplum ve öykü kişileri bakımından farklılık göstermektedir. Zira öykü kişileri toplumsal zamanı kendi ruh hâllerine göre algılamaktadır. Bu konuda zamanı “nesnel” ve “tinsel” olarak ele alan Nedret Tanyolaç Öztokat’ın görüşleri dikkate değerdir:

Nesnel zaman/tinsel zaman ikiliğinin kısa kısa öykü için de geçerli bir kavram olduğunu görürüz. Böylece süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir an’la sınırlandırılması ve bu an’ın anlatıcı ya da öteki öykü kişileri için türlü öznel yoğunluklar içeren bir süremsel nitelik kazanmasını kısa kısa öykünün önemli özelliklerinden biri olarak görebiliriz. (Tanyolaç Öztokat, 1997: 42)

Bu türün diğer bir önemli özelliği de eksiltidir. Genette eksiltinin zamansal anlamda olduğunu ifade etmektedir (Genette, 2011: 106). Metnin büyük bir oranda eksiltili olması yazar ile okuru buluşturur. Okur, eksiltiyi alımlama yolu, çeşitli çağrışımlar ve simgelerle tamamlamaktadır. Korkmaz ve Deveci de küçürek öyküdeki bitmemişlik hissinin zaman unsurunda da var olduğunu belirterek anlatıcının öyküleme kullandığı zaman ile öykü kişilerinin algıladığı zaman arasında bir fark olduğunu ifade etmektedir. Öykü ve öyküleme zamanı arasındaki fark, öyküleme zamanından öykü zamanına dönüş yapılması şeklinde görünmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 35-36).

Küçürek öykünün diğer yapı öğelerinde olduğu gibi mekânda da fiziksel bakımdan bir daralma ve simgelerden yararlanma söz konusudur. Mekânın simgesel anlamları ve çağrışımları, anlamı yoğunlaştırmakta ve okurun hayal dünyasını beslemektedir. Korkmaz ve Deveci'ye göre, simgesel anlam mekân tasvirlerinde değil, mekânın adındadır: “şehir; kalabalığı/tutunamayışı, köy; bakış açısı darlığını, deniz; ötelere özlemine, duvar; yalıtılmışlığı/iletişimsizliği, kuyu/mahzen; dışla(n)mayı, unutulmayı, dağbaşı; terkedilmişliği/ unutulmuşluğu vb. simgeler” (Korkmaz ve Deveci, 2011: 52). Aynı araştırmacılar, küçürek öykülerde mekândaki fiziksel daralmanın ise psikolojik açıdan değerlendirilmesi gerektiğini şöyle ifade etmektedir:

Varoluşsal durum ile ilintili olarak birey, huzursuz ve mutsuz ise içinde bulunduğu mekân fiziksel anlamda uçsuz bucaksız bir ova bile olsa o mekân kapalı/dar algılanır. Kapalı/dar mekân; sıkıcı, boğandır. Aksine birey huzurlu, dingin ve mutlu ise içinde bulunduğu mekân fiziksel anlamda ne kadar kapalı/ dar olursa olsun, orası psikolojik açıdan açık/geniş algılanır. Dolayısıyla mekân, işlevsel açıdan fiziksel açıklık ya da kapalılık yerine psikolojik açıdan değerlendirmek gerekir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 48).

Küçürek öykünün tarihî ve toplumsal bağlamı açısından zaman, nasıl ki ifade ettiği anlam bakımından çoğunlukla sezdirilen ve kişilerin algısına göre değişkenlik gösteren bir unursa mekân da aynı özelliklere sahiptir. Yani insanın içinde bulunduğu ruh hâli küçürek öyküde mekânı inşa etmektedir. Bu konuda Baxter, roman ve küçürek öyküyü karşılaştırarak romanı bir malikâneye, küçürek öyküyü ise “yirmi üçüncü kattaki tek kişilik oda”ya benzetir (Baxter, 1997: 88-89). Küçürek öykülerdeki bu kapalı ve dar mekânları modern hayatla ilişkilendiren Boynukara ise mekânın hızlı bir şekilde değişimine dikkat çeker (Boynukara, 2007: 40).

Mekânın niceliğinin yanı sıra niteliği de küçürek öyküde değerini belirler. Niteliksel olarak mekânın ölçülmesi onun öyküdeki yerinin ne olduğunu gösterir. Yani mekânın darlık ve kapalılığının haricinde küçürek öykünün diğer yapı öğeleri bakımından taşıdığı işlev de göz önünde bulundurulmalıdır. Korkmaz ve Deveci'ye göre küçürek öykülerde yazarın vermek istediği düşünce bağlamında bazen mekân, kişi veya

durumların ifadesinde kullanılır bazen de kişiler ve durumlar mekânın taşıdığı simgesel değerleri vurgulamak için mekâna hizmet ederler (Korkmaz ve Deveci, 2011: 46-47).

Küçürek öykünün genel yapısına uygun bir biçimde mekânın da fiziksel olarak daraldığı, ancak anlam bakımından yoğun ve bitmemişlik hissi uyandıran bir yapı arz ettiği görülmektedir. Bu dar mekânların öyküde asıl simgesel ifadeyi verme veya asıl düşünceyi taşıyan durumlar ve kişileri destekleyici bir işlevde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda küçürek öyküde mekânın bir diğer işlevinin de kişilerin psikolojik durumunu yansıtmak olduğu söylenebilir.

Anlatıcı, anlatının kim tarafından anlatıldığını; bakış açısı ise anlatılanların kim tarafından görüldüğünü ifade etmektedir. Dolayısıyla anlatıcı ve bakış açısı farklı kişiler üzerinden sunulabilir. Bu durum, okurun alımlama sürecini yönlendirici bir etkiye de sahiptir ve bu nedenle, küçürek öykünün anlamlandırılmasında anahtar bir işlevdedir. Tezin bir sonraki bölümünde, yapısalılık ve anlatıbilim bağlamında daha ayrıntılı gösterileceği üzere, Gérard Genette bu iki kavramı birbirinden ayırarak ayrıntıyla ve örneklerle nitelemiştir.

Burada kısaca değinmek gerekirse şunlar söylenebilir: Genette bakış açısını odaklanma olarak ifade eder ve sıfır, içsel ve dışsal olmak üzere üç tür odaklanma olduğunu dile getirir. Anlatıcıyı ise anlatıcının anlatıdaki konumuna göre belirlemektedir. Buna göre anlatıcının öykü karakterlerinden biri olmadığı anlatıyı heterodiegetik (dış anlatıcılı); anlatıcının tanık ya da gözlemci veya kendi hikâyesini anlatan bir karakter olduğu anlatıları homodiegetik (iç anlatıcılı) olarak adlandırmakla beraber homodiegetik anlatıda anlatıcı kendi hikâyesini anlatan bir karakter olduğu durumda otodiegetik (ben anlatıcılı) anlatıdan bahsetmektedir. (Genette, 2011: 267-268). Anlatıcının Genette'in ifade ettiği şekilde tespit edilmesi alımlama bakımından çok boyutlu bir yapıya sahip olan küçürek öykünün daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla küçürek öykü üzerine yapılan çalışmaların pek çoğunda ifade edilen tekil ve çoğul kişili anlatıcılardan çok, anlatıcının konumu ve odaklanması üzerine durulmalıdır.

Bu sebeple küçürek öyküde anlatıcı üzerine görüş bildirmiş yerli araştırmacıların birinci, ikinci ve üçüncü kişi anlatıcı ya da kahraman, tanık, tanrısal anlatıcı gibi yaptıkları sınıflandırmalar eksik kalmaktadır. Örneğin Tosun, anlatıcıyı kahraman ve tanık olarak sınıflandırır ve her iki tipte de anlatıcının, anlatılması gerekeni anlattığını ve gerisini okura bıraktığını söyler (Tosun, 2007: 89). Bu ifadede anlatıcının yalnızca anlatma işlevine değinilmiş, anlatıcının konumu ve odaklanması göz ardı edilmiştir. Hâlbuki bu öykülerde kimin gördüğünün ve anlattığının bilinmesi, okurun alımlamasını etkilemektedir.

Anlatıcıya dair getirilen yetersiz sınıflandırmaların aksine, Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem Cemil Süleyman Uygulaması* adlı çalışması dikkate değerdir. Yivli, çalışmasında Genette'in anlatıcı ve bakış açısına dair kullandığı terimlerden hareketle, bir çözümlene yöntemi geliştirmiştir. Ancak bu yöntemi, Genette gibi romanlar üzerinde değil, modern öyküler üzerinde örneklendirmiştir. Yönteminde, anlatıcıyı, “dışöyküsel anlatıcı”, “içöyküsel anlatıcı” ve “benöyküsel anlatıcı” olmak üzere üç başlıkta açıklamıştır. Ayrıca, anlatıcı ve bakış açısının öyküdeki önemini vurgulayarak öykü türlerine farklı adlandırmalar getirmektedir (Yivli, 2015: 64-71). Yivli'nin bu adlandırmaları, *Öykü Nasıl Okunur Modern Öykü ve Yöntem* eserinde daha kapsamlı hâlde modern öykü örnekleriyle açıkladığı görülmektedir. İlk kitabındaki anlatıcı sınıflandırmalarında da değişikliğe giderek *Öykü Nasıl Okunur Modern Öykü ve Yöntem*'de “kavramsal anlatıcı”, “deneyimsel anlatıcı”, “itirafçı anlatıcı” ve “tanık anlatıcı” şeklinde anlatıcıyı yorumlamaktadır (Yivli, 2019: 72-85).

Korkmaz ve Deveci de tanık anlatıcının öyküde yalnızca tanık olduğu birtakım olayları anlattığını ve kendi düşüncelerini olaylara katmadığını belirterek öyküde birinci tekil kişi olarak kendisini gösterdiğini ifade etmektedir. Tanrısal anlatıcı ise üçüncü tekil kişi olarak öyküde yer almaktadır. Onun öykü kişilerine dair tüm bilgiye ve öyküde olan biten her şeye vâkıf olduğu da belirtilir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 24-26). Anlatıda anlatıcının farklı konumlara ve odaklanmalara sahip olabileceği düşünüldüğünde Korkmaz ve Deveci'nin anlatıcıyı tekil kişiye indirgemeleri küçürek öykünün çok boyutlu anlatıcı yapısına ters düşmektedir.

Deveci'ye göre bazı küçürek öykülerde yazar, kendisini “anlatı kişisi” olarak açıkça gösterir. Bu durumda yazar, öyküdeki “ikincil [b]enleri” kaldırır ve kendisi yazar-ben olarak okurla doğrudan iletişime geçer (Deveci, 2005: 58). Korkmaz ve Deveci'nin Sevda Çalışkan'dan aktardığı üzere yazar, bu tür öykülerde öykü kişilerinden biri olabildiği gibi “kimliksiz bir ses” de olabilir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 27). Korkmaz ve Deveci'nin görüşleri yazarın anlatıcı olarak öyküde yer aldığını ifade etmektedir. Ancak anlatmaya dayalı edebî metinlerde yazar her ne kadar anlatının bir anlatıcısı gibi kendisini hissettirse de burada yazar kurgunun içerisine dâhil olmakla yazar kimliğinden sıyrılarak öykünün bir kişisi konumuna geçmektedir. Dolayısıyla burada sözü edilen ancak “ima edilen yazar” ya da diğer adıyla “örtük yazar” kavramı olabilir. Anlatıcının işlevleri ve odaklanma meselesi, Genette'in görüşleri çerçevesinde, öykülerin çözümlenmesinde daha ayrıntılı biçimde ortaya konacaktır.

1.5.2. Küçürek Öykünün Estetiği

Küçürek öyküler, estetik yönlerini oldukça kısa olan yapılarından almaktadır. Kısalık, basit ve anlamsız bir kısalık değil, içerisinde yoğun ve çarpıcı anlamlar barındıran bir kısalıktır. Küçürek öykünün “dışarıda bırakma, ayıklama, süzme, eleme” yoluyla elde edilen bir tür olduğunu ifade eden Selçuk Orhan, “dışarıda bırakma” işlemini estetik anlamda ele almakta ve bu “ayıklama”nın sıradan ve gereksiz bir ayıklama olmadığını, boşluklar oluşturduğunu ifade etmektedir (Orhan, 2007: 62). Bu bağlamda Deveci ve Ülkü Eliuz, Zimmerman'dan “Estetik metinde her bir kelime özel bir öneme sahiptir” cümlesini alıntılıyarak küçürek öyküde sözcüklerin seçimi ve kullanım şekillerinin önemini vurgulamaktadır. Bu anlamda sözcükler, metni anlamlandırmanın yanı sıra çağrışımlarıyla da okuyucuya yorumlama imkânı vermektedir (Deveci ve Eliuz, 2008: 2044-2045). Küçürek öyküde bırakılan boşluklar, özenle yerleştirilen yoğun anlamlı sözcükler ve çağrışımlar, okurun bakış açısına bırakılan kavram alanlarını meydana getirmektedir. Ayrıca Korkmaz, dil ve üslubun da küçürek öykünün önemli bir estetik unsuru olduğunu ifade etmekte ve bu türün dil bakımından oldukça kısaltılmış, ancak üslup bakımından yoğunlaştırılmış biçimiyle “yaşamın sonsuz derinliğini” anlık bir etki içerisinde verebildiğini söylemektedir (Korkmaz, 2007: 35).

Bu bağlamda Türk edebiyatının önde gelen küçürek öykü yazarlarından Edgü, “yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya

ulaşmak için” küçürek öykülerini kaleme aldığını belirtirken bu yalınlık içerisinde “dil’in içindeki cevher”i aradığını vurgulamaktadır (Edgü, 2014b: 92). Anlamın daha az sözcükte yoğunlaştırılabilmesi için bu tür öykülerin tasvir ve betimlemelerden olabildiğince uzak olduğu ifade edilmektedir (Yıldırım, 2007: 45; Korkmaz ve Deveci, 2011: 15; Kılınç, 2011: 1984). Ayrıca küçürek öyküde “dolambaçlı” (Casto, 2007: 86) ve “üst bir dil”in kullanıldığı belirtilmektedir (Kılınç, 2011: 1984). Dolayısıyla dil ve üslubun son derece sınırlı bir yapı içerisinde okura büyük bir hayal dünyasını karşılayacak ve bu hayal dünyası içerisinde öz düşünceyi verebilecek bir şekilde kullanılması gerekmektedir.

Okuyucuda geniş bir düşünce dünyasını oluşturan şey, sözcüklerin ifade ettiği kavram alanlarıdır. Feridun Andaç, küçürek öykülerde imge yoğunluğuna dikkat çekerek, kavram alanı oluşturmada sözcüklerin çağrışımlarından yararlandığını ifade etmektedir. Ayrıca, okura bu çağrışımlarla farklı anlam alanları sunulmasının dile yeni anlatım olanakları getireceğini de belirtmektedir (Andaç, 2007: 96). Bunun yanı sıra Boynukara da öyküde kullanılan göstergelere işaret ederek sözcüklerin mecazi bakımdan daha büyük kavram alanlarını verebileceğinden şu sözlerle bahsetmektedir: “Bir leke, bir damla, bir bıçak izi gibi basit göstergeler büyük mecazlara dönüşebilir bir nitelik taşımalıdır” (Boynukara, 2007: 39).

Çağrışımlar ve imgelerle yüklü diliyle küçürek öykü, şiirsel bir görünüm arz etmektedir. Sağlık, öykünün şiirselliğinden bahsederken dilin kullanım boyutuna değinerek öykünün imgesel bir dile sahip olduğunu belirtmektedir (Sağlık, 2007: 53). Yıldırım ise öykünün şiirsellik yönünü “kelime kullanımı, rit[i]m, tempo” gibi şiire özgü bazı unsurlardan oluşturduğunu ileri sürer ve bu durumu şöyle açıklar:

Uzun bir anlatıda sürekliliği mevzu bahis olamayacak bu nitelikler, kısa kısa öykü için vazgeçilmez değerdedir. Zaten kısa kısa öykü olay temelli değil, durum ve atmosfere dayandığı için “armonik” bir yapı teşekkül ettirir. Bu, öykünün yalnız okunan değil “yüksek sesle okunabilecek” bir ses zenginliğine ulaşması, kulağa hoş gelecek musiki terennümlerine kapı açmasını da peşinen sağlar (Yıldırım, 2007: 49).

Küçürek öykünün şiir diliyle yakınlaştığı bir diğer nokta dildeki sapmalardır. Korkmaz ve Deveci, dilsel sapmaları yazımsal, sesbilimsel, sözcüksel ve anlamsal sapmalar olarak belirtmekte (Korkmaz ve Deveci, 2011: 57) ve Edgü'nün *Binbir Hece* adlı eserinin üçüncü kısmının dilsel sapmalardan oluşan küçürek öyküleri içerdiğini ifade etmektedir. Ayrıca Edgü ve Sevim Burak'ın yazımsal ve sesbilimsel sapmaları sıklıkla kullanan küçürek öykü yazarlarından olduğu da burada dile getirilmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 59-60).

Bu bağlamda yazarın kullandığı tüm çağrışımlar, simgesel ifadeler, imgeler, sesler ve bu seslerin alışılmadık dışında kullanımıyla gerçekleştirdiği dilsel sapmalar küçürek öykünün temelinde yatan düşünceyi vermektedir. Yazarın üslubu, küçürek öyküyü dil yönüyle büyük oranda şiire yaklaştırmaktadır. Küçürek öyküde genellikle yalın bir üslup olmasına rağmen tercih edilen sözcükler ve bu sözcüklerin öyküdeki kullanım şekilleri anlamın yoğunlaşmasını sağlamaktadır.

1.5.3. Küçürek Öykünün İçeriği

Hacimce küçülen öyküde olay örgüsü, zaman, mekân ve kişi gibi unsurlar oldukça sınırlı tutularak okuyucu daha geniş bir düşünce dünyasına bırakılır. Ayrıca Edgü, bu tür öykülerin “az ve sıradan sözcükler” ile yazılmasının ve öykünün baş ve sonunun bulunmayışının temel sebebini “okurun düş gücüne” bırakılmasına bağlamaktadır (Edgü, 1997: 38). Özcan ise küçürek öykülerin bir sona sahip olmamasını çözümsüzlük olarak ifade etmekte ve bunun sebebini, çözümsüzlüğün yani belirsizliğin modern insanın hayatının bir gerçeği olmasıyla ilişkilendirmektedir (Özcan, 2013: 28). Bunların yanı sıra Orhan, küçürek öyküde sadece biçimsel bir estetizmden bahsedilemeyeceğini de belirterek yorumlamaların ve açıklamaların olmadığı, yazarın sessiz kaldığı durumların derin yapısında modern öykünün konusu olan insanların çektiği acıların yer aldığını ileri sürmektedir (Orhan, 2007: 68). Bu görüşler çerçevesinde, küçürek öykünün yapısı ve estetik nitelikleriyle sıkı bir ilişki içinde olduğu anlaşılan tematik özelliklerin aynı zamanda onun tarihsel ve toplumsal bağlamıyla da ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır.

Bu hususta Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, şiirde olduğu gibi öyküde de anım, bir algılama “an”ı olduğunu vurgulamakta ve “okurun en uyanık veya en yalnız ânı”

şeklinde ifade etmektedir (Salman ve Hakyemez, 1997: 10). Korkmaz ise küçürek öykünün, kavrayışın en keskin olduğu anda insanın içinin çıplak gerçekliğini göstermeye çalıştığını ifade etmektedir (Korkmaz, 2007: 33-34). Korkmaz'ın insanın çıplak gerçekliği olarak ifade ettiği durumu Sağlık, “bazı değişmez hakikatler” olarak nitelemekte ve küçürek öykünün insanı bu hakikatlerle aniden bir şok etkisi yaratacak şekilde karşı karşıya bıraktığını belirtmektedir (Sağlık, 2007: 55). Tüm bu ifadelere göre küçürek öykünün şiirsellik ile ilgisinden dolayı bu öykülerde anlık bir etkinin var olduğu ve bir anın anlamı üzerine yoğunlaşıldığı anlaşılmaktadır. Oysaki küçürek öyküde yazar, eksilteli bıraktığı yerde tahkiye işlevini okura bırakmaktadır. Okur da alımlama yoluyla öykünün kendisinde oluşturduğu etkiyi devam ettirmektedir. Böylece küçürek öyküde etkinin, anlık değil, geniş bir zamana yayılmış olduğu savunulabilir.

Araştırmacılar, küçürek öykülerin temasının genellikle çağın getirdiği yalnızlık ve bunalımlar olduğunu söylemektedir. Bu doğrultuda ana tema, genele hitap eden, birtakım millî veya dinî hassasiyetler değil, bireysel sorunlar olarak açıklanmaktadır. Korkmaz ve Deveci, bu sorunları “yabancılaşma, köleleşme, umutsuzluk, yalnızlık, iletişimsizlik, çöküntü ve bunaltı” olarak ifade etmektedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 13). Diğer yandan Sağlık, bu temaları “felsefi bir rengi olan insani gerçekler” olarak nitelemektedir (Sağlık, 2008: 2009). Boynukara da küçürek öykülerin farklı alanlara ve temalara girmediğine dikkat çekerek çağrışımların da belirlenen temaların kapsam alanından çıkmadığını belirtmektedir (Boynukara, 2007: 45). Aysu Erden de bu hususta yaşama dair kısa anların, küçük olayların, anekdotların ve içsel konuşma ve monologların küçürek öykülerde bir derinlik içerisinde ele alındığını belirtmektedir (Erden, 2010: 319). Tüm bu gerçekleri ve sorunları verebilmek elbette insan hayatına ışık tutmaktan geçer. O hâlde insan hayatına dâhil olan, insanı ilgilendiren her şey küçürek öykünün konusu olabilir. Örneğin aşk, vatan ve cinsellik gibi birbirinden farklı konuların işlenmesi, küçürek öykünün tema ve konusu üzerine yapılan genel değerlendirmeleri geçersiz kılar.

Her ne kadar küçürek öyküde ana tema veya düşünce bulunsa da bu, yazar tarafından okura dikte edilmez. Yazar, düşünceyi en etkili biçimde okura verir ancak ona dair ne serim ne de çözüm vardır. Okura sunulan çağrışımlar, imgelerle yüklü, hayal dünyasını

genişletebilecek bir düğümdür. Korkmaz ve Deveci'nin küçürek öykülerin “bir hikmeti nakletme, bir düşünceyi vülgarize ederek anlaşılır kılma (Sa[‘dî]'nin veya Mevl[ânâ]'nın Mesnevi'sindeki meseller biçimiyle), birilerine ders/öğüt verme gibi görünür amacı ve işlevi yoktur” şeklindeki ifadeleri de bu görüşü destekler niteliktedir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 12). Edgü de “terbiyevi, ders alınacak, örnek öyküler” olmaması bakımından küçürek öykünün meselden ayrıldığı görüşünü savunmaktadır (Edgü, 2016: 55). Özcan ise bu duruma Mevlânâ'nın öykülerini örnek vererek küçürek öyküyle aralarındaki farkın kompozisyon olduğunu belirtmektedir (Özcan, 2013: 26). Özcan'ın ifadelerinden, küçürek öykülerin geleneksel öykülere göre daha çok boşluk barındırdığı ve yoruma açık olduğu anlaşılmaktadır. Yıldırım da bu konuda küçürek öykülerin üslubu gereği bazı “ibretli” öykülere gönderme yapabileceğini ve bazen okura ders verme yönünde bir etkisinin felsefi ve tasavvufi çağrışımlarla olabileceğini söylemektedir (Yıldırım, 2007: 46).

Küçürek öykünün ders verme/vermeme amacına ilişkin yukarıdaki ifadelerle karşılık Harmancı, küçürek öykü yazarlarının bir hikmeti dile getirme ve nasihat verme kaygısıyla öykülerini kaleme aldıklarını öne sürmekte ve bu öykülerde “hikmet aranişı”nın yazar için “bir motivasyon unsuru” olduğunu dile getirmektedir (Harmancı, 2007: 100). Bu gözlemler neticesinde küçürek öykünün açık bir şekilde ders verme veya bir düşünceyi kabullendirme gibi bir özelliğinin olmadığı ama yazarın birtakım imgeler ve çağrışımlarla okura bir düşünceyi anlatmayı ve bir duyguyu hissettirmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ANLATININ İKİ YÖNÜ: ANLATIBİLİM VE ALIMLAMA ESTETİĞİ

Küçürek öykünün tarihi, adlandırılması, tanımlanması ve türsel özellikleri hakkında tespitlerin ortaya konmasından sonra bu bölümde, anlatıya dair iki yöntem olan ve tezin kuramsal çerçevesini oluşturan yapısalcı anlatıbilim ve alımlama estetiğine değinilecektir. Böylece metinlerin çözümlenmesinde izlenecek olan yöntem ve terminoloji belirginleştirilecektir.

Anlatıbilim, 1980'lere kadar anlatıdaki yapısal unsurların tespit edildiği ve incelendiği yapısalcı anlatıbilim olarak adlandırılan bir sahayken 1980'den sonra klasik (yapısalcılık) sonrası anlatıbilim olarak da adlandırılan modern anlatıbilime yönelmiştir. Böylece incelemelerde metin eksenli araştırmalardan bağlamsal araştırmalara geçiş söz konusu olmuştur. Ancak bu durum, yapısalcı anlatıbilimi sonlandırmamış, iki yöntem de çalışmalarda uygulanmaya devam etmiştir. İlk yöntemde, anlatının yapısı odaktaiken ikinci yöntemde okurun da dâhil edildiği yorumlamaya dayalı incelemeler hedeflenmektedir.

Bu bölümde, ilk olarak yapısalcılık bağlamında anlatı ve anlatıbilimin önde gelen temsilcilerinden Gérard Genette'in anlatı tipolojisindeki anlatıcı ve bakış açısı kavramaları açıklanacaktır. Ardından, alımlama estetiği hakkında bilgi verilecek ve kuramın ortaya çıkmasını sağlayan Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss ve Stanley Fish'in fikirlerine değinilecektir.

2.1. Yapısalcılık

Yapısalcılık, metin merkezli bir kuramdır. Metin içerisindeki dilsel sistemin derin yapısını çözümlene yöntemi olarak bilinmektedir. Metnin dışında kalan yazar eksenini, tarihî etkileri, sosyokültürel ve diğer bağlama ait yönlerini arka planda bırakmaktadır. Moran, yapısalcılığın “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) ara[dığını]” söylemektedir (Moran, 2018: 186). Böylece, metnin yapısal özelliklerinin incelenmesi önem kazanmıştır. “Bu sistem içinde metni oluşturan nesnelere kendi başlarına taşıdıkları anlamla değil öteki öğelerle olan ilişkilerinde kazandıkları anlamla öne çıkarlar” (Kolcu, 2008: 296).

Yapısalcılığın temelinde Ferdinand Saussure’ün dilbilime yönelik düşünceleri bulunmaktadır. Saussure’ün tezi, edebî metin içerisindeki dilsel boyutun araştırılması bağlamında önem arz etmektedir. Dilin ötesinde edebî metinlerin yapısalcılık çerçevesinde kapsamlı çözümlenmesi ve değerlendirilmesine yönelik sistemli çalışmalar 1960’lı yıllara dayanmaktadır. Eleştirmenlerin çeşitli çözümlene yöntemleri sunduğu bu süreçte, “Fransa’da Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A. J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi” araştırmacıların öncülük ettiği bilinmektedir (Moran, 2018: 185).

2.1.1. Anlatı

İnsanın yazıya dönüştürdüğü tüm duygu ve düşünceler, içinde barındırdığı anlatma ihtiyacının bir sonucudur. “Roland Barthes anlatı olgusunun, insanlık tarihinin kendisiyle başladığını; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk olmadığını söylemekte ve bunların da sonsuz denilebilecek biçimlerle ortaya konulduğunu belirtmektedir” (aktaran Ay, 2020: 7). Yazarın bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaptığı anlamsal ve yapısal seçimleri, anlatıyı oluşturur. Antakyalıoğlu, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Tüm anlatılar aslında kurgusaldır. Hepsinde bir seçim yapma gereği vardır. Seçim, anlatıcının bakış açısını belirler ve aslında masum bir şey değildir. Kişi ideolojisine, vermek istediği mesaja, ahlaki normlara, yer ve zamana, kendi karakterine, faydasına veya toplumun güç ilişkilerine

göre bir seçim yapabilir. Seçmek demek olayları hangi organizasyon ve yorumla öyküleştireceğini belirlemek demektir. Dolayısıyla anlatıda hiçbir şey doğal değildir. Her şey sunidir. Bir anlatıdaki en küçük detay bile o anlatının kendi dinamikleri, yapısı içinde anlamlı ve önemli bir fonksiyona sahiptir [...] En karmaşık haliyle bile anlatı, her zaman, bir seçimle başlar ve şekillenir. Bu yüzden tüm anlatılar retorik ve öznedir. Bir anlatı, olan olaya her zaman belli bir bakış açısı getirir. Hiçbir anlatı, olan olayların bire bir kaydı değildir. Çünkü olay anlatıldığı an olgu haline dönüşür, yani kurgulanır. (Antakyalıoğlu, 2013: 108)

Anlatıbilimin temel konularından biri olan mimesis (gösterme) ve diegesis (anlatma) anlatı kipleri, yapısalci eleştirilenler tarafından çeşitli şekillerde değerlendirilmiştir. Bu iki kavramın ortaya çıkışı, Platon ve Aristo'ya kadar dayandırılmaktadır. Mustafa Sözen, diegesis ve mimesisin anlatıdaki durumunu şöyle açıklar:

Diegetik yapıda okuyucu/izleyici, anlatıcının anlatma eylemine doğrudan tanık olur. Okuyucu/izleyici, olayları bir anlatıcının 'doğrudan anlatımı'yla ve böylece bulunduğu mekân-zaman ayırımı içinde ve belli bir zihinsel mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter ve bu nedenle de anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Buna karşın mimetik yapılanmada ise anlatıcı devreden çıkarılmakta; olay ayrıntılarıyla okuyucunun ve/veya izleyicinin gözünün önünde canlanıyormuş yanılması verecek şekilde aktarılarak, okuyucu/izleyici olaylara doğrudan 'tanık' durumuna getirilir. Burada kahramanların sözleri, monolog ve diyalog şeklinde verildiğinden 'doğrudan anlatım' söz konusudur; dolayısıyla burada doğal olarak mesafe kısılır ve böylece okuyucunun/izleyicinin yapıyla özdeşleşmesi sağlanabilir. (Sözen, 2008: 125)

Mimetik yapıdaki metinlerde okurda olayın şimdi gerçekleştiği hissi uyandırılmaktadır. Böylece öykü karakterleriyle okur arasında bir bağ kurulmaktadır. Dolayısıyla okur, anlatıcının aradan çekildiğini düşünmektedir. Oysa diegetik

yapıdaki metinlerde olayı/durumu ve karakterleri kendi çerçevesinden okura aktaran bir anlatıcının varlığı açıktır.

Genette ise anlatıda mimesisin yani taklidin olmadığını ve her anlatının diegesis olduğunu savunmaktadır. Bahar Dervişcemaloğlu, Genette'in düşüncesine şöyle açıklık getirir:

Genette'e göre bütün anlatılar, kaçınılmaz bir biçimde "diegesis"tir, yani anlatmadır. Buna göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşanmış gibi göstermeye çalışsanız bile bir mimesis illüzyonu yaratmaktan öteye gidemezsiniz. Yine buradan hareketle Genette, her anlatının bir anlatıcı içerdiğini belirtir. Genette'e göre bir anlatı—ne kadar gerçekçi olursa olsun—aslında gerçeği taklit edemez; ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil yaratır. Anlatı gerçek ya da kurgusal bir öyküyü 'temsil etmez'; onu "nakleder" yani dil vasıtasıyla ifade eder. Kısaca anlatıda *taklide* (imitation) yer yoktur. (Dervişcemaloğlu, 2016: 114-115)

Bu görüşler çerçevesinde, anlatıda önemli bir faktör olan ve anlatının diegesis-mimesis ayrımını tayin etmede etkili olan anlatıcı ve bakış açısına değinmek yerinde olacaktır.

2.1.2. Anlatıcı

Anlatıda yazar ve anlatıcı arasındaki ayrımın keşfedilmesi ve derinlemesine incelenmesi ancak yapısalci anlatıbilimle gerçekleşmiş görünmektedir. Bundan önce yazar ile anlatıcının bir tutulduğu gözlemlenebilir. Oysa yazar, zihninde kurguladığı şeyleri üslup tercihiyle harmanlaması ve bunu dile aktarması sonucu anlatıyı yaratan ve kurmaca dünyanın dışında yaşayan gerçek bir varlıktır. Anlatıcı ise yazarın kurgusunu okura aktarandır, yani anlatma görevini icra edendir. Yazar tarafından kurmacanın içerisine yerleştirilmiş anlatıcı, okuyucuya iletimi sağlayan aracıdır. Monroe Beardsley'e göre yazar, anlatı içerisinde kendisiyle anlatıcıyı açık bir şekilde özdeşleştirmedeği müddetçe yazar ve anlatıcının aynı olduğu iddia edilemez (aktaran Chatman, 2009: 138). Anlatıcıya dair çeşitli tanımlar yapılmış olmakla birlikte Dervişcemaloğlu, araştırmacılar tarafından kabul gören ortak tanımda anlatıcının, "hem bir bütün olarak hâlihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan

varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin içine ait bir konuşma makamı” olduğunu ifade etmektedir (2016: 113).

Anlatıcı, çeşitli devirlerde yaşayan, şahısların zihninin en gizli köşelerine sızıp giren insan-üstü, her şeyi bilen ve her yerde olabilen derece olarak kurulmuş olabilir, bazen ise, örtük yazarla karışarak hayal meyal duyulur şekilde olabilir. Anlatıcı, bazen tutarsız bir tarzda kurulmuş olabilir, onun tipi değişebilir; bir anlatıda anlatıcı çoğu zaman her yerde bulunabilen, her şeyi bilen, karakterlerin en gizli ruh köşelerine girebilen şahıssız derece olarak karşımıza çıkarken, zaman zaman da kendi bilgilerinin sınırlı olduğu, ilk bakışta çok fazla gereksiz gibi görünen şeyleri de anlatan sanki bir haber ajansına da dönüşebilir. Böyle değişmeler dolayısıyla, katılımının bazen çok duyulduğu, bazen de tamamen unutulduğu anlatıcının anlaşılma derecesi de çok farklıdır. Ancak o ne kadar nesnel, şahıssız ve değişken olursa olsun, Schmid’in de belirttiği gibi, anlatıcı her zaman anlatmakta olduğu ‘öyküye’ ‘olaylardan’ belli bir unsurları seçmesi için kendinin belirli bir bakış açısı bulunan özne olarak karşımıza çıkar. (Schmid’den aktaran Kulamshaeva, 2009: 1768)

Genette, alıntıda muğlak ifade edilmiş bu ayrımları netleştirir ve kendisinden önceki yaklaşımların oluşturduğu karmaşayı çözmeyi dener. Ona göre anlatıcı, anlatı içerisindeki konumuna bağlı olarak bazen karıştırılmaktadır. Bunun sebebi ise “bakış açısıyla anlatı perspektifini yönlendiren karakterin kim olduğu” ile “anlatıcının kim olduğu”nun açıkça cevaplanamamasıdır. Genette, gören kişi ile konuşan kişinin farkına dikkat çekerek bakış açısının ve konuşma eyleminin ayırt edilmesi gerektiğini vurgular (2011: 199).

Genette’e göre, anlatıcı için “birinci şahıs”, “üçüncü şahıs” gibi ayrımlara gidilmesi, “gramatik” ve basit bir kullanımdır. Yazarın hedefi, anlatıcıya anlatıyı “şahsa vurgu yaparak” yani “iki gramer biçimi arasında” değil, “iki anlatı duruşu arasında” anlattırmak olmalıdır. Buradaki önemli nokta “anlatıcının, karakterlerinden birini belirtirken birinci şahıs kullanıp kullanamayacağıdır”. Böylece, anlatımı ya öykü

içerisinde yer alan şahıslardan biri ya da öykünün dışında bulunan anlatıcı gerçekleştirmelidir. Dolayısıyla ona göre anlatı, anlatıcının konumuna göre iki şekilde meydana gelir. İlk tipi yani öykü içerisinde şahıs olarak anlatıcının hiçbir şekilde yer almadığı anlatıları Genette “heterodiegetik” (dış anlatıcılı) anlatı olarak isimlendirir. Burada anlatıcı, yazar tarafından olayın/durumun dışında bırakılmaktadır. İkinci tip, homodiegetik (iç-anlatıcılı) anlatılardır. Bu tipte anlatıcı, öyküde iki şekilde yer edinir: “tanık ya da gözlemci” ve “olayın/durumun içerisinde yer edinen öykü şahıslarından biri”. Genette, öykünün içerisinde yer edinen bu anlatıcıyı homodiegetik anlatının “daha güçlü derecesini temsil” ettiğini ifade ederek otodiegetik (ben-anlatıcılı) anlatı olarak nitelendirmektedir (2011: 266-268).

Anlatıcının öykü içerisindeki yerini ve tutumunu belirleyecek olan, Genette’e göre, onun anlatıya olan mesafesidir. Okurun öyküye dair edineceği bilgiler, anlatıcının mesafesine bağlıdır. Genette, anlatıcının tek rolünün olayın/durumun içinde bulunup bulunmaması olmadığını ifade etmektedir.

Genette, anlatıcının anlatıya olan mesafesine göre işlevlerini de belirler: Anlatı işlevi, yönetme işlevi, iletişim işlevi, tanıklık işlevi ve ideolojik işlev olmak üzere beş rolü bulunduğunu söyler. Anlatı işlevinde, tüm anlatılarda olduğu gibi anlatıcı, anlatma görevini yerine getirmektedir. “Yönetme işlevi” ise anlatıcının öyküyü yarıda keserek ansızın öykünün yapısına dair bir şeyleri sunması, araya katmasıdır (Genette, 2011: 279). Böylece düzeni bozarak anlatıyı yönlendirmekte ve okura yeni bir bilgiyi vermektedir. Anlatıcı bu tavırla anlatıyı farklı bir yöne taşımakta ve anlatının içyapısını etkilemektedir. Üçüncü işlev, “iletişim işlevi”dir. Bu işleve göre, anlatıcı ve okur arasında bir iletişim gerçekleşmektedir. Anlatıda okura seslenen anlatıcı, okuru anlatıya davet etmektedir. Tanıklık işlevi, “anlatıcının anlattığı hikâyede aldığı rolü, hikâyesiyle olan ilişkisini [...] açıklayan bir işlevdir”. Bu ilişki, duygusal ama aynı zamanda ahlaki ya da entelektüel bir ilişkidir (2011: 280). Son olarak ideolojik işlevde anlatıcı, fikrini ve yorumunu okura bildirmektedir (Genette, 2011: 281). Burada genellikle yazarın sosyal çevresine, siyasi görüşüne ya da eğitimine dayalı olarak savunduğu fikirleri anlatıcı aracılığıyla okura sunduğu söylenebilir. Genette, bu beş işlevin birbirinden kesin çizgiyle ayrılamayacağını ancak ilk işlev dışındaki işlevlerin vazgeçilmez olmadıklarını da söylemektedir. Yazarın hiçbirinden uzak

duramayacağını vurgulayarak öyküde hangi işleve yer verileceğinin yazarın tercihine bağlı olduğunu ifade etmektedir (2011: 281).

2.1.3. Bakış Açısı

Anlatıda anlatıcının kim olduğu kadar anlatıcının bakış açısı da büyük bir önem taşır. Okur, anlatıya dair tüm bilgileri anlatıcının bakış açısı aracılığıyla edinmektedir. Okurun anlatıya dair edineceği tüm bilgilerin derinlemesine ya da yüzeysel aktarımı anlatıcının anlatı ile olan “mesafe”sine bağlıdır. Anlatıcının bu mesafesi, bakış açısının yani anlatı perspektifinin oluşmasında etkili olmaktadır (Genette, 2011: 172).

“Bakış açısı” yerine “odaklanma” terimini kullanmayı tercih eden Genette’e göre odaklanmalı anlatı üçe ayrılmaktadır. Bunlardan ilki, “odaklanmamış” ya da “sıfır odaklanmalı anlatı”dır (2011: 202-203). Geleneksel eleştiride “tanrısal ya da hâkim bakış açısı” olarak nitelendirilen bu tipte anlatıcı, anlatının yapısal unsurları olan şahıslara, olaylara, zamana ve mekâna hâkimdir. Filizok, bu odaklanma türünün “sıfır odaklanma” olarak adlandırılmasını odaklanmanın olmamasına bağlarken anlatımın da üçüncü tekil şahıs olan “o” ile gerçekleştirildiğini belirtmektedir (Filizok, 2009: 4).

Bir diğer tip ise anlatıcının anlatıdaki şahıslardan biri olduğu “iç odaklanmalı anlatı”dır. Dolayısıyla anlatıcının bilgisi, şahısların bilgisiyle sınırlıdır. Genette, iç odaklanmalı anlatıyı üç gruba ayırmaktadır: “sabit odaklanmalı”, “değişken odaklanmalı” ve “çoklu odaklanmalı”. Anlatı bir tek kişinin perspektifinden sunuluyorsa sabit odaklanmalı, birden çok kişinin perspektifinden anlatılıyorsa değişken odaklanmalı, ortak olayın ya da durumun birden çok kişiye anlatıldığı anlatıya ise çoklu odaklanmalı anlatı adını vermektedir (2011: 203). Anlatının üçüncü tür odaklanması olan dışsal odaklanmalı anlatıda ise anlatıcı olayın/durumun dışında kalarak şahıslara dair izlenimlerini sunmaktadır. Bu odaklanma türünde anlatıcının bilgisi sınırlı olmakla birlikte görüşleri nesnel bir şekilde aktarılmaktadır.

Tezin metin çözümlemesi bölümlerinde, Genette’in anlatıcı ve odaklanma tipolojileri örnek alınmıştır. Öykülerde bu tipolojilerin izleri sürülmüş ve ayrıntılı tablolar oluşturulmuştur. Böylece, yazarların anlatıcı ve odaklanma konusundaki tercihleri

ortaya koyulmuştur. Bu yolla, küçürek öykünün anlatıcı açısından taşıdığı nitelikler ve bunun anlamlandırma sürecine etkisi değerlendirilmiştir.

2.2. Alımlama Estetiği

Anlamın eserde tamamen yazar tarafından verilerek okura sadece tüketim imkânının tanındığı edebî metin anlayışından okur merkezli metin yorumuna geçiş, 1960'lı yılların sonunda gerçekleşmeye başlamıştır. Terry Eagleton, modern edebiyat kuramının bu tarihsel sürecini üç döneme ayırarak şu şekilde değerlendirir: “Yazarın öne çıkarılması (romantizm ve XIX. yüzyıl); münhasıran metin üzerinde yoğunlaşılması (Yeni Eleştiri) ve son yıllarda dikkatin belirgin bir şekilde okura kayması. Bu üçlü arasında en az ayrıcalıklı olan hep okur olmuştur ki bu da tuhaftır; zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamazdı” (Eagleton, 2014: 87).

Okur merkezli kuramların ortaya çıkışıyla edebiyatın önemli bir parçasını oluşturan okur da işin içine tam anlamıyla dâhil edilmiştir. Yılmaz Özbek, çağdaş sanatın estetik bir zenginliği hedeflemekten ziyade, tüketiciyi sorgulamaya, düşünmeye götüren bir yapının peşine düştüğünü belirtir (Özbek, 2013: 23). Alımlama estetiği de bu süreç bağlamında ortaya çıkmış bir kuram olarak kabul edilmektedir.

Alımlama estetiğiyle birlikte okur, Tolga Kavalcı'nın deyimiyle, edilgen yapıdan çıkarak etkin yapıya geçiş yapar. Ayrıca metindeki anlam ve estetik kısmı da artık okurda tamamlanır (Kavalcı, 2017: 55). Özbek'in de ifadesiyle “yeni bir okur tipi üretmeyi amaçlayan” kuram, “okuru kalıplardan kurtarma, yani onu özgürleştirme gibi bir işlev üstleni[r]. Bu[,] okura özgüven verir ve onun daha fazla üretmesine yol açar” (Özbek, 2013: 33). Buna ek olarak yazarın da öncelikle bir okur olduğuna dikkat çeken Gürsel Aytaç, üretim ve tüketimin hem yazar hem de okur tarafından gerçekleştirildiğini ifade eder ve yazarın da eseri oluşturmadan önce farklı kaynaklardan yararlanmasıyla alımlama sürecine katıldığını belirtir (Aytaç, 1999: 102).

Moran, okurun üretime katılımını yazarın metinde “karakter, olay, zaman ya da mekân” gibi unsurları boş bırakarak okuru metin çözümüne davet etmesine dayandırmaktadır (Moran, 2018: 240). Özbek'in de belirttiği üzere bu boşluklar, “bir

kusur, bir eksiklik olarak görülemezler, tersine yapıta gizem verirler, okuru daha çok oylar, ona daha çok şey katarlar” (Özbek, 2013: 16). Okuru da metne katmak amacıyla yazar tarafından bırakılan boşluklar, okurun alımlamasıyla anlamlı hâle getirilip doldurulmaktadır. Metindeki boşluklara verdiği cevaplarla katkıda bulunan okur, zihninde biriktirdiği “beğenilerini, kişisel eğilimlerini ve önyargılarını işin içine katarak” bireysel cevabını vermiş olur (Eco, 2001: 10).

Eagleton’a göre okuma sürecinde metin, okura sunulan “ipucu” ve “davetiye”den oluşmaktadır ve anlamı ele alan okur, artık yazarın soyut hâlde bıraktığı metni “örtük bağlantılar kurarak” “somutlaştır”maktadır (Eagleton, 2014: 89). “Metni anlamak, yorumlayabilmek için metnin verdiği ipuçlarını yakalamak gereklidir. [Okur], metni okuma sürecinde tıpkı içinde yaşadığı hayatta olduğu gibi, nesnelliği olduğu kadar öznelliği, özgür alanları olduğu kadar, özgürlüğün sınırlarını da yan yana yaşama imkânına sahiptir” (Genç, 2003: 11).

Ne var ki, metinde bırakılan boşlukları tamamlamakla görevli olan okurun tam anlamıyla özgür olduğu da söylenemez. Okur, metni anlamlandırırken yazarın ortaya koyduğu çerçeveden dışarı çıkamaz ve ne kadar özgür ve yaratıcı olursa olsun anlam, bu verili çerçeve içinde oluşur. Metnin konusu, teması, dil özellikleri ve estetik unsurları okurun anlamı oluştururken izleyeceği yolu belirleyen etkenlerdir. Ali İhsan Kolcu, okurun bu süreçte metindeki “ana temadan ve hayata egemen gerçeklerden uzaklaşmama” sı gerektiğini ifade etmektedir (Kolcu, 2008: 140).

Okur metne, Akşit Göktürk’ün ifadesiyle “belli bir okuma birikimi, bir toplumsal kültürel bakış, bir inançlar, beklentiler yumağı ile yaklaşır” ve metni bu etkenlerden hareketle oluşturur (Göktürk’ten aktaran Coşkun Ögeyik, 2004: 40). Alımlayıcı konumundaki okur; eğitim durumu, hayal dünyası, inancı, sosyal ve kültürel değerleri, duygu ve düşünceleri gibi bireysel yaşamından getirdiği etkileri metne yansıtır. Şârâ Sayın, alımlamanın metnin etkisinin yanında okurun “düş gücü aracılığıyla” metni yeniden üretmek olduğunu belirtmektedir (Sayın, 1999: 43). Lukacs’ın da ifade ettiği gibi, “Alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle, yaşantılarla, düşünceler ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir” ve yaşanmışlıklardan arınmış bir alımlayıcı (okur) düşünülemez (Lukacs, 2001: 15).

Okurun bireysel yaşamından getirdiği tüm etkenler metnin farklı yorumlama yollarını da açmaktadır. Sayın'a göre metin “[h]er okunuşta okurun içinde yaşadığı toplumun özelliğine, okurun kültür birikimine, yani yapıtın okur tarafından alımlanmasına göre de[ğiş[ir]]” (Sayın, 1999: 42). Metnin alımlanma şekli, alımlanma zamanına, dönemine, topluma ve kişilere göre de farklılık arz edebilmektedir. Metin, farklı okurlarla veya aynı okurla farklı zaman diliminde karşılaştığında yeni anlamlar ortaya çıkmaktadır (Özbek, 2013: 15). Böylece metin, her alımlanışında yeniden üretilmiş olur.

Alımlama estetiği, edebî eserlerin sürekliliği üzerinde de durur. Mehmet Rifat, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Alımlama estetiği, bir yapıtı hareketsiz, de[ğişmeyen bir yapı olarak kabul etmez. Bir yapıt, yaratıldığı dönemdeki kuşakları aşip sonraki kuşakların okurlarına da ulaşabiliyorsa, bu, yapısının ya da biçiminin başka zamanlardaki okur kuşaklarına da seslendiğini gösterir” (Rifat, 1998: 150). Çeşitli yorumlamalara açık olan bu tür edebî metinleri “açık yapıt” olarak nitelendiren Umberto Eco ise metnin yorumlandığı oranda estetik de[ğer kazandığını ifade eder (Eco, 2001: 10).

Alımlama estetiğinin temelleri Almanya’da Konstanz Üniversitesi öğretim üyeleri tarafından atılmıştır. “Üniversite bu alanda uluslararası bir üne kavuşur ve kuramdan bahsedilirken *Konstanz Okulu* olarak da anılır” (Ekiz, 2007: 121). Kuramın temellendirilmesinde ise okulun üyelerinden Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser ile kuramın bir di[ğer temsilcisi Amerikalı Stanley Fish etkili olmuştur.

2.2.1. Hans Robert Jauss

Hans Robert Jauss, okura yönelik gerçekleşecek olan bir okumanın göz önünde bulundurularak edebiyat tarihinin ortaya konulabileceğini savunan ve böylece alımlama kuramının temellerini atan ilk isimlerden biri olarak tanınmaktadır. Ayrıca Jauss’un “alımlamaya dayanan yazın tarihi görüşünü ilk kez ortaya koyan” kişi olduğu da bilinmektedir (Sayın, 1999: 45). Ona göre edebiyat tarihi, edebiyat yapıtını yaratan yazarın, alımlayan okurun ve de[ğerlendiren eleştirinin ortaklaşa oluşturduğu estetik bir alımlama ve üretim sürecidir. Dolayısıyla, alımlama estetiği temeline dayanan bir edebiyat tarihi, geçmiş yapıtların bugünkü estetik deneyimi de işin içine katarak

alınmasını olanaklı kılmaktadır (Jauss'tan aktaran Karaca, 2007: 48). Edebiyat tarihinde öncelikli rolü okura tanıyan Jauss, yazar ve okur iletişimine de vurgu yapmakta, yeni anlamlar üretmeye muktedir okurun böylece “metnin yaşamı”na katkıda bulunduğunu düşünmektedir (Sayın, 1999: 45-46).

Jauss' göre, bir edebî eser “her gözlemciye her zaman aynı görüntüyü sunan” bir “obje” değildir (aktaran Ekiz, 2007: 122). Her okurun içinde bulunduğu toplum, zaman, kültür ve aldığı eğitim farklılık gösterir. Dolayısıyla aynı alımlayıcı, aynı metinle farklı zamanlarda karşılaştığında dahi birbirinden farklı yorumlara varabilir. Eagleton'ın da ifade ettiği üzere, okurun içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal konum, metnin nasıl yorumlanacağına belirleyici etkindir (Eagleton, 2014: 96). Bundan dolayı Jauss, alımlama sürecinde okurun etkin rolüne işaret ederek onun “eserin tarihsel yaşamı”na katkıda bulunan “tarih oluşturuvcu enerji” konumunda olduğunu ifade etmektedir (aktaran Ekiz, 2007: 121). Okuru tarihsel süreç içerisinde değerlendiren Jauss, Moran'a göre, edebiyat tarihinin okurun yapacağı yorumlamaya göre yazılması gerektiğini savunmaktadır (Moran, 2018: 246). Ona göre edebî eserlerin değerlendirilme sürecinde okurun “iyi ya da kötü tepkileri” de göz önünde bulundurulmalıdır (Kolcu, 2008: 141). Jauss'un bu düşüncesinin sebebini ise Kavalcı şu şekilde açıklamaktadır: “Çünkü okur, ait olduğu dönem tarafından sınırları belirlenen entelektüel bir pencereden bakar edebî eserlere. Bu sınırlar dönemden döneme değişiklik gösterdiği için edebî eserlerin yorumlanması ya da daha doğru bir tabirle alınması da değişiklik gösterir. Aslında değişen şey eserin yorumlanması değil, eseri çevreleyen edebî gelenektir” (Kavalcı, 2017: 61). Okurda beliren bu dönemsel/tarihsel etkiye Jauss “beklenti ufku” ismini verir (Thiselton'dan aktaran Kavalcı, 2017: 61).

Jauss, “beklenti ufku” kavramını Karl Mannheim'dan aldığını ifade eder (Jauss'tan aktaran Ekiz, 2007: 122). Jauss'a göre her okurun içinde bulunduğu tarihsel süreçte var olan sosyal, ekonomik, bireysel ve kültürel şartlar, onun metne yönelirken bir beklenti içerisine girmesini sağlamaktadır. Bu beklenti, okur ve metin arasında “köprü” görevi görmektedir (aktaran Tunalı, 1998: 123). Bununla birlikte Tunalı, metnin anlaşılmasında beklenti ufkunun yetersiz olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre, metin ile okurun beklentisi arasında uyum bulunmadığında oluşacak mesafe,

metnin sanat değerini belirlemede önemli bir gösterge olabilmektedir (Tunalı, 1998: 124).

Jauss, beklenti ufku kavramını ikiye ayırır: estetik beklenti ve düşünsel beklenti. Estetik beklenti, metindeki “konunun nasıl ele alındığı, karakterlerin yansıtılma biçimleri, kurgu ve temanın ortaya konma biçimi” gibi özelliklere dair beklentilerden oluşmaktadır. Düşünsel beklenti ise okurun empati duygusu ile hareket ederek metnin yapısında var olan “kişilerle” ya da “olaylarla” ortak paydada buluşması sonucu oluşan “duygu ve düşünceler”den meydana gelen beklenti durumudur (Jauss’tan aktaran Alabulut, 2017: 76).

Jauss’un savunduğu bir diğer kavram ise “deneyim ufku”dur. Deneyim ufku, yazarın eserde bıraktığı boşlukları okurun metinle karşılaşmadan önce bireysel yaşamında ve edebî açıdan edindiği birikimler çerçevesinde doldurmasıdır. Jauss, okurun deneyim ufkunu şu şekilde niteler:

Edebiyat yapıtının tarihsel yaşamı, okuyucunun etkin katılımı olmaksızın düşünülemez. Çünkü, ancak onun katılımı ile yapıt, bir sürekliliğin değişen deneyim ufku içine girer; bu süreklilik içinde yapıtın basit alımlanması kritik bir alımlamaya, edilgin alımlama etkin bir alımlamaya, bilinen estetik kurallar yeni kurallara dönüşür ve bunları aşan bir üretim gerçekleşir. (Jauss’tan aktaran Tunalı, 1998: 123)

Jauss, deneyim ufkunu da “estetik kapsam” ve “tarihsel kapsam” olmak üzere ikiye ayırır. Metin Toprak, estetik kapsamı, metnin “estetik değerine” bağlı yapılan yorumlar olarak ifade ederken tarihsel kapsamı, “eserin ilk okurlarının görüşlerinin sonraki okurları eleştirmesidir” olarak açıklamaktadır (Toprak’tan aktaran Alabulut, 2017: 76).

Jauss’un bu görüşlerinden hareketle, okurun alımlama sürecini yalnızca ön bilgilerle tamamladığı söylenemez. Okurun yorumlama yaparken bireysel tecrübeleri ve önceki okumalarının yanı sıra metni okuyan diğer okurların da yorumlarını göz önünde

bulundurarak bir deneyim ufku oluşturması gerekmektedir. Atiye Gülfer Gündoğdu'nun ifadesiyle, tarihi "kendisine dönülen bir geçmiş değil uzakta olanı yakına getirme çabasının okurla metnin farklı zamansal buluşmalarında açığa çıktığı bir anlama zemini" olarak gören Jauss, anlamın bu Şekilde oluşacağını düşünmektedir (Gündoğdu, 2019: 364). Böylece geçmişteki alımlama ile Şimdiki alımlama arasındaki etkileşim sonucu metnin daha fazla anlamı ortaya çıkacaktır.

Her beklenti ve deneyim ufku, eserin yeniden alımlanmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla metnin tek bir anlamının olması düşüncesi de yıkılmaktadır. Jauss'a göre, edebiyat yapıtı, "daha çok bir nota gibi, okuyanların hep yeniden ses vermeleriyle ayakta durur" (Jauss'tan aktaran Gündoğdu, 2021: 158). Moran'ın da belirttiği üzere: "eserin bir tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır" (Moran, 2018: 247). İsmail Tunalı da edebî eserlerin her beklenti ufkunda yenilendiğini ve eserlerin kesinleşmiş değer yargılarıyla sınırlandırılmayacağını söylemektedir. Ayrıca, zaman içerisinde beklenti ufukları değiştikçe değer yargılarının da değişim göstereceğine değinmektedir. Bu değişim ve dönüşüm içerisinde edebiyat tarihi, sınırları çizilmiş eserlerden oluşma durumundan çıkararak "edebiyat yapıtlarının bir alımlama tarihi olacaktır" (Tunalı, 1998: 125-126).

Jauss, edebî metinlerin ortaya çıktıkları tarihsel dönemler içerisindeki beklentilere göre yazılması gerektiğini savunarak okurun edebiyatın tarihsel bağlamında yer edinmesi gerektiğini düşünmektedir. Dolayısıyla metnin "anlam"ı da, "okurun ufku" ile "tarihsel ufuk"un kaynaşmasına bağlı olarak oluşacaktır (aktaran Sayın, 1999: 52). Ona göre her edebî metin, farklı tarihsel süreçlerde alımlandığı zaman değer kazanacaktır. Böylece "eşitli tarihsel 'alımlama' uğraklarına göre tanımlanan ve yorumlanan yeni bir tür edebiyat tarihi" oluşacaktır (aktaran Eagleton, 2014: 96).

Ayrıca Jauss, tarihsel süreç içerisinde değişim gösteren edebî zevkin okurun metne yaklaşımını yani beklenti durumunu etkileyeceğini de düşünmektedir. Kendi döneminden önceki dönemin estetik beklentilerine göre yazılmış bir metin, "modası geçmiş" bir metindir. Dönemine hitap eden bir metinse okurun beklentisini karşılayarak "modaya uygun" olacaktır. Yazıldığı dönemi aşarak bir sonraki dönemin

beklentisini karşılayan bir edebî metin, “zamanından önce” yazılmıştır (Moran, 2018: 247). Ancak burada Jauss’u eleştiren Moran, aynı dönemde tüm okurların katıldığı bir beklentiler ufku ya da yelpazesi olduğunun kabul edilemeyeceğini, okurların farklı gruplar oluşturabileceğini ve her grubun beklentiler ufkunun hesaba katılması gerektiğini belirtir (Moran, 2018: 248). Dolayısıyla bu yönler göz önünde bulundurulmadan oluşturulacak bir edebiyat tarihi eksik kalacaktır.

Savunduğu görüşlerle okurun metni alımlamasına odaklanan Jauss’un metni ikinci plana attığı görülmektedir. Ona göre edebiyat yapıtı, ancak alımlandığı zaman üretimi gerçekleşmektedir. Gündoğdu, Jauss’un metni âdeta “sessizleştirerek” okurun varlığıyla metnin anlam kazanacağı düşüncesini eleştirmekte, her edebî eserin “kendine özgü bir varlığı” olduğunu söylemektedir (Gündoğdu, 2021: 158-159). Jauss’a göre ise edebî eser, ancak okur yeni anlamlar ürettiği zaman varlığını sürdürebilecek ve metin, alımlandıkça değer kazanacaktır. Oysa “[e]debî eser okur olmadan kendi başına ayakta duramayan, var olamayan değil, kendi başına ayakta olması vesilesiyle okuma sürecinde kendi dünyasını okurlara açmaya muktedir olandır” (Gündoğdu, 2021: 158). Yani Jauss, savunduğu görüşlerinde her ne kadar metnin yaratımı sürecinde geriye atılmış okuru ön plana çıkartarak onu da yaratım sürecine dâhil etmeye çalışmışsa da görüşünün dayanakları, metnin kendi başına gösterdiği varlığın yok sayılmasına neden olmaktadır.

2.2.2. Wolfgang Iser

Konstanz ekolünün bir diğer temsilcisi Wolfgang Iser’dir. Iser’e göre bir edebî eserin “iki yönü” vardır. İlki yazarın metni ortaya koyduğu “sanatsal yön”ken ikincisi okurun bu metni yorumladığı “estetik yön”dür (Coşkun Ögeyik, 2004: 42). Ona göre, ancak yazarın ortaya koyduğu metin ile okurun yorumlaması birleştiği zaman bir edebî metnin varlığından söz edilebilir. Moran, bunu metin ile okur arasındaki alışverişten doğan bir olay biçiminde niteler (Moran, 2018: 242). Her ikisi de birbirinden bağımsız, tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Iser bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Etki ne salt metinde, ne de okur tavrındadır; metin, okuma sürecinde güncelleştirilen bir etki potansiyelidir [...] Bu nedenledir ki estetik etki, —diyalektik olarak—metin, okur ve bu ikili arasındaki etkileşim bağlamında analiz edilmelidir” (alıntılayan Ekiz, 2007: 123).

Moran, alımlama estetiğinde anlamın sadece metin aracılığıyla gerçekleşmediğini, metin ile okurun buluşması sonucu okurun alımlama sürecinde “somut” bir hâl aldığını belirtmektedir (Moran, 2018: 242). Iser de geri plana atılmış okurun metnin alımlanma sürecindeki etkisini, “edebî bir metnin etkisi okunduğunda ortaya çıktığından, bu etkinin betimlenmesi büyük ölçüde okuma sürecinin analiziyle aynı anda gerçekleşmektedir” ifadesiyle vurgulamaktadır (alıntılayan Ekiz, 2007: 123). Yani onun “etki estetiği anlayışı” ile benimsediği şey, okurun alımlayıcı rolüyle edebî metnin anlamını oluşturmasıdır (Ekiz, 2007: 123).

Alımlayıcı konumunda yer alan okur, sadece okuma görevini gerçekleştirmekle kalmaz, metni yorumlama ve hatta metni yeniden oluşturma görevini de üstlenir. Okur ile yazarın aynı şartlarda olduğunu düşünen Iser, yazarın metni yazdığı anda edebî metnin tamamlanmış olduğunu kabul etmemekte ve her yeni okurla beraber metnin yeniden üretildiği görüşünü savunmaktadır. Ona göre “farklı okurlar eseri farklı şekillerde gerçekleştirmekte özgürdür” (aktaran Eagleton, 2014: 93). Metin, okurdan okura hatta tek bir okurda bile her okunduğunda değişen anlamlardan oluşur. Her okurun kendine özgü yorumlama şekli ve ortaya çıkardığı bir anlam vardır. Ancak bu oluşan anlamlar, metnin genel çerçevesinden bütünüyle bağımsız olamaz. Böylece metnin yazar tarafından belirlenen yönleriyle uyumlu olan her yeni yorumla birlikte yeniden üretilir.

Iser’e göre, metin içerisindeki her şey yazar tarafından tamamlanamaz, eksik kalan yolların tamamlanması okura düşer (Moran, 2018: 242). Iser, Roman Ingarden’in anlayışından esinlenerek metinde eksik bırakılan yerlere “belirlenmemişlik alanı” adını vermiştir (aktaran Ekiz, 2007: 123). Ona göre, okur, yazarın metinde bilerek ya da bilmeyerek bıraktığı “basitten karmaşığa, somuttan soyuta doğru çeşit çeşit” olan “boş alan”ları ya da “belirsizlik”leri doldurur (Moran, 2018: 242). Okurun metindeki anlamı tamamlaması görevi, Iser’e göre, okurun estetik zevkini arttırmaktadır. Her şeyin yazar tarafından hazır bir şekilde sunulduğu metnin okura okuma görevinden başka bir şey bırakmayacağı ve bu durumun okurun sıkılmasına yol açacağı savunulmuştur (Moran, 2018: 244).

Peki, okur metni tamamlama görevini nasıl gerçekleştirir? Eagleton'ın da ifade ettiği üzere Iser, her ne kadar okurun özgür olduğunu savunsa da bu, okura alımlama konusunda metni istediği gibi yorumlayacak kadar sınırsız bir özgürlük tanımaz. Metin, okurun vereceği tepkiyi belirli çerçevede etkiler ve okuru yorumlamada yönlendirir (Eagleton, 2014: 97). “The Reading Process” (Okuma Süreci) adlı yazısında bu konuya açıklık getiren Iser, metindeki “virtüel” boyutun okurun zihnindekilerle metnin genel çerçevesini oluşturan yapının etkileşimi sonucu oluştuğunu belirtir (aktaran Arslan, 2018: 16). Dolayısıyla okur, yazarın metin içerisinde verdiği imgelerle okuma sürecine kadar edindiği zihnindeki bireysel bilgi ve tecrübeleri birleştirerek metni anlamlandırma görevini gerçekleştirmektedir.

Okur, yazarın oluşturduğu genel çerçeveden hareketle boş bırakılan ya da belirsiz kalan kısımları “[y]azarın verdiği ipuçlarından yararlanarak metindeki göstergelerin doğrultusunda, bütüne uyacak biçimde doldur[malıdır]” (Moran, 2018: 246). Iser'e göre bunu yaparken okurun “belleğindeki beklentiler sürekli değişime uğrar, anlama, düşünme, algılama, akıl yürütme, yargılama, çıkarsama gibi yeti ve yeteneklerinin tümü dönüşüm geçirir” (Selden, Widdowson ve Brooker'dan aktaran Karaca, 2007: 55). Eagleton, Iser'in kuramının “okurken esnek ve açık fikirli”, okurun inancını sorgulamasına hazır ve bu inancın dönüştürülmesine izin verdiği düşüncesine dayalı olduğunu ifade etmektedir (Eagleton, 2014: 92). Iser, okurun düşüncelerindeki değişime kapalı olmamasını ve tek gerçek düşünceye bağlanmaması gerektiğini savunmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm, hem okurda hem de metinde gerçekleşmektedir. Okuma sürecinde bireysel tecrübelerini devreye sokan okur, metni yeni bir boyuta taşıırken metin de bu süreçte alımlayıcı rolündeki okurun kendi düşünce evrenini sorgulamasını sağlamaktadır.

Iser, okuma sürecinde okurun metnin yönlendirmesiyle yorumlama edimini gerçekleştireceğini düşünmektedir. Peter Zima'nın da belirttiği üzere ona göre, “metinler kavramsal açıdan tanımlanabilir mesajlar taşımazlar, fakat okuma süreçlerinde anlamın üretilmesi için *talimatlar* taşırlar” (Zima, 2006: 114). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Iser, edebî metni, sadece okuru yönlendirici bir konumda bırakarak metnin gücünü ve önemini geri plana atmaktadır.

2.2.3. Stanley Fish

Edebî metinlerin yorumlanması bağlamında okura neredeyse sınırsız bir özgürlük tanıyan Stanley Fish, alımlama kuramının Konstanz ekolü dışında bulunan bir diğer savunucusudur. Kuramın Amerikalı temsilcisi Fish, yazar-metin-okur üçgeninden tek bir ögenin anlamı oluşturduğunu savunmaktadır: okur. Ona göre okur tarafından yorumlanmamış bir metin, anlamsızdır. Metindeki her şey ne zaman okur tarafından yorumlanırsa o zaman anlam bulmaktadır. “Fish metinsel yapının edebî eserde daimi bir şekilde bulunamayacağını, onun tamamen okuma sürecine bağlı olduğunu vurgular” (Gündoğdu, 2021: 164).

Fish okuma sürecini, “metnin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değil, metnin [okura] yaptıklarını deneyimleme süreci” olarak ifade etmektedir (aktaran Eagleton, 2014: 98). Fish’e göre anlam, okurda oluşmaktadır. Moran, Fish’in bu anlamın “okuma süreci içinde okurda uyanan yaşantılardan” ortaya çıktığını kabul ettiğini belirtmektedir (Moran, 2018: 248). Okurun alımlama sürecini ne yazarın biyografisi ya da amacı ne de metnin yapısında bulunan estetik unsurlar belirlememektedir. Tüm bunları değerli kılan, okurun ne şekilde yorumladığıdır.

Fish’e göre okur, yorumlamayı yaparken tamamen bireysel etkenlerinden istifade ederek süreci tamamlamaktadır. “Başka bir deyişle, bir sözcüğün, imgenin ya da herhangi bir ögenin metnin içinde (belli bir bağlamda) gördüğü işi belirlemek ona anlamını vermektir ve dediğimiz gibi, bu, ancak okurda uyandırdığı yaşantıya bağlıdır” (Moran, 2018: 248). Yani metindeki estetik ve dilsel ögeler dahi kendi başına anlamı oluşturmada yeterli değildir, okurda uyandırdığı duygu ve düşüncelerle birleştiği zaman anlamlı olmaktadır. Kavalcı Fish’in bu görüşünü eleştirerek metnin ve yazarın yok sayılarak anlamın sadece okurda aranmasını “aşırı bir iddia” sayar (Kavalcı, 2017: 65). Dilin kişinin canının istediği gibi yapabileceği bir şey olmadığını ifade eden Eagleton da Fish’in dilsel ögeleri okurun istediği gibi yorumlayabileceği görüşünü eleştirerek bunları “basit bir fantezi” olarak değerlendirir (Eagleton, 2014: 100).

Metindeki tüm unsurların ve yazarın etkisinin Amerikalı eleştirmene göre anlamı oluşturmak için yeterli olmaması, okurun tamamen serbest, sınırsız ve metinden

bağımsız olduğu anlamına da gelmemektedir. Fish, okurun özgürlüğünün metnin genel çerçevesi ile yazarın metin üzerindeki etkisine bağlı olduğunu düşünmektedir. Böylece, “Yazarın güvenilir anlatıcı kullanarak ya da anlatıcının rolünü iyice kısıtlayarak anlatıcıyı romandan ya da hikâyeden silmesi ile okur, yazar tarafından daha çok düşünmeye ve yorum yapmaya itilmektedir” (Tüzel ve Kurudayıoğlu, 2013: 104). Okurun metni her alımlayışında metnin yeniden meydana geldiğini düşünen Fish, okurun bu süreçte yalnız olmadığını da savunmaktadır. Sayın, Fish’in bu görüşüne şu şekilde açıklık getirmektedir:

Fish’e göre yaptığımız her yorum metnin nesneliliğiyle değil, yorumlama toplumu’nun (interpretive communities), yani toplumda içinde yaşadığımız ve değerlerini benimsediğimiz kesimin bize aktardığı belli ‘*yorumlama stratejileri*’nin ürünüdür. Her objeye, her nesneye, her olguya nesnellik içermesi olanaksız olan ‘*yorumlama stratejileri*’mizle yaklaşırız sadece. (Sayın, 1999: 59)

Buna göre Fish, okurun içinde bulunduğu sosyal çevrenin edebî metnin alımlanışında önemli bir etken olduğunu düşünmektedir. Yalnız edebiyat metinlerine değil, hiçbir şeye nesnellikle yaklaşamayacağını savunan Fish, ait olunan grubun değer yargılarına göre yorumlama yapılabileceğini düşünür (Sayın, 1999: 59). Dolayısıyla aynı sosyal çevredeki her grubun da farklı bir yorumu olacaktır. Onun bu görüşünü yorumlayan Chris Lang, kuramcının okuru “topluluk malı okurlar” olarak düşündüğünü ifade eder (aktaran Coşkun Ögeyik, 2004: 44). Okurun düşünce yapısının şekillenmesinde sosyal çevrenin etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Okur, elbette bu etki çerçevesinde öznel olarak alımlama sürecini belirlemektedir. Ancak Fish’in burada dikkat çektiği nokta, okurun anlamı tek başına oluşturmadığı, içinde bulunduğu sosyal grupla ortak görüşü barındırmasıdır. Bu da okurun yorumlamadaki özgürlüğünün sınırlı olduğunu göstermektedir.

Metnin varlığını geri plana atan Fish’in bu görüşüyle “metnin otoritesinin silindiği”ni ifade eden Gündoğdu, metnin “dünyasının göz ardı edildiği”ni ve okurun metne karşı “duyarsızlaşması”nın söz konusu olduğunu savunmaktadır (Gündoğdu, 2021: 166). Zima da Fish’in okurun yorumlamada yapacağı keyfiliği önlemek amacıyla sosyal

grubun yorumlama yöntemini önerme fikrine karşı çıkmaktadır. Ona göre, “siyasal partiler ve dinî mezhepler gibi toplumsal müşterekliklerin saçma fikirler üretmek için gereğinden fazla imkâna sahip olması” metne yapılacak yorumlamaların keyfilikliğini arttıran bir sebeptir (Zima, 2006: 125).

Alımlama estetiği her ne kadar okuru merkeze almayı hedefleyen bir kuram olsa da kuramın temellendirilmesinde katkısı olan üç kuramcının da savundukları fikirlerde okuru merkeze alma yöntemlerinde metni geri plana attıkları görülmektedir. Jaus’sun beklenti ufkuyla, Iser’in metni okura talimat veren bir konuma koymasıyla, Fish’in ise anlamın sosyal çevrenin etkisiyle oluşacağı düşüncesiyle metnin biricik yapısını göz ardı ederek sadece okurun yorumlama edimine odaklandıkları anlaşılmaktadır. Böylece metnin ne söylediğinden ziyade okurun ne düşündüğünün önemsendiği gözlemlenmektedir.

2.3. Tez için Geliştirilen Çözümleme Yöntemi

Okurun alımlamasını belki de en üst düzeyde gerektiren anlatı türü olan küçürek öykü bağlamında değerlendirildiğinde ise alımlama estetiğinin dikkat çektiği bu etkinlikler olmadan anlamlandırmanın gerçekleşmeyeceği savunulabilir. Buna karşılık, hacmiyle ters orantılı biçimde küçürek öykü, alımlama sürecinde metne belki diğer anlatı türlerinden çok daha fazla dikkat edilmesini de gerektirir. Metindeki paragraflar ve cümlelerin ötesinde sözcükler, harfler ve boşluklara dek sunulan malzemenin niceliği, niteliği ve birbiriyle ilişkisi, tıpkı şiir yorumunda olduğu gibi önem taşır. Bu nedenle, yüzeyde çatışık görünen bir biçimde, küçürek öykü hem metni hem de okuru aynı anda hesaba katmayı gerektirir. Bir yandan boşlukları ile okura çerçevesi son derece geniş bir alımlama alanı sunarken diğer yandan, ayakları sıkı bir şekilde metne basan bir anlamlandırma talep eder. Dolayısıyla yalnızca metne ya da yalnızca alımlamaya dayalı anlamlandırmanın eksik kalacağı anlaşılır. Küçürek öyküye içkin bu özellik, metin ve okuru birbirinden ayrı değerlendiren kuramlara da meydan okuyan bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle, izleyen bölümlerde sunulan çözümler, metnin yapısı ile alımlanmasına bir arada dikkat edilerek yapılacaktır.

Bunun için tezde konu edilen bütün küçürek öyküler, yayımlandıkları kitaplara göre, sırayla önce “anlatı” sonra “okur” açısından incelenmiştir. Başlıklar da bu mantıkla

oluşturulmuştur. Öncelikle, küçürek öykülerin anlatı düzeyleri belirlenmiştir. Genette'in yöntemi tartışılırken söz edildiği üzere, anlatının iki düzeyi olduğu gözlemlenmiştir. Kuramcı, mimetik düzeyi reddetmekte ve bütün anlatıların diegetik olduğunu savunmaktadır. Ne var ki Genette, kuramını roman türünde—hatta Marcel Proust'un “nehir romanları” üzerinde—örneklendirerek geliştirmiştir. Romanlar, birçok anlatı türünü içeren oylumlu metinler olmaları nedeniyle bütünüyle diyalogdan oluşamazlar. Oysa küçürek öykülerin önemli bir kısmı yalnızca diyalogdur. Bu noktada, anlatma kadar göstermenin yani diegesis kadar mimesisin de hesaba katılması gerekmektedir.

Çözümlemelerde, diegetik olan, yani anlatıcısı belirlenebilen anlatılar, Genette'in anlatı tipolojisine göre, diğerleri yani anlatıcısı olmayanlar mimetik olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar, ayrıntılı tablolarda gösterilmiştir. Ardından, “Bakış Açısı” başlığı altında bilgileri verilen odaklanma türleri açısından da tablolar oluşturulmuştur. Genette'in yöntemine ek olarak mimetik düzeydeki anlatıların bakış açısı da sınıflandırılmıştır. Örneğin, diyalog ve monoglar “içsel odaklanmalı” ve ilki “değişken” ikincisi “sabit” olarak etiketlenmiştir. Ardından, yazarların tercih ettikleri anlatıcı tipolojileri ve odaklanma türleri yorumlanmıştır.

Anlatı açısından yaratılan belirsizliklerin yanı sıra metinlerin biçimsel ve dilsel özellikleri ile oluşturulan çok katmanlı estetik yoluyla okura bırakılan yorumlama rolü ise “okur” başlığı altında tartışılmıştır. Burada, tez yazarının da metnin okurlarından yalnızca biri olduğu bilinciyle, mümkün olduğunca tekil ve sabit yorumlardan kaçınılmış, metnin potansiyel anlamlarına ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Çözümlemelerde tüm öykülere değinmek bu tezin kapsamını aşacağından ve yinelemelere yol açacağından, temsilî örnekler seçilerek incelenmiştir. Örneklerde öyküler, kısa olmaları elverişlilik sağladığından, genellikle tümüyle alıntılanmıştır. Öykünün bir parçası alıntılığında bunu belirtmek için köşeli parantez içinde dört nokta işareti kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEVİM BURAK'IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

Farklı türde eserler kaleme alsa da öykücü yanıyla tanınmış olan Sevim Burak, Türk edebiyatının ayrıksı kalemi olarak bilinmektedir. Yazar, dönemindeki edebiyat çevrelerince eserlerindeki kendine özgü biçim, içerik ve teknikleri dolayısıyla eleştirilere maruz kalmasına rağmen, savunduğu sanat anlayışında ısrarlı davranmış, belirli bir ideolojiyi hedeflemeksizin metinlerini kaleme almıştır. Bu sanat anlayışı, onun özgün bir yazar olmasını sağlamıştır.

Burak, *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* adlı kitaplarıyla küçürek öykü türündeki metinlerini Türk edebiyatına kazandırmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Sevim Burak'ın edebî kişiliği hakkında bilgi verilecek ardından söz konusu kitaplarındaki küçürek öyküleri anlatıbilim ve alımlama estetiği ekseninde incelenecektir.

3.1. Sevim Burak'ın Edebî Kişiliği

Küçürek öykünün Türk edebiyatındaki önemli temsilcisi, 1950 kuşağının kadın yazarlarından Zeliha Sevim Burak'tır. Yazar, 1931 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası, kaptan Mehmet Seyfullah Burak, annesi, Aysel Kudret Hanım'dır.

Mankenlik, tezgâhtarlık ve terzilik gibi birçok işte çalışan Burak, zamanla yazarlığa odaklanır. Ancak çalıştığı diğer işlerin etkileri eserlerinde görülmektedir. Özellikle terzilik tecrübelerinin izleri yazarlığına yansımıştır. Metinlerini tıpkı bir elbiseyi dikercesine kaleme aldığı söylenmiştir. Bu durumu yazarın yakın arkadaşı Feyza Zaim, şu sözlerle anlatmaktadır:

Sanki bir terzihaneye gitmiş gibi hissediyorsunuz. Provahaneye. Yarı bitmiş yarı bitmemiş elbiseler var. Ve siz bir kadınsınız, gustunuz da var. Terzi arkadaşınız size nasıl fikir sorarsa aynı öyle... [...] ‘Şurada potluk var mı sence? Arkamdan git bir uzaktan bak bakayım’... Tam böyle bir çalışmaydı. Kâğıtları serer yere. Emekleyerek onu alır oraya. ‘Şimdi böyle bakayım nasıl oldu... Böyle nasıl oldu? Kalkıp şunu şöyle getirir misin?’... Anlamla biçim birbirinin üstüne mükemmel oturuncaya kadar bu prova devam eder. (Güngörmüş’ten aktaran Koçakoğlu, 2009: 79)

Burak, edebiyata ilgisinin 12 yaşında başladığını Asım Bezirci ile gerçekleştirdiği bir röportajda ifade eder. “1950 yılında, kendimi beğendirme ve çevreme yaranma kaygısıyla hikâye biçimine dönüştüler ve bozuldular” diye belirttiği ilk öykülerinden “Hırsız”, 1950 yılında *Ulus* gazetesinde yayımlanır (Bezirci’den aktaran Koçakoğlu, 2009: 69). Bu öyküsünü takiben “Herşey Beyazdı”, “Nişanlı Kız” “Büyük Günah”, “Gecekonunun Zaferi”, “Mankenin Hayatı” ve “Beşten Sonra” öyküleri yayımlanır. Burak’ın öyküleri, *Yeni İstanbul*, *Yenilik*, *Ulus*, *Milliyet* ve *Yeni Ufuklar* gibi çeşitli dergi ve gazetelerde basılır. Bu öyküleriyle istediğine ulaşamayan yazar, bir süre yazmayı bırakarak “yazmanın da bırakılabilir olduğunu öğrendim” dese de bir süre sonra yazmaya geri dönecektir (Bezirci’den aktaran Koçakoğlu, 2009: 70). Koçakoğlu’nun ifadesiyle “yeni”nin ve “farklı”nın arayıcısı olarak sekiz yıl aradan sonra tekrar umutla “Sedef Kakmalı Ev” (1961) adlı öyküsünü kaleme alır (Koçakoğlu, 2009: 70). Burak’ın *Yanık Saraylar* adlı öykü kitabına kadar çeşitli dergi ve gazetelerde basılan öyküleri Bedia Koçakoğlu tarafından 2013 yılında *Büyük Günah: Bilinmeyen Öyküleriyle Sevim Burak* adlı kitapta toplanarak yayımlanmıştır.

Her eserinde bir farklılık ortaya koymak isteyen Burak, bu tavrını 1965’te yayımladığı *Yanık Saraylar* adlı öykü kitabında da devam ettirir. Eserin yayımlandığı dönem için biçim ve içerik yenilikleri barındırması, çeşitli eleştirileri de beraberinde getirir. Bezirci, öykülerde bilinç akışı tekniğinin başarılı bir şekilde kullanıldığını, alegori ve simgelerden faydalandığını ve yapısal özellikleri bakımından öykülerin birbirine benzediğini söylemektedir (aktaran Yalçın, 2010: 250). İnci Enginün de Bezirci gibi

yazarın bilinç akışı tekniğini kullandığı görüşüne sahiptir (Enginün, 2005: 350). Bu tespiti bilinç akışının ne olduğunu açıklayarak eleştiren Murat Belge ise Burak'ın öykülerinde bu tekniğin olmadığını vurgulamaktadır (Belge'den aktaran Koçakoğlu, 2009: 259). Belge ile aynı görüşe sahip olan Murathan Mungan da yazarın eserlerinin belli bir akıma indirgenemeyeceğini savunmaktadır (Mungan'dan aktaran Koçakoğlu, 2009: 87). Tüm bu eleştirilere yazarın öykücülüğüne dair görüşü son noktayı koymaktadır:

Sanat çevrelerinde, bilgi ve kesinlik arıyorlar. Benimse, yaşamam, tanımam, düşünmem, yazmam, sanı'ya (sezgi'ye) dayanır. Bilgi ve kesinlikle hikâye yazan biri değilim. Bilgilerim, hikâye yazarken beni şaşırtır, bu yüzden, hikâyelerimin içindeki bilgiler, kendiliğinden yanlıştır. Hikâyelerim de kendiliğindedir, yaşam gibi, başımdan geçen bir olgudur. Başımdan geçtikten sonra kavrayabileceğim, yarı bilinçli yarı bilinçsiz, bir olaydır. Hikâyelerim, bilgilerimi aşan bir şeydir. (Burak'tan alıntılan Koçakoğlu, 2009: 258)

Eserlerinde belli bir ideolojik fikre yer vermediğini “Bugün bir fikre dayanmayan san'at geçerli değil onlar için.. Ben kavramsal san'atımı kendi fikrime dayalı olarak kurdum. Ve yazı san'atından resimler, heykeller çıkarmaya, soyuttan somutlaşmaya çalışıyorum” sözleriyle ifade eden Burak, dönemin yaygın görüşü olan toplumcu gerçekçiler tarafından da eleştirilir (Burak, 1990: 198). Bu durum karşısında çeşitli zorluklara maruz kaldığını yazar, oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarda dile getirir: “Buradakiler homurdanıyorlar ‘ne biçim edebiyat?’ diye ama işte, ben onlara kabul ettirinceye kadar çalışacağım[.] Toplumsal öykülere, başı sonu ortası olan ezber gibi okunacak ya da ille de Türkiye'nin bir gerçeğini ortaya çıkartacak idealist öyküler geçerli[.] Ben böylesini yazamam” (Burak, 1990: 258).

Yazar, *Yanık Saraylar* kitabıyla 1966'da katıldığı Sait Faik Hikâye Armağanı'nı da kazanamaması üzerine uzun süre sessiz kalmasını şu şekilde açıklar: “[S]eneler önce SAİT FAİK ÖDÜLÜ yüzünden [h]ik[â]yelerimi yayınlamıyordum. Türk halkını yıllarca boykot ettim kendi açımdan” (Burak, 1990: 57). Bu süreçte sessiz kalsa da yazmaktan vazgeçmeyen yazar, eserlerini uzun süre yayımlamaz.

On yedi yıl aradan sonra 1982 yılında önce *Sahibinin Sesi* adlı tiyatro oyununu, ardından da öykü ve küçürek öykü türünde on bir metnin yer aldığı *Afrika Dansı* adlı öykü kitabını yayımlar. *Afrika Dansı*'nda yazarın gezi amaçlı gittiği Afrika'daki izlenimlerini aktardığı görülmektedir. Yazarın bu eserinde de okura belli bir görüşü sunma ya da dönemin ortak konularından yararlanma gibi tutumlarının olmaması, Türk öykücülüğünü farklı boyuta taşıyarak diğer yazarlardan ayırksılaşmasına neden olur. Dolayısıyla “bu ikinci çıkışı da ilki gibi gürültü koparır” (Güngörmüş, 2013: 16). Oğluna yazdığı mektubunda belirttiği üzere *Afrika Dansı*'nda yer alan “Bir Gece Yemeği” adlı öyküsünü dönemin önemli dergilerinden *Milliyet Sanat* ve diğer dergiler sürrealist bulur ve okurun anlamayacağını düşünerek basmak istemez. Bu olay karşısında Burak, “SAN’AT ESERİNİN ANLAŞILMAK diye bir kuralı mı var ki, bizim okuyucular anlamaz diye yayınlamıyorsunuz. Bir san’at eserinin anlaşılması şart değildir, bazen 10 sene sonra bazen 20 sene sonra, bazen yazarı öldükten sonra anlaşılabilir.. Bazen de hiç anlaşılamaz” yorumuyla tepkisini gösterir (Burak, 1990: 194). Burak’a yönelik eleştirilerin yoğunluk kazandığı bu dönemde bazı eleştirmenler yazarı savunurken bazıları da okurla arasında mesafenin olacağını düşünerek yazarın yöntemini eleştirir.

Yazar, 1983 yılında kaleme aldığı “Palyaço Ruşen” adlı hikâyesiyle *Yanık Saraylar*'ın “rövanşını alacağını” düşünür ve Sabahattin Ali öykü yarışmasına katılır (Burak, 1990: 236). Ancak ödülün teşvik etmek amacıyla yeni yazarlara verilmek istenmesi ve Burak'ın “profesyonel” ve “evrensel boyut”ta bir yazar olması gerekçesiyle bu ödülü de alamaz (Burak, 1990: 169-170).

Yazarlığı ve sanat yapmayı “ömür boyu süren bir dürtü” olarak gören Burak, ömrünün sonuna kadar yazmaya devam etmiş ancak yazdığı eserlerin hepsini yayınlama fırsatı bulamayıp 1984 yılında vefat etmiştir (Burak, 1990: 21). Yazarın ölümünün ardından küçürek öykülerinin yer aldığı *Palyaço Ruşen* adlı öykü kitabı, 1993 yılında yayımlanır. Ayrıca *Mach 1'dan Mektuplar* adlı mektup türündeki kitabı Logos Yayınları'ndan 1990 yılında, tiyatro türündeki *Everest My Lord/İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* 1984'te Adam Yayınları'ndan ve *Ford Mach 1* adlı romanı 2003 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Kendisi için önemli gördüğü noktaları not etmesi ve yazılarına aktarması konusunda oğluna öneride bulunan Burak, oğlunun bir röportajda belirttiği üzere yazılarında aynı yöntemi kullanmaktadır: “Annem bütün her şeyden bir şeyler çıkarır, notlar alır. Bir tamirciyle karşılaşır. Onunla ilişkilerinde o adam bir laf söyler, onu not alırdı. Veya eskiciler, bizim eve gelip duş alan insanlar, evde çalışan travestiler, onlara önlük giydirirlerdi” (Koçakoğlu, 2009: 76). Hayatı ile öyküleri arasında bağ kuran Burak’ın, öykülerindeki kişi kadrosunu bu yolla seçtiği söylenebilir. Özellikle öykülerinde toplum içinde konumlanamamış azınlıklara, varoluş problemi yaşayan bireylere, ötekileşmiş insanlara ve Yahudilere imgeler aracılığıyla yer vermesinin arka planında yazarın annesinin Yahudi kökenli olmasından dolayı yaşadığı zorluklara şahitlik etmesi yer alır.

Kelime seçiminde son derece hassas davranan Burak’ın harfleri bazen küçültmesi bazen büyük kullanması ve sözcükleri alt alta vermesi, onun savruk bir yazar olmasından kaynaklı değildir. Aksine bilinçli olarak hepsinin bir anlamı ifade etmek için kullanıldığını söyler: “Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir.. Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Bir [şeylerin] işaretleridir. Bir [şeyleri] anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar” (Burak, 1990: 55).

Antika eşyalara merakı olduğu bilinen yazar, gördüğü nesnelere dikkatini çekenleri süzgecinden geçirerek yüklediği anlamlarla öykülerine taşır. Bilinçaltındaki duygu ve düşüncelerini soyuttan somuta geçişle nesnelere yükleyerek âdeta nesnelere dili olur. Bu durumu Burak şöyle ifade eder:

Hikâyelerimin, hikâye oluncaya kadar başından geçenler, benim başımdan geçenlerdi. Örneğin, yazdığım kelimelerin Oda – el çantası – teneke – masa – iğne – tramvay’ın karşılığı kendimdim. Bir iç ve dış kavram diyebileceğim, düşüncelilikle yazıyordum. Hassasiyetim, ve inancım o yönümden geliyordu. Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum—nesne’lerle birlikte... Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha

yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün deęiőeceęini, bu değişmenin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak, gideceğimi biliyordum. Bir hikâyenin, kendini anlatmak için, öyle fazla vakti yoktu. Bu medeni dünyada gerçek daha çabuk anlaşılabilirdi. Gerekirse bildiriyle... (Burak'tan aktaran Kutup, 2019: 17)

Burak bu ifadesinde her ne kadar öykünün anlaşılması gerektiğini vurgulasa da küçürek öykülerindeki anlatım tarzı, imgelemler ve şiirsel üslup öykülerin kolayca anlaşılmasını engeller. Ayrıca, okurun alımlamasına bırakılan küçürek öykü türündeki yazıları kendisinin de belirttiği gibi zamanla değişir ve yorumlanma zamanı da uzun sürebilir. Yazar, biçim ve içerik özelliklerinden dolayı öykülerinin çözümlemesinin kolay olmadığını da belirtir.

Yerli ve yabancı birçok yazarı okuduğunu ve etkilendiğini söyleyen Burak, dünya edebiyatından “hoca”sı ve “tanrı”sı olarak gördüğü Kafka’yı “hiçbir zaman aşamayacağı”nı düşünür. Kafka ile Burak'ın öykülerinin benzer noktalarının olduğu, özellikle kişilerinin benzeştikleri bilinmektedir (Burak, 1990: 107). Burak ayrıca “yazarların peygamberi” olarak nitelendirdiği Dostoyevski'den de etkilenir (Koçakoğlu, 2009: 375). Yazarın esin kaynağı olan isimler arasına Samuel Beckett ve James Joyce'u da katmak mümkündür. Türk edebiyatından ise Burak, memleket sevgisini ve insanı gerçekçi bir şekilde sunan Hüseyin Rahmi, Aziz Nesin ve Nazım Hikmet'i beğendiğini, Behçet Necatigil ve Salah Birsal'in şiirlerini de okumaktan keyif aldığını belirtir (Bezirci'den aktaran Koçakoğlu, 2009: 103).

Gençlerin eserlerini okumasından ve beğenmesinden mutluluk duyan Burak'tan etkilenen yazarların başında yazarı “usta”sı olarak gören Selim İleri ve her fırsatta eserlerini beğendiğini ifade eden Murathan Mungan yer almaktadır (Burak, 1990: 259). Ece Ayhan ve Salâh Birsal de Burak'tan etkilenen ve onun eserlerini beğenen yazarlar arasına eklenebilir.

3.2. Afrika Dansı'nda Anlatı

Adam Yayınları tarafından 1982 yılında yayımlanan kitapta on bir öykü bulunmaktadır. Bunlardan “Bremen Vaporu”, “Ayakkabıcı Bürjjeni”, “Terzi Kalivrusi”, “Sainte Pulchérie”, “Bir Evlilik” ve “Ümmü Gülsüm” başlıklı altı tanesi küçürek öyküdür. Diğerlerinin adları şöyledir: “Afrika Dansı”, “Bir Gece Yemeği”, “Foto Febüs”, “Osmanlı Bankası” ve “On Altıncı Vay”. Kitap yayımlandığı dönemde edebiyat çevrelerinin çeşitli eleştirilerine maruz kalmış ve yazar bu tür yorumlarla mücadele etmiştir ancak öykülerin büyük bir kitle tarafından da beğenildiği anlaşılmaktadır. Mehmet Fuat'ın kitap için “Türk edebiyatının dünyaya açılacağı ve 100 yıl yaşayacak bir sanat şaheseridir” yorumunu yapması Burak'ı mutlu etmiştir (Burak, 1990: 176).

Öyküleme ile şiirselliğin bir arada bulunduğu bu kitapta Burak, sözcük seçimi ve özel yazımlarla kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Sözcükler, yer yer tümü büyük harfle yazılmış, yer yer de dil değişimine uğratılmıştır. Özellikle “Ayakkabıcı Bürjjeni” adlı öyküdeki “koundra” (kundura) ve “djizme” (çizme) ifadeleri ile “Bir Evlilik” ve “Sainta Pulchérie” öykülerindeki kelimelerin yazılış şekli bu duruma örnek verilebilir (Burak, 2018: 71). Feyza Zaim, Burak'ın üslubunu şu şekilde değerlendirir: “Dilin yapısı, düzeni, söz dizim kuralları zorlanır: dil aracılığıyla öyküyü, öykü aracılığıyla da kendini yadsıyarak bir boşluk yaratır Sevim Burak” (Zaim'den aktaran Koçakoğlu, 2009: 275).

Burak, dil tercihindan dolayı okurlar tarafından anlaşılamayacağı eleştirilerine karşılık, öykülerinin çözümlenmesinde şöyle yol göstermiştir:

Kitap kendini ispat etmiş durumda. BİLİMSEL OLARAK – Yapısalcılık akımında (Dünyada en yeni kitap eleştiri yöntemi). Artık, san'at eseri matematik gibi çözüyor bilimsel olarak.. 2 kere 2 eder 4 gibi. Yapısalcılık-bilimselcilik Türkiye'de birçok isim yapmış yazarın şimdiye kadar edebiyat yapmadığını ortaya koydu.. Yapısalcılığa karşı şiddetli bir saldırı var sol cephede.. Toplumcularda.. Benim Çağdaş Eleştiri'de yapısalcılık açısından ispatlanmam mektubumun başında da ifade ettiğim gibi bir sürü kıskançlıklara ve yazarlığı bırakmalara sebep

oldu.. Birçokları yapısalcılığı HRİSTİYAN SAN'ATI olarak nitelendirerek milliyetçilik yapıyorlar, ve bana da, koku nerden geliyor? gibi saçma bir ayırım yapmaya kalkıyorlar.. (Burak, 1990: 103-104)

Burak'ın böyle bir açıklama yapma gereği duyması, hem okurun alımlamasına önem veren bir yazar olduğunu hem de yapısalcılıkla ilgilendiğini göstermektedir. Burak'ın *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öyküleri anlatı düzeyleri açısından aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

Tablo 1. *Afrika Dansı*'ndaki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
Bremen Vaporu			√	
Ayakkabıcı Bürjeni	√			
Terzi Kalivrusi	√			
Sainte Pulchérie		√		
Bir Evlilik		√		
Ümmü Gülsüm	√			

Tablodan da anlaşılacağı üzere, Burak, *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öykülerinde mimetik ve diegetik düzeyleri eşit miktarda kullanmıştır. “Ayakkabıcı Bürjeni”, “Terzi Kalivrusi” ve “Ümmü Gülsüm” mimetik anlatının örneklerini oluştururken “Sainte Pulchérie”, “Bir Evlilik” ve “Bremen Vaporu” diegetik anlatılardır.

“Ayakkabıcı Bürjeni”, kunduracı ile kundura sipariş eden bir kişinin diyalogundan oluşmaktadır. Burada anlatıcı bulunmamakta, okur sadece karakterlerin konuşmalarına tanık olmaktadır. Bundan dolayı anlatı, mimetiktir:

[...] Koundralarımla djizmelerimi getirdiniz mi?

Evvet efendim getirdim lütfen bir kerre giyiniz prova ediniz

İptida djinizmelere bakayem

Buyrun kulaklarından tutunuz

Bunlar pek dar

Ayağıma giyemiyorum [...] (Burak, 2018: 71)

Diyalogdan oluşan bir diğer öykü, “Terzi Kalivrusi”dir. Öyküde “terzi kalfa” olarak adlandırılan bir karakter ile kendisine bir elbise diktirmek isteyen diğer karakter arasındaki konuşmalar bulunmaktadır. “Ümmü Gülsüm” öyküsünde ise sesler aracılığıyla oluşturulan ritim, metnin bir karakterin monoloğu olduğunu düşündürmektedir. Öykünün sonunda verilen “Ümmü Gülsüm” ifadesi de bu karakteri işaret eder niteliktedir. Bu nedenle öykü, mimetik olarak sınıflandırılmıştır.

Ya emin emin emin min
min min min min emin
ya emin
Yaaa emin yaaa eeeminnn
Ya yaa yaa yaaaa
eminnnn
Yamin yamin yamin
Yaaamin yaaamin yamin
Ya ya ya ay ay ay
Ay yaayyaayyaa minnn
Ya ya ya yaaa yaaayayayaaa
Ya ya yaaamin ya eee
Yaeee yaae yae yaemin
Yamin emin emin
Ümmü Gülsüm (Burak, 2018: 76)

Bu üç mimetik öyküye karşılık, “Bremen Vaporu”nda varlığını açıkça belli eden bir anlatıcı bulunmaktadır. “Büyükbabasının” gemiye gidişini ve kendisinin de onun yolunu gözlediğini belirten anlatıcı, geçmişte gerçekleşen bir olayı aktarmaktadır. Dolayısıyla öykü, diegetik anlatının bir örneğini teşkil etmektedir. Öyküde ikinci planda kalan anlatıcı, büyükbabasının öyküsünü aktarırken gözlemci konumundadır:

50 yıldır sis işareti veren BREMEN Vaporunda BÜYÜKBABAM
Kalın sessizliği kaldıramayan ses ve düdük çalmalarla
Kalın

Kısa

Kısa

Bize duyuramıyor

BÜYÜKBABAMIN gemisinin sesine doğru rotayı çeviren başka
gemiler

VOLENDAM

CONTE DI SAVOIE

Gemileri

Sese doğru gittikçe

Ses daha hafif

Sanki BÜYÜKBABAM rota değiştirmiş gibi

Ve

Kalın sesin altında

Bir gidip bir geldiği

Uzun zaman hiç gelmediği

Tamamen kaybolduğu

BREMEN'İN

Düdük sesleri

Kalın

Büyükbabamın

Sesi

Kısa

Kısa

Kelimeler

Sanki Büyükbabam rota değiştireyormuş gibi konuşurken
vaporla

Düdük sesleri

Kalın sesin altında

BREMEN'E doğru gittikçe

Ters yöne doğru

Ters yönden gelir bu kez bazen de

Ses

Hatırlamak

Uzaklardan

Yıllarca sürer

Gemiye

BREMEN'E doğru gittikçe (Burak, 2018: 69-70)

Öykünün alt alta sıralanan sözcüklerle kurgulandığı “Sainte Pulchérie” ve “Bir Evlilik”te gerçekleşmiş bir olayın aktarıldığı düşünülmektedir. Her iki öyküde monolog ya da diyalogun yer almaması ve anlık bir olaya yer verilmediği düşüncesinden hareketle, diegetik anlatı kipinin bulunduğu söylenebilir. “Sainte Pulchérie” ve “Bir Evlilik”te anlatıcının varlığına dair herhangi bir ifadeyle okura kendisini açıkça göstermemesinden heterodiegetik anlatının örnekleri olduğu anlaşılmaktadır.

Anlatımın kim tarafından gerçekleştirildiği konusunda okuru yönlendiren bakış açısı, *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öykülerde şu şekilde sınıflandırılabilir:

Tablo 2. *Afrika Dansı*'ndaki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
Bremen Vaporu		√			
Ayakkabıcı Bürjeni			√		
Terzi Kalivrusi			√		
Sainte Pulchérie	√				
Bir Evlilik	√				
Ümmü Gülsüm		√			

Tablodan anlaşılacağı üzere, öykülerde odaklanmanın eşit olarak sabit, sıfır ve değişken olduğu görülür. Dışsal ve çoklu odaklanmaya ise rastlanmamıştır. Sabit odaklanmalı anlatıya örnek olarak “Bremen Vaporu” ve “Ümmü Gülsüm”, sıfır odaklanmaya “Sainte Pulchérie” ve “Bir Evlilik” verilebilir. Değişken odaklanmalı öyküler ise “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi”dir.

“Bremen Vaporu”nda anlatıcı, “BÜYÜKBABAM” diye ifade ettiği karakteri anlatırken “Bize duyuramıyor” ifadesiyle kendisinin de öykü içerisinde yer aldığını

belirtmektedir. Sabit odaklanmanın bir diğere örneği olan “Ümmü Gülsüm”de karakterin kendi konuşmasını aktardığı görölmektedir.

Kitaptaki sıfır odaklanmalı anlatıların ilki olan “Sainte Pulchérie”de anlatıcının öyküde bulunduğuna dair bir bilginin yer almadığı görölmektedir. “ACI” sözcüğünden hareketle anlatıcının, öykü karakterinin duygusuna ve “MİDYE YELPAZE BİÇİMİNDE (İçinde inci)” ifadesiyle de nesnelere dair ayrıntılı bilgiye sahip olması, sıfır odaklanma olduğunu gösterir niteliktedir.

“Bir Evlilik” öyküsünde betimlemeye yer verilmeden birden çok şahsa ve nesneye değinilmektedir. Öykü içerisindeki her şeye hâkim olan anlatıcı, “Sabır” sözcüğüyle karakterin içsel düşüncesini sunmaktadır. Anlatıcının ayrıntılı bilgiye sahip olduğu öykü, sıfır odaklanmalıdır:

[...] ARKADAŞ
VE GÖRÜMCE
İNCİ KOLYE
SABIR
PARLAK PABUÇ
KUAFÖR (Yapılmış saç)
KIZ
BLUZ
KÜLOT
LİKÖR
ELMA
YATAK TAKIMI (Burak, 2018: 75).

Ayakkabıcı Bürjenî” ve “Terzi Kalivrusi”nin karakterler arasındaki konuşmalardan oluşması, öykülerin odaklanmasını değışken kılmaktadır. Bu durum, “Terzi Kalivrusi”deki ifadelerden açıkça anlaşılmalıdır:

İşte terzi kalfa geliyor
Bana bir kat elbise lazım

Yanınızda örnekler var mı?
Her türlü var efendim
Hangisi daha ziyade hoşunuza giderze onu intihap ediniz
Siyahı daha ziyade severim
Bana bir kat elbise ölçüsü alınız
Ne biçimde olsun?
Şimdiki moda göre nasıl giyiyorlar ise öyle yapınız
Elbisem hazır mıdır?
Hayır efendim
Yalnız setrenizi getirdim
Bakayım prova edeyim iyi geliyor mu?
Vücudumu çok sıkıyor
Boyu çok uzun
Tamam boyunuza göredir
Kollarım kaçıyor
Efendim şimdiki moda böyledir
Ben isterim ki vücudum rahat etsin
Zaten terzi kesme içinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki (Burak, 2018: 72)

Afrika Dansı'ndaki altı küçürek öykü, anlatıcı ve bakış açısı bağlamında incelendiğinde, mimetik anlatı kipinin örneği olan metinlerde diyaloglarda değişken odaklanmanın, monologlarda sabit odaklanmanın bulunduğu görülmektedir. Diegetik anlatı düzeyindeki metinlerde ise anlatıcının öyküde gözlemci konumunda yer aldığı ya da öykünün dışında bir aktarıcı olarak bulunduğu anlaşılmaktadır. Tüm bunlardan hareketle, *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öykülerde anlatıcının etkisi, okur ekseninde de değerlendirilecektir.

3.3. *Afrika Dansı*'nda Okur

Afrika Dansı'nın ilk küçürek öyküsü olan "Bremen Vaporu"nda vapurun ve büyükbabanın sesinin âdeta bir ritmi vurgular gibi okura hissettirildiği görülmektedir. Öyküdeki ses değişimlerini belirten anlatıcının öykü şahsıyla okur arasında bir bağ kurmak istediği öyküdeki şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

[...] Düdük sesleri

Kalın

Büyük babamın

Sesi

Kısa

Kısa

Kelimeler

Sanki Büyük babam rota değiştiryormuş gibi konuşurken vaporla

Düdük sesleri

Kalın sesin altında [...] (Burak, 2018: 71-72)

“Ayakkabıcı Bürjeni”de kullanılan “istirham ederim”, “bendeniz” ve “malumu âlinizdir” gibi Arapça ve Farsça kökenli Osmanlı dönemine ait kelimeleri kullanmasından dolayı ayakkabıcının o dönemde yaşayan biri olduğu anlaşılmaktadır. Bozuk bir Türkçe ile ifade edilen kelimeler ise diğer şahsın Türk asıllı olmadığını ya da Türkçeyi sonradan öğrendiğini gösterir niteliktedir. Osmanlı toplumunun kozmopolit yapısında yaşayan şahısların ana dilleri ile buldukları toplumun dili arasında yaşadıkları gelgitin okura sezdirildiği düşünülmektedir.

yklerindeki kelimelerin yerleri değişse de sürekli yeni anlamlar üretmeye açık olduğunu dile getiren Burak, her birinin bir şeyi simgelediğini düşünmektedir (Burak, 1990: 55). “Sainte Pulchrie” öyküsünün başında “Vaftiz Töreni” olarak belirttiği öykü çerçevesinin olayı hakkında ipucu verse de kullanılan kelimelerin yeni bir öykü üretimine açık olduğu görülmektedir. Öyküdeki “ARI BAL EŞEK SÜTÇÜ SÜT KAZ” ve “TAVUK VE CVCV” okur tarafından vaftiz töreni ile ilişkilendirilemese de okurda başka bir öykü oluşturma düşüncesini uyandırabilir. Öykünün başlığında okura sunulan ipucu, sözcüklerin tümüyle ilişkisi anlaşılamasa da yeni bir yorumun getirilmesine olanak tanımaktadır. Sainte Pulchrie, 1846 yılında İstanbul’da rahipler tarafından kurulmuş ve bugün hâlâ aktif olan bir Fransız lisesidir. İlk olarak ortaokul olarak açılan okul, 1999 yılında liseye dönüştürülmüştür. Okulda rahibeler tarafından kız öğrencilere eğitim verildiği bilinmektedir. Sainte Pulchrie Fransız Lisesinin bulunduğu bölgede aynı isimde erkek öğrencilere eğitim veren bir okul daha olduğu

anlaşılmaktadır (Sainte Pulchérie, 2022: 1). Okulun bugün aktif şekilde kullanılan internet sitesindeki tarihine dair verilen bu bilgilerden hareketle, öyküyü yorumlamak daha kolay olacaktır:

(Vaftiz Töreni)

GÖK HAVA BULUT AĞAÇ LEYLEK KUŞ KİLİSE ÇANI

SAAT

DAKİKA

ÇAN/KAMPANA

ÇARPI

KAPI

PERHİZ (Allah için yapılan oruç)

MEYVE AĞACI

AĞACIN ÇİÇEĞİ

ARI BAL EŞEK SÜTÇÜ SÜT KAZ

ANNE

KORKU

ÖNLÜK

KÜÇÜK KIZ VE DUVAR

ÇİÇEK VE KELEBEK

ERKEK ÇOCUK

KÜÇÜK KÖPEK

TAVUK VE CİVCİVİ (Yeni doğmuş)

ACI

ŞAPKA

ELDİVEN

VE

PEDER

BUKET VE AMCA VE REDİNGOT VE TEYZE

KUZİN KARDEŞ AĞABEY ANA BABA ARKADAŞ

DİLENCİ

KOLTUK DEĞNEĞİ

/BUNLARIN HEPSİ DÜĞÜNE GELİYOR/

KİBARLIK

GÜNAYDIN KÖYLÜ (Nal nazarlık)

MİDYE YELPAZE BİÇİMİNDE (İçinde inci) (Burak, 2018: 73-74)

“Kilise çanı”, “saat”, “dakika”, “çarpi” ve “kapı” kelimeleri, yatılı okul olduğu tahmin edilen bu okulun, belirli saatler içerisinde açılıp kapandığını gösterir niteliktedir. “Çarpi” kelimesinden hareketle, kilise çanının çalmasıyla giriş ve çıkışların yasaklandığı düşünülmektedir. “Perhiz” kavramının rahibelerle ilişkilendirildiği ve onlar tarafından gerçekleştirilen bir dinî görev olduğu anlaşılmaktadır. “Erkek çocuk”ların aynı dönemde benzer eğitim aldığı bilgisiyle bu kavramlarla ilişkisi kurulabilir.

Yazar, öykülerde alt alta sıralayarak verdiği kelimelerle kendine has bir üslup özelliği oluştururken aynı zamanda öykünün anlamsal çerçevesini de çizmektedir. Öykünün yapısal çerçevesinde bir anlam eksenini oluşmasa da derin yapısındaki anlamsal çerçevede kelimelerin birbiri ile ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Ancak, yeni bir üretime de açık olan küçürek öyküler, anlatıdaki kelimeler arasındaki farklı anlamsal bağların oluşumunu okura bırakmaktadır.

Örneğin, “Bir Evlilik” öyküsünde düğüne dair kelimelere ve birbiriyle alakasız gibi görünen diğer kelimelere yer verilmektedir. Öyküdeki “çayır” kelimesi, kır düğününü çağrıştırırken “otel müdürü” ifadesi de okuru, bu düğünün bir otelin bahçesinde yapıldığı düşüncesine yöneltmektedir. Verilen şahısların düğün sahipleri ve misafirler olduğu anlaşılırken gelene dair bilgilerin “inci kolye”, “parlak pabuç”, “kuaför” ve “yapılmış saç” kelimeleriyle verildiği söylenebilir. Öyküdeki diğer kelimeler de öykünün farklı yorumlamalara açık olduğunu göstermektedir.

ŞATO

TEPE

ÇAYIR

TÜFEK

AV ÇANTASI

AV KÖPEĞİ
KRİZANTEM
HİZMETÇİ
BABA
MASA
ŞAMPANYA
KOCA
KADIN
KUZEN
GELİN
TUVALET
VE MİSAFİRLER
OTEL MÜDÜRÜ
ARKADAŞ
VE GÖRÜMCE
İNCİ KOLYE
SABIR
PARLAK PABUÇ
KUAFÖR (Yapılmış saç)
KIZ
BLUZ
KÜLOT
LİKÖR
ELMA
YATAK TAKIMI (Burak, 2018: 75).

Öyküde “baba” ve “gelin” kelimesi bulunurken anne ve damat kelimesinin yer almadığı görülmektedir. Eserin başlığından da hareketle yorumlamaya giden okur, bu eksikliği alımlama sürecinde giderecektir.

Öykülerde isimleri evrensel bir kimlik kazanan karakterleri okur, bazen öykünün başlığından çıkarımda bulunarak ya da deneyim ufkuyla açığa çıkarmaktadır. Koçakoğlu, “Ümmü Gülsüm” öyküsündeki karakterin 1945’te ünlü bir Mısırlı şarkıcı

olan Ümmü Gülsüm olabileceğini söylemektedir (Koçakoğlu, 2009: 294). Kılınç da öykünün sözlerini Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının nakaratına benzetmekte ve öykünün bir “çığlık” olduğunu düşünmektedir (Kılınç, 2011: 1991-1992). “Ümmü Gülsüm”de anlatı öğelerinin en minimize şekilde sunulduğu görülmektedir. Öykünün sonunda karakterin ismi verilmekte ve sözler arasındaki ritimle okurda şimdide gerçekleşen bir olay izlenimi yaratılmaktadır.

Küçürek öyküler, karakterlerin içsel konuşmalarıyla duygu ve düşünce aktarımlarının yer aldığı öykülerdir. Sağlık'ın ifadesiyle “şiiresseliğin monolojik bir olgu olması” sebebiyle küçürek öykü ve şiir birbiriyle benzeşmektedir (Sağlık, 2014: 119). Ancak monolog yöntemiyle küçürek öykülerde okurun karakterle aynı duygulanımları ve düşünceyi yaşamasının hedeflendiği de bilinmektedir. Bu bilgilerden hareketle, Kılınç'ın öykünün çığlık olduğunu belirtmesi, tek yönlü bir yorumdur. Küçürek öykülerin çok yönlü yapısı, çeşitli yorumlamalara müsaittir. Mısırlı şarkıcının bilgisine sahip olmayan bir başka okurun da öyküyü farklı anlamlandırması kaçınılmazdır.

Anlatıcı ve okur bağlamında *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öykülerin öğelerinin incelendiği ve yorumlandığı bu kısımda, anlatıcının aktarmadığı boşlukların okur tarafından alımlama sürecinde tamamlanmasının hedeflendiği görülmektedir. Sevim Burak'ın küçürek öykülerinin yer aldığı diğer kitabı *Palyaço Ruşen*'in de aynı yöntemle incelenmesi, yazarın küçürek öykülerdeki üslubunun anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

3.4. Palyaço Ruşen'de Anlatı

Palyaço Ruşen, yazarın ölümünden sonra 1993 yılında Nisan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eserdeki on dört öyküden “AJDA PEKKAN”, “BEKÂR”, “ESKİ ATEŞ”, “SEYAHAT ESNASINDA” ve “TAKVİM ALTI YAZILARI” başlıklı beşi küçürek öyküdür. Diğerleri şöyledir: “TAVUSKUŞLARI VE KARTALLAR”, “EKİLENLER”, “YALNIZLIK”, “SIR”, “MUT..”, “PALYAÇO RUŞEN”, “O MAMİ O MAMİ BLUE”, “SANATÇI ELBİSESİ”, “KURTLA AVCI” ve “PARA KAZANMAK İÇİN YAZILAN HİKÂYE”. Koçakoğlu, kitapta yer alan “AJDA PEKKAN” adlı metnin şarkı sözü olduğunu savunmakta, Selim İleri'nin ise şiir olarak değerlendirdiğini belirtmektedir (Koçakoğlu, 2009: 60). Kılınç ise söz konusu metni

küçürek öykü türünde kabul ederek çalışmasında incelemiştir (Kılınç, 2011: 1984). Daha önce Rus Biçimcileri ve Necatigil'in şiirleri bağlamında tartışıldığı üzere, bir metnin “şiirsel” olması, onun şiir olduğunu göstermez. “AJDA PEKKAN” adlı öykü, Ajda Pekkan'ın yorumladığı, sözleri Türkçeye çevrilmiş “İki Yabancı” adlı şarkının sözlerinden oluşmakta ve şarkıya gönderme yapmaktadır. Yapısından dolayı “haiku” benzeri olan bu metin, hem şarkı sözlerinde hem de Burak'ın öyküsünde, iki anlatı kişisi arasında geçen bir olayın “üçüncü yabancı” olan anlatıcı tarafından okura aktarılması, öykünün şiirden ayrılması için yeterli sebep sayılabilir. “AJDA PEKKAN”ın tahkiyeden oluşarak olay, zaman ve karakter gibi anlatı öğelerini barındırması gerekçesiyle metin küçürek öykü kabul edilmiştir. *Palyaço Ruşen*'deki küçürek öyküler anlatı düzeyleri açısından şöyle sınıflandırılabilir:

Tablo 3. Palyaço Ruşen'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
AJDA PEKKAN		√		
BEKÂR	√			
ESKİ ATEŞ	√			
SEYAHAT ESNASINDA				√
TAKVİM ALTI YAZILARI	√	√	√	√

Görüldüğü üzere, “BEKÂR” ve “ESKİ ATEŞ” mimetik anlatılarken “AJDA PEKKAN” ve “SEYAHAT ESNASINDA” diegetik anlatılardır. Bu öykülerin düzeylerini belirlemek nispeten mümkündür. Kitaptaki ilk küçürek öykü olan “AJDA PEKKAN”, heterodiegetik anlatının tek örneğidir. Öyküde iki genç arasında geçen eylem ve duyguları aktaran anlatıcı, öykünün dışında yer almaktadır:

İ-ki Jabandjy
 Gedjé garanlyq
 El-ler bir-les-mys
 Gedje garanlyq
 galb-ler söz-leş-mys
 İ-ki jabandjy

Ta-nıs-mys-lar böjle
Jyldız-lar sahid olmys bu asqa
Mah-tab de-mys –ki
Gedje asq basqa
Jabandjylyra japyms bir –de saqa
Ghaib-olmys mah-tab
Dal-mys gid-mys bulut-a
qaranlyq arar asıq-lar hep janjana
Ne-den gedjeji hep secyjorlar?
Jabandiylar el-ele sevysyjorlar

İ-ki jabandy,
Göz-ler bir-leş-mys
İ-ki jabandjy
galb-ler söz-les-mys
İ-ki jabandjy
Göl-ge-le-re sinmys
Jabandjylyr qaranlyq-da el-e-le sewysyjorlar

Asqın gö-zü kör
Gel gecelyn –ki saqlanyjor-lar
Göryrler bel –ki
Cunki gedje-ler
Günah-lar-la giz-li (Burak, 1993: 117-118).

Mimetik anlatının bir örneği olan “ESKİ ATEŞ”te her ne kadar anlatıcı, ikinci çoğul şahıs eki aracılığıyla ikinci bir karakterle konuşur gibi aktarımda bulunsa da metnin derin yapısındaki ifadelerden monolog olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla öyküde bir olaydan ziyade karakterin düşüncelerinin aktarımı olduğu görülmektedir.

“BEKÂR” öyküsünün de başlangıçta dış monolog olabileceği düşünülse de “Ne yapacaksınız?” ifadesinde verilen ikinci çoğul şahıs eki, diyaloglu bir aktarımın olduğunu ve ikinci karakterin bulunduğunu kanıtlar niteliktedir:

Bana iğne iplik verin
Az iplik – yün – ipek – pamuk
Bu iğne kalındır
Ne yapacaksınız?
Yakamı dikeceğim (Burak, 1993: 121)

Otodiegetik anlatının örneğini teşkil eden “SEYAHAT ESNASINDA” öyküsü, diyalog gibi başlasa da anlatıcının seyahati sırasındaki gözlemlerini birinci tekil şahıs ekini kullanarak aktarması, öyküdeki şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

[...] İşte limandan dışarı çıktık
Birkaç beyaz kuşlar denizin mavi sularında oturmaktadırlar
Güneş grup ediyor
Sévahil nabédid oluyor
Artık küçük bir denizden maada bir şey görünmüyor
Zannedersin ki iki girdap arasında seyahat etmekteyiz
Üzerime bir mahzuniyet çöktü
Gece tekarrup ediyor benim hâlâ uykum gelmedi [...] (Burak, 1993: 129)

“TAKVİM ALTI YAZILARI”nda ise anlatı düzeyi okurun yorumuna göre değişebilecek bir niteliktedir. Öykü, ilk bakışta sayıklar gibi konuşan anlatı kişinin monoloğu olarak değerlendirilebilir. Bu durumda, öyküyü mimetik kabul gerekecektir. Başka bir açıdan, anlatı kişinin bir hikâye anlatıcısı olarak kurgulandığı düşünülebilir. Öyküde tekerlemeyi andıran, masal kalıplarına benzer ifadeler ve başkalarının dâhil olduğu anlaşılabilir öykü parçaları bulunmaktadır. Bu durumda da öykü, heterodiegetik bir nitelik taşıyacaktır. Bu konuda kesin bir yargıya varmak yine de mümkün değildir çünkü anlatıcı, birinci çoğul şahıs kipi kullanarak kendisini ve belki dinleyicilerini ya da etrafında bulunanları da öyküye dâhil eder: “Bakalım gelir mi gelmez mi”, “Köy sefası sürelim” ve “Ütülenmiş koyun ayağı getir de paça yapalım” (Burak, 1993: 133-134) ifadeleri buna örnektir. Bu durum göz önüne alındığında da öykü, homodiegetik kabul edilmelidir. Anlatıcının kendini dâhil ettiği

ifadeler otodiegetik, başkasından söz ettiği kısımlar, hem anlatıcının bildiği ayrıntılar nedeniyle (“Bir geçmişlerinden dolayı kavga ediyorlar”) heterodiegetik hem de belki duyduklarından dolayı yaptığı çıkarımlar nedeniyle tanık/gözlemci olarak düşünülebilir. Dolayısıyla aslında bu öyküde anlatı düzeyi, okurun yorumuna göre belirlenmektedir.

Palyaço Ruşen'de anlatıcının dört farklı şekilde öyküde bulunarak aktarımı sağladığı görülmektedir. Bu dört farklı anlatıcının öyküdeki konumlarının belirlenmesi için bakış açılarını tespit etmek yerinde olacaktır:

Tablo 4. *Palyaço Ruşen*'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
AJDA PEKKAN	√				
BEKÂR			√		
ESKİ ATEŞ		√			
SEYAHAT ESNASINDA		√			
TAKVİM ALTI YAZILARI	√	√			

Öykülerdeki anlatıcıların odaklanmalarına bakıldığında, en çok sabit odaklanmalı anlatı bulunduğu görülür. Bu odaklanmaya örnek olarak “ESKİ ATEŞ”, “SEYAHAT ESNASINDA” ve “TAKVİM ALTI YAZILARI” verilebilir. *Palyaço Ruşen*'deki “AJDA PEKKAN”, sıfır odaklanmalı anlatı iken “BEKÂR” öyküsü, değişken odaklanmalı anlatıdır.

“ESKİ ATEŞ” öyküsünde anlatıcının düşüncesindeki karmaşıklığı monolog olarak aktardığı görülmektedir. Tek bir karakterin konuşmalarının yer aldığı öykü, sabit odaklanmalıdır. “SEYAHAT ESNASINDA” adlı öyküde, birden fazla anlatı düzeyi kullanılmış gibi görünse de olay, ana karakterin bakış açısından okura aktarılmaktadır. Öykü tamamen diyalogdan oluşmadığı için Genette'in yaklaşımı benimsenerek diegetik kabul edilmiş ve odaklanması içsel ve sabit olarak belirlenmiştir. Sabit odaklanmalı anlatının son örneği olan “TAKVİM ALTI YAZILARI”nda anlatıcının öykünün karakteri olduğu daha önce sözü edilen üçüncü çoğul şahıs ifadelerden anlaşılmaktadır. Ancak, anlatı düzeyleri bağlamında yapılan incelemede,

heterodiegetik olabileceği kabul edilen “TAKVİM ALTI YAZILARI”, anlatıcının ayrıntılı bilgiye sahip olmasından sıfır odaklanmalı olarak da kabul edilmektedir.

Sıfır odaklanmanın örneği olan “AJDA PEKKAN”da anlatıcı, “İ-ki Jabandjy” diye ifade ettiği iki sevgilinin buluşup sözleşmelerine dair tüm bilgilere sahiptir. Ayrıca öykünün sonundaki “Cunki gedje-ler/Günah-lar-la giz-li” sözleriyle öyküdeki her şeye hâkim olduğunu belirtmektedir.

Değişken odaklanmadan oluşan “BEKÂR” öyküsünün karakterler arasındaki konuşma çerçevesinde kurgulandığı görülmektedir. Diyalog şeklinde başlayıp biten öyküde iki karakterin aktarımda bulunduğu anlaşılmaktadır. Bundan dolayı olay, iki kişinin bakış açısından sunulmaktadır.

Palyaço Ruşen’deki küçürek öykülerde yapılan çözümleme sonucunda, anlatı kipinin, anlatıcının kim olduğunun ve öyküdeki konumunun ne olacağının anlaşılmasında belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. İncelenen beş küçürek öyküde anlatıcının beş, odaklanmalarının da üç farklı şekilde olduğu görülmektedir. Metinlerde anlatıcının durumunun ortaya konmasının ardından okura biçilen rolün ne olduğunu irdelemek de yerinde olacaktır.

3.5. *Palyaço Ruşen*’de Okur

Öykünün yapı ögeleri olan olay, karakter, zaman ve mekânın eksiksiz olarak verildiği “AJDA PEKKAN” öyküsünde, “iki yabancı” arasındaki aşk konu edilmektedir. Bu aşkın şahitlerinin yıldızlar ve mehtap olması, anlatı zamanının gece olmasından kaynaklanmaktadır. Mekân her ne kadar açık olsa da gecenin karanlığı sebebiyle aşkın gizemini koruduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla öyküde, şahit olarak insanlar değil, sevgililer arasındaki sırrı saklayacak olan yıldızlar ve Ay seçilmiş görünse de üçüncü yabancı olan anlatıcı, iki yabancıyı gözlemleyen bir diğer şahittir. Öyküdeki “Neden geceyi hep seçiyorlar” sorusuyla okurun sorgulaması hedeflenmektedir. Devamında “gecelyn –ki saqlanyjor-lar” ifadesiyle sevgililerin aşklarını gizledikleri belirtilmektedir. Okurun yeniden üretimini sağlayacak kısım, öykünün sonundaki “Cunki gedje-ler/Günah-lar-la giz-li” sözüdür. Burada okur, anlatıcının gece gerçekleşen başka günahların olduğunu sezdirmesinden hareketle, yeni karakterlerin

öykülerini oluşturacaktır. Burak'ın *Afrika Dansı*'ndaki küçürek öykülerinde kelimeleri alt alta sıralayarak sözcüklerle oynaması ve dil üzerindeki değişimi benimsemesi, "AJDA PEKKAN"da daha farklıdır. Yazarın bu sefer, kelimelerdeki ekleri de parçaladığı görülür. Ayrıca öyküdeki dil değişimi, anlatıcının kimliğine dair bir ipucu olarak yorumlanabilir.

Öykülerde bir adlandırma yapılmaksızın simgesel ifadelerle anlam kazanan şahıslar bulunmaktadır. "BEKÂR" öyküsündeki anlatıcının ismi verilmese de başlıktan anlaşılacağı üzere, öykünün ana karakteri bekâr biridir. Karakterin cinsiyetinin de verilmediği bu öyküde, olay ya da durum ana karakter üzerinden ilerler. Birey üzerinden yapılan varoluşsal sorgulama, okurun toplumun genelini zihninde canlandırmasına yol açacaktır. Metnin derin yapısındaki anlamda ise "yaka" sözcüğünden hareketle, bekâr olan ana karakterin yakaları birleştirmek istemesi, hayatını bir başka kişiyle birleştirmek istemesinden ileri gelir. "Az iplik – yün – ipek – pamuk" kelimeleri arasındaki tireler ise ana karakterin yaşamındaki parçalanmışlıkları sembolize etmektedir. Öykünün arka planında kalan ikinci karakterin verdiği iğneyi kalın bulan bekârın, kendi söküğünü dikmesi, yani yaşamındaki soruna çözüm bulması için uygun iğneyi kendisi aramalıdır. Bir başkasının onun hayatı için bulacağı çözüm, yeterli olmayabilir. Dolayısıyla öyküdeki bireyin varoluş problemini çözmesinin, kendini var etmekten geçtiği savunulabilir.

Metnin yapısından hareketle, başlangıçta diyalogdan oluştuğu varsayılan "ESKİ ATEŞ" öyküsünde "pek çok koydunuz" ve "beni bunalttınız" sözcükleri, öykü şahsının içsel karmaşasını ortaya çıkarmaktadır. Bundan dolayı, öykünün daha çok bir iç diyalog şeklinde bireyin içsel konuşmaları olduğu anlaşılmaktadır:

Kovada kömür var me?

Küreği alın kömür koyun

Birden çok koymayın

Pek çok koyduğunuz halde ateşi söndürürsünüz

Ateşi boğdunuz

Karıştıracak demir ile biraz kaldırın ki bir miktar nefes alsın

Karıştırıcıyla karıştırın

Karıştırıcıyı içinde bırakın
Çabuk tutuşsun
Alevlenmeye başladı
Ateşe mukayyet olmalısınız
Ateşi bırakmayınız ki sönsün
Bütün bütüne sönmemiştir
Yeniden yakmalı
Gelin ateşi düzeltin
Ne ararsınız
Maşayı arıyorum
İşte köşededir
Küçük körük nerede?
Gidin küçük körüğü arayın getirin
Ateşi körükleyin
Yavaş körükleyin
O kadar hızlı körüklemeyin
Üstüne birkaç talach koyun
Şimdi iki üç partcha odun koyun
Az vakitten toutouchour
Küreği alın kömür koyun
Pek çok koydunuz
Beni bunalttınız

Ateş söniyor
Pek miskin ateş
Gelin ateşi düzeltin (Burak, 1993: 125-126)

Öyküde, karşısındaki karaktere direktifler verir gibi konuşan ana karakter, âdeta öyküyü yeniden kurgulayacak okuru yönlendirir gibi konuşmaktadır.

Mekânın simgelerle anlamlı hâle getirildiği öykülerde mekân, kapalı/dar ya da açık/geniş ne şekilde olursa olsun öyküdeki ifadelerle anlam kazanmaktadır. “SEYAHAT ESNASINDA” öyküsünde mekânın deniz olduğu açıktır. Mekânın

simgesel değeri, öykü şahsının duygulanımlarıyla anlam bulmaktadır. Her ne kadar öyküde açık/geniş bir mekân tercihi yapılmış olsa da bunun öykü şahsının ruhsal durumuna yansımalarının farklı olduğu şu ifadede görülmektedir: “Üzerime bir mahzuniyet çöktü”. Geride kalanı simgeleyen denizin mekân olarak seçilmesi, seyahat eden öykü karakterinin ardında sevdiklerini bırakmasından kaynaklı olabilir. Ayrıca, karakterler arasındaki konuşmada “Öyle olduğu halde bir tchine kadınıyla izdivaç eden bir Avrupalının hali acınacak bir hal olması lazım geliyor” ifadesinin geçmesi de manidardır:

Saat kaçta hareket edeceğiz?

Alaturka saat 9.00 da

Vapur şimdi hareket edecek, hazır olunuz

İyi biraz durunuz işte hamal eşyamı getiriyor

Hareket etmek üzereyiz yolcu olmayanlar dışarı çıksınlar

İşte limandan dışarı çıktık

Birkaç beyaz kuşlar denizin mavi sularında oturmaktadırlar

Güneş gurup ediyor

Sévahil nabédid olouyor

Artık küçük bir denizden maada bir şey görünmüyor

Zannedersin ki iki girdap arasında seyahat etmekteyiz

Üzerime bir mahzuniyet çöktü

Gece tekarrup ediyor benim hâlâ uykum gelmedi

Mehtap var me?

Hayır bu gece mehtapsız bir gecedir

Şu dakika tchinde bulunmasını isterim

Zira hava burada karardığı vakit orada chafak söker

Sahi mi?

Şüphe yok efendim

Biz burada uyumaya gittiğimiz vakit tchin’de henüz uykudan uyanıyorlar

Öyle olduğu halde bir tchine kadınıyla izdivaç eden bir Avrupalının hali acınacak bir hal olması lazım geliyor

Elbette

Zira biri yatmaya gideceği esnada diğeri kalkmak isteyecektir
Bu pék tuhaf
Enginin sallantısı hissolummaya başlıyor
Yolcular birer birer iniyorlar ve herkes kamaradan çıkıyor
Hajdé biz de inelim
Yarın sabah erken kalkalım Kaleyi Sultaniyé'dé toulsu enémsi
témachai itchine hadjé guidélim yatalam. (Burak, 1993: 129-130)

Karakterlerden birinin “Biz burada uyumaya gittiğimiz vakit tchin’de henüz uykudan uyanıyorlar” ve “Kaleyi Sultaniyé”yi izledikleri şeklindeki söylemlerinden hareketle, kendilerinin Çanakkale civarında bir Avrupa ülkesinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, “tchine kadınıyla izdivaç eden bir Avrupalı” ifadesi, bu düşünceyi kanıtlar nitelikte olurken karakterlerden birinin erkek olduğunu ve geride (tchin) sevdiği kadını bıraktığını da düşündürmektedir.

Küçürek öyküdeki zaman, şimdiki zamandaki anlık bir durumun yansıması iken aslında içinde “geçmiş ve geleceği” de barındırmaktadır (Korkmaz ve Deveci, 2011: 34). Burak’ın “TAKVİM ALTI YAZILARI”nda bu üç zaman dilimini de bir şimdide sunduğu görülmektedir. Öyküdeki “Bir geçmişlerinden dolayı kavga ediyorlar”, “Eskisi gibi değil şimdi başka türlü olmuş” ve “Köy sefası sürelim” ifadeleri, okuru geçmişi ve geleceği şimdide kurgulamaya götürmektedir. İki bölümden oluştuğu düşünülen öykünün ilk kısmında “iki atlıdan” bahsedilmektedir. İkinci kısımda, anlatıcının başkasıyla konuşur gibi zihnindeki birbirinden farklı kavramları birleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Okurun, burada, iki kısımdan ayrı ayrı yeni öyküler oluşturabileceği söylenebilir.

Sevim Burak’ın küçürek öykülerinin yer aldığı *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*’de anlatıcı ekseninde yapılan inceleme sonucunda, anlatıcının *Afrika Dansı*’nda dört, *Palyaço Ruşen*’de beş farklı anlatı düzeyinde bulunduğu ve buna bağlı olarak her iki kitapta da üç farklı mesafeden anlatımı gerçekleştirdiği görülmektedir. İncelenen kitaplarda, diegetik ve mimetik öykü sayıları eşittir. Ancak, *Afrika Dansı*’nda heterodiegetik anlatı ağırlıklıyken “TAKVİM ALTI YAZILARI”nın tüm anlatı düzeylerini barındırması sebebiyle, *Palyaço Ruşen*’de homodiegetik anlatının ağırlıkta

olduğu görülmektedir. *Afrika Dansı*'ndaki iki öykünün kelimelerin alt alta sıralanmasıyla oluştuğu ve bu öykülerde, anlatıcının, varlığına dair bir ifade belirtmemesinden heterodiegetik anlatı ağırlık kazanmaktadır. *Palyaço Ruşen*'de ise bu teknikte yazılmış bir öykü bulunmamaktadır. Öykülerin diyalog ve monolog olarak belirlenmesi, *Palyaço Ruşen*'de başlangıçta okuru zorlasa da şahıs eklerinin bu ayrımı yapmada yönlendirici olduğu söylenebilir. Öyküdeki karakterlerin anlatıcı olduğu diyaloglarda, tek karakterden oluşan ve aynı kişinin anlatıcı olduğu öykülerde, anlatıcının öykünün dışında yer aldığı ya da tanık/gözlemci olarak bulunduğu öykülerde tamamlanmamış kısımların olduğu anlaşılmaktadır. Buna örnek olarak, “Ümmü Gülsüm”de mekânın metnin yapısında belirtilmemesi, “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi”nin karakterler arasındaki diyalogdan oluşması sebebiyle zamanın şimdi olduğunun düşünülmesi ve diğer öykülerde de anlamsal açıdan oluşturulan boşluklar verilebilir. Bunlar, anlatıcının sessiz kaldığı kısımlar olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla, bu kısımlardan ve anlatıcının okurun öyküye dâhil olmasını sağladığı ifadelerden öyküde okurun sesine ihtiyaç duyulduğu görülür.

Burak'ın her iki kitabındaki küçürek öyküler okur bağlamında incelendiğinde, benzer ve farklı tekniklerin uygulandığı görülür. “Bremen Vapuru”nda anlatıcının vapurun sesindeki ritmi açıklaması, okurun bu sesleri hissetmesini sağlamaktadır. “Ayakkabı Bürjeni”nde öykü zamanına dair bilgisi olmayan okur, karakterlerin kullandığı kelimeler aracılığıyla dönem hakkında yorumda bulunabilecek ve öyküdeki dil değişiminden hareketle karakterlerin kimliğine dair çıkarım yapabilecektir. Yazarın bu üslup seçimini, “AJDA PEKKAN” öyküsündeki anlatıcının söylemlerine yansıttığı da görülmekte ve bu sefer okur, karakterlerin değil, anlatıcının kimliğine dair fikre sahip olabilecektir. İncelenen her iki kitapta da öykülerde verilen şahıs adları okurun yorumlamasında belirleyicidir. Bunun en belirgin örnekleri, “Ümmü Gülsüm” ve “BEKÂR”dır. Öyküde bulunan ögeler aracılığıyla, bazı kavramların okurun alımlama sürecine bırakıldığı “Bir Evlilik” öyküsünde, gelin ve babanın verilmesine rağmen, anne ve damat kelimelerinin olmamasından anlaşılır. Bazen de parçalar ya da çeşitli kelimeler hâlinde oluşturulan öykülerin her bir kavramından yeni bir öykü yaratılabilir. Bu duruma örnek olarak, “Sainte Pulchérie” ve “TAKVİM ALTI YAZILARI” verilebilir. “Sainte Pulchérie”de kelimeler, “TAKVİM ALTI YAZILARI”nda ise öykü kısımları ayrı ayrı yeni oluşumlara açıktır.

Tüm bu bilgilerden hareketle, yazarın her iki kitabında yer alan küçürek öykülerinde, anlatıbilim bağlamında benzerliğin ağırlıkta olduğu görülürken alımlama estetiği açısından benzer ve farklı yönlerin bulunduğunu söylemek mümkündür.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FERİT EDGÜ'NÜN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

Çeşitli edebî türlerde eserler kaleme alsada öykücü yanının ağırlıkta olduğunu vurgulayan Ferit Edgü, Türk öykücülüğünü getirdiği yeniliklerle farklı bir çerçeveye taşıyan 1950 kuşağı içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda, dönemin yaygın akımlarından biri olan varoluşçuluk ekseninde bireyselliği merkeze aldığı küçürek öyküler yazmıştır.

Yapılan incelemeler neticesinde, Edgü'nün bu türe ait öykülerinin belirli konular çerçevesinde ele alındığı tespit edilmiş ve anlatı ve okur çerçevesinin geri plana atıldığı görülmüştür. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle Edgü'nün edebî kişiliği hakkında bilgi verilecek ardından yazarın *Binbir Hece*, *Doğu Öyküleri*, *İşte Deniz*, *Maria*, *Do Sesi*, *Avara Kasnak*, *Nijinski Öyküleri* ve *Yolun Gittiği Yer* adlı eserlerindeki küçürek öyküleri anlatıbilim ve alımlama estetiği ekseninde incelenecektir.

4.1. Ferit Edgü'nün Edebî Kişiliği

İstanbul'da 24 Şubat 1936 yılında dünyaya gelen İsmail Ferit Edgü, Türk edebiyatında 1950 kuşağının öncü isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Babası Nuri Mehmet Edgü, annesi Fatma Nevber Hanım'dır. Edgü, II. Dünya Savaşı'nın sıkıntılı süreci içerisinde geçirdiği çocukluk yıllarını şöyle anlatır:

Öyle bir dünyada, varıl olmayan, her anlamda varıl olmayan bir dünyada açtım gözlerimi. Kuşkusuz, yazmaya çok erken yıllarda başlamamın nedenlerinden biri de bu olsa gerektir. Çünkü o dünyadan, bir çocuk kaçmak ister... Oysa benim, o günün İstanbul'unda, içinde

bulduğum toplumsal çevrede, aile çevremde, kaçabileceğim hiçbir delik yoktu. (Edgü, 2016: 27)

Kendisinin de ifade ettiği üzere yazar, yaşadığı olumsuzluklardan yazarak kaçır. Deveci ile yaptığı bir söyleşide Edgü, okuma ve yazmaya küçük yaşta başlamasını sanatsal açıdan önemli bir şehir olan İstanbul'da yaşamasına bağlar. Türk edebiyatındaki önemli şahsiyetlerle de bu sayede erken yaşta tanışma imkânı bulmuştur:

Sait Faik'i tanıdığım lisede öğrenciydim. Attila İlhan'ı, Salah Bırsel'i, hemen ardından Melih Cevdet'i daha sonraları benim ilk yazılarımı yayınlacak olan Vedat Günyol'u, lise öğrencilik yıllarımda tanıdım. Bütün bu kişilerin arasında beni en çok etkileyen Sait Faik olmuştur. Bunu birçok kez dile getirdim. Bir daha dile getirmiş olayım: Biz 1950 kuşağının, özellikle öykücülerinin, Sait Faik'ten geldiğimize inanırım. Dostoyevski'nin o ünlü sözü: "Hepimiz Gogol'ün Palto'sundan geliyoruz." Biz de kanımca, Sait Faik'den geliyoruz. Neden? Çünkü biz genç yazarlar yazmaya başlarken gereksinimini duyduğumuz yenilik tohumlarını Sait Faik'te bulduk. Neydi bu yenilik tohumları? O estetikle ettiği birbirinden ayırmayan bir sanat anlayışı. Ne toplumu, toplumsalı; ne bireyi ve bireyseli göz ardı etti öykülerinde. Böylece ilk kez, toplum ve birey, düş ve gerçek, onun öykülerinde bir araya geldi. Özellikle ölümünden bir ay önce yayımlanan "Alemdağ'da Var Bir Yılan" kitabında bunun en güzel örneklerini verdi. Ama Sait Faik'in dışında okuduğum yazarların yerli-yabancı, birçoğundan etkilenmiş olmalıyım. (Edgü, 2012: 1)

Türk edebiyatından çeşitli türlerde okumalarını sürdüren Edgü, Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi yazarları okurken dünya edebiyatından da başta Tolstoy ve Kafka olmak üzere birçok yazarın eserini okur (Deveci, 2005: 19). Ayrıca Ziya Osman Saba, İlhan Tarus, Memduh Şevket Esendal, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Melih Cevdet Anday'ın da eserlerini okuduğunu ifade eden yazar, yerli ve yabancı

birçok yazarın eserinden etkilendiğini söyler. “Bu etkiler, başta Sait Faik ve Kafka olmak üzere, yazdıklarında açık ya da kapalı olarak belirir” diyen Edgü, okuduğu eserlerin izlerinin kendi yazdığı eserlerde olmasa bile hayata ve insanlara olan bakış açısında olduğunu belirtir (Edgü, 2012: 1).

Edgü, babasının ölümünün kendisinde bıraktığı etki sonucu yazmaya ilk olarak şiirle başlar (Edgü, 2016: 17). İlk şiirinin 1952 yılında *Kaynak Dergisi*'nde, ardından birkaç şiirinin de *Şairler Yaprağı*'nda yayınlandığını söyler. Deveci'nin ifade ettiği üzere Garip şiirinin etkisinin sürdüğü bir dönemde şiirlerini kaleme alan Edgü, Mavi Hareketi'ne katılarak topluluğun manifestosunu hazırlar ve bu dergide birçok yazısı çıkar (Deveci, 2005: 21).

Her ne kadar daha öncesinde şiir yazsa da edebiyat dünyasına girişinin Vedat Günyol ile tanışıp *Yeni Ufuklar*'da yazmaya başladıktan sonra gerçekleştiğini belirten yazarın, çeşitli sanat dallarıyla ilgili yazılara yer vererek 1954 yılında geniş bir okuyucu kitlesine sahip olan *Vatan*'da ve dönemin birçok dergisinde öyküleri yayımlanır (Edgü, 2012: 1). İlk öyküsünü 1953 yılında yazdığını söyleyen Edgü, şiirden öykü yazarlığına geçişini Sait Faik'e borçlu olduğunu vurgular. “Sait Faik'le karşılaşmam gözümü açtı; şiiri bir anda, tümüyle bırakıp öykü yazmaya yöneldim” diyen yazar, ilk öykülerinde “fantastik imgeler”e yer verir, kendisinden önceki yazarlardan farklı ve biricik olmak istese de öykülerinin “acemice” olduğunu düşünür. Bundan dolayı da kitabına bu öykülerden sadece 1954'te *Vatan*'da yayımlanan “Yitik Gün”ü dâhil eder (Edgü, 2016: 49).

Edgü, ilk mesleki eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne başladığında alır. Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışır ve onun kitaplığından faydalanır. Akademinin son sınıfında, 1958'de “yurtdışı sınavını kazanarak” Almanya'ya ve Paris'e gider. Paris'te yaşadığı süreçte seramik, felsefe ve sanat tarihi eğitimi alır (Yalçın, 2010: 364). Bu tür faaliyetleri gerçekleştirirken edebiyattan da kopmaz. Paris'teyken *Kaçkınlar* ve *Bozgun* adlı eserleri yayımlanır. Aynı zamanda “Sartre, Camus ve Beckett'ten çeviriler yapar; şiir, öykü, çeviri, yazın ve resim üzerine denemelerini çeşitli dergilerde yayımlar” (Kahraman'dan aktaran Yiğit, 2007: 22). Bu dönemde her ne kadar çeşitli sergilere katılıp resim alanında deneyim elde etse de

kendisini “hep bir yazar” olarak gördüğü için resmi bırakarak yazarlığa yönelir (Edgü, 2016: 50).

Askerlik görevi için 1964’te Türkiye’ye döner ve Hakkâri’nin Pirkanis köyünde yaşar. Burada kaldığı süre boyunca düşünce dünyası değişir. Böylece yazar, Paris ve Pirkanis’te yaşadığı ve gözlemediği şeylerle iki farklı geleneğin ve kültürün yaşamdaki izlerini keşfetmiş olur. Coğrafyanın insan üzerindeki etkisi Edgü’yü derinden etkiler. Yazar, her iki kültürün etkilerini de kendi süzgecinden geçirir ve bunu eserlerine taşır. Hakkâri’de yaşadığı ve gözlemediği şeylere *Kimse* ve *O/Hakkâri’de Bir Mevsim* adlı romanlarında ve 1995’te yayımlanan *Doğu Öyküleri* adlı kitabında yer verir. Yazar, eserlerindeki ve düşünce yapısındaki değişime değinerek edebiyat hayatını “Hakkâri öncesi” ve “Hakkâri sonrası” olarak iki şekilde değerlendirir (Edgü, 2016: 29).

Şiir, deneme, öykü ve roman gibi birçok edebî türde yazılar kaleme alan Edgü, aynı zamanda resim alanında da yetkinliğe sahiptir. Resim alanındaki bu yetkinliğin ve tecrübelerin izlerini yazılarında görmek mümkündür. Yıldız Ecevit’e göre Edgü’nün yapıtlarındaki dikkat çekici betimlemelerde resim sanatının etkileri görülmektedir (Ecevit, 1992a: 31).

Edgü, birçok türde yazılar yazsa da belli bir türün nitelendirmesine bağlı olmadığını “Ne yazarsam yazayım, deneme ya da öykü ya da roman, ben bir yazarım. Romancı, öykücü, denemeci nitelermeleri benim için geçerli değil” sözleriyle vurgular (Edgü, 2016: 58). “Hep aynı çizgide yazmaya devam eden yazar” ve “her eserinde kendini yenileyen yazar” olmak üzere iki tür yazar olduğunu söyleyerek kendisinin ikinci türde bulunduğunu belirtir (Edgü’den aktaran Ecevit, 1992b: 105). Ona göre bir yazarı yazar yapan en önemli şey, ne yazacağından çok “nasıl” yazacağına karar vermesidir (Edgü, 2016: 55).

Edgü’nün *Bir Gemide* adlı öykü kitabı, 1978 yılında yayımlanır ve bir yıl sonra Sait Faik Ödülü’ne layık görülür. Aynı yıl *Ders Notları* adlı deneme kitabına da Türk Dil Kurumu Deneme Ödülü verilir. Ayrıca 1988’de Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’nü de *Eylül’ün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı romanıyla alır. *O* adlı romanı da *Hakkâri’de Bir*

Mevsim adıyla sinemaya uyarlandıktan sonra Berlin Film Festivali'nde ve Akdeniz Kültürleri Film Festivali'nde ödüle layık görülür (Yalçın, 2010: 365).

Yeni öyküler yazmaya hız kesmeden devam eden yazarın *Çığlık* adlı öykü kitabı, 1982 yılında Ada Yayınları tarafından yayımlanır. Yirmi bir öykünün bulunduğu eser için Edgü, şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bu bölümde yer alan metinlerin tümü, ilerde yazmayı tasarladığım öykülerin taslakları olarak kaleme alınmıştı. Bunları, yakın bir gelecekte, 'öyküleştiremeyeceğimi' gördüm. Uzak bir geleceğe de güvenim olmadığından, oldukları gibi yayımlama yolunu seçtim. Dileyen okur-yazar, bu parçalardan yola çıkarak, bir öykü, bir roman ya da bir oyun yazabilir. (Edgü'den alıntılanan Deveci, 2005: 400)

Bu sözlerle yazar okura alımlama kapısını aralamaktadır. Çağrışımlardan hareketle alımlamasını gerçekleştiren okur, metindeki belirsizlikleri tamamlar. Edgü'nün de böyle bir okur kitlesini hedeflediği, "André Gide'in sözcükleriyle, okunmak için değil, yeniden okunmak için yazdığımı niçin saklayayım? Çünkü ben de, bıkmadan usanmadan, yeniden, yeniden yazıyorum" sözlerinden anlaşılmaktadır (Edgü, 2016: 62).

Öykü türünde yazdığı bir başka kitabı ise 2007 yılında yayımlanan *Yaralı Zaman*'dır. Bu kitapta yazar, Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki zorlu yaşam şartlarını, insanlar arasındaki iletişimi ve bölgenin kültürünü kurmaca içerisinde sunmuştur. *Yaralı Zaman*'ın yazarın uzun öykü türündeki son kitabı olduğu söylenebilir. Edgü'nün *Kaçkınlar*, *Bozgun*, *Av*, *Bir Gemide*, *Çığlık* ve *Yaralı Zaman* haricindeki diğer öykü kitaplarının kimisinde diğer türdeki öykülerle küçürek öykülere kimisinde de sadece küçürek öykülere yer verdiği görülmektedir.

"Öykü, ilk göz ağrım. Yazarlığımın, örneğin romancılıktan çok öyküye yatkın olduğunu biliyorum" ve "Türk edebiyatında öykünün, bugün, hâlâ, romandan daha önemli bir yer tuttuğuna inanıyorum" diyen Edgü, romanın yanı sıra ağırlıklı olarak öykü yazmaktan yana bir yol izler (Edgü, 2016: 59). Öykücülüğünün "gerçekliğin dil

aracılığıyla sunulduğu” ve “fantastik öğelerin yer aldığı” olmak üzere iki şekilde sürdüğünü belirtir (Edgü, 2016: 54). Yazılarını geniş okur kitlelerini hedefleyerek yazmadığını söyler ve “okunmak için” yazsa da okurun kendisiyle özdeşleştireceği metinleri değil, “kendileriyle yüzleşecekleri” metinleri yazmayı amaçladığını belirtir (Edgü, 2016: 62). Bundan dolayı Edgü, küçürek öykü türünde eserler kaleme alır ve bu türde öyküler yazmasının sebebini açıklar:

İnsanoğlunun düş gücünü harekete geçirmek, yaratıcılık diye kendisine sunulan, yan yana geldiklerinde hiçbir şey anlatmayan, roman, öykü, anlatı diye nitelenen laf salatalarından okuru kuşkuya düşürmek için. Ve sanatın pek öyle ulaşamayacak tepelerde olmadığını, evlerde, odalarda, sokaklarda dolaştığını göstermek ve katılımı için için sağlamak için. (Edgü, 1997: 39)

Yazarın, hayatın içinde yer alan her şeyin öykünün konusu olabileceğini düşünerek kaleme aldığı ve “minimal öykü” olarak adlandırmayı tercih ettiği tür hakkındaki görüşleri dikkate değerdir:

Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakır. Okurun düş gücüne. Bu açıdan, kışkırtıcıdır. Okuru düşlemeye çağırır. Ve bir adım ötesi, yazmaya. Minimalist sanat, resimde, en az renk ve biçimle yetinen sanattır. Yazıda da alıp başını gitmiş imgelerin, birbiri ardına yazılmış sıfatların değil; sıradan sözcüklerin, zenginleştirilmiş değil; yoksullaştırılmış bir sözcük dağarcığının ürünleridir. Burada, her sözcük yerli yerinde olmak zorundadır. Anlamının sınırları çizilmiştir. Yorumlar sınırlandırılmıştır. Yaratıcı söylem, sanki kendi kendini yok etmiştir. (Edgü, 1997: 37-38)

Öykülerini yazarken dil ve sözcük konusunda hassas ve son derece dikkatli hareket eden yazara göre dil, bir eserin mihenk taşıdır. Bu konudaki hassasiyetini, “elimden geldiğince, sözcükleri doğru, yerli yerinde kullanmaya özen gösteriyorum. Çok güzel metinler yazmak için değil, dilin yalan söylememesi için. Bu nedenle sözcüklerle

bitmez tükenmez bir savaş içindeyim” sözleriyle ifade etmektedir (Edgü, 2016: 66). Yalın bir dil kullanımını tercih ettiği de şu sözlerden anlaşılmaktadır: “Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz-yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuçu gibi. Yontuçu, mermerin içindeki saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense ‘dil’in içindeki cevhere” (Edgü, 2014b: 92). Edgü, roman ve öyküdeki ayrıntıları gereksiz görmektedir ve küçürek öykülerinde az sözle çok şey anlatmak istemektedir. Bunu yaparken yazarın okuyucuya belli bir görüşü aşlamak gibi bir düşüncesi ve amacı olmadığı söylenebilir.

Yazılarında “gerçeğin içindeki düşü ve düşün içindeki gerçeği” aradığını söyleyen Edgü, “gerçek” adı altında sunulan yazıların yazarın süzgecinden geçirilmiş olduğunu vurgular. Ona göre, yaşamı anlamının ve “gerçeğin içindeki gerçeğe” varmanın tek yolu “düş”ten geçmektedir (Edgü, 2016: 71). Yazarken düşünle gerçek arasında gidip geldiğini ifade eden yazar, okurlarını da düşlemeye çağırır. Aytaç, onun küçürek öykülerinin “soyuta gidiş” olduğunu söyler (Aytaç, 2019: 45). Bu durumun, yazarın okuru düşlemeye yani alımlamaya yönlendirmesinden kaynaklandığı savunulabilir.

Küçürek öykünün özellikleri arasında bulunan evrensel tema seçimi, Edgü’nün öykülerinde de görülmektedir. Ancak o, bunu bireyselden hareketle gerçekleştirmektedir. Gördüğü sorunları “evrensel açıdan” bakarak dile getirdiğini söyleyen yazara göre, evrenselden hareketle ulusal olana varılabilmektedir. Bunu yaparken yazar, içerisinde bulunduğu toplumun sesine kayıtsız kalmamaktadır. Yazılarında beslendiği kaynak, yaşadığı toplumdaki izlenimleridir (Edgü, 2016: 19).

Edgü, Türk öykücülüğünü farklı bir boyuta taşıyarak yeniliğe götüren 1950 kuşağı yazarları arasında yer edinmiştir. Bu kuşak yazarlarının anlatımda yalınlığa gitmesi, bireyi merkeze alması ve biçimsel yenilikleri getirmesi kendilerinden önceki öykücülere getirilen eleştiri niteliğindedir. 1950 kuşağı yazarları, dönemin etkili akımlarından varoluşçuluk eksenli öykülerinde bireyi merkeze alarak yabancılaşma, bunaltı, ölüm ve kaçış temalarını işlemiştir. “Yazmayı, oldum olası bir varoluş sorunu olarak gördüm. 1950’lerin sonunda, *Kaçkınlar*’ı yazarken de, bugün de. Aradan geçen kırk yıl, bu konuda hiçbir şeyi değiştirmedim” diyen Edgü de öykülerinde bu temaların

yani sıra yol, umutsuzluk, karamsarlık ve yalnızlık gibi temalara yaşamdaki varlığını sorgulayan şahıslar aracılığıyla yer vermektedir (Edgü 2016: 52).

Etkilendiği yazarlar arasında durum öykücülüğünün öncülerinden Sait Faik ve Kafka'nın yer aldığını sık sık vurgulayan yazar, olayın olmadığı ya da çok az bulunduğu küçürek öykü türünde öyküler kaleme alır. Ancak Edgü, öykülerinde öncelikle olaya yer verdiğini şöyle belirtir:

Ben, minimal öykülerimde her şeyden önce 'olay'ı önemsiyorum. Ama benim 'olay'larım, gözümüzün gördüğü olaylar değil. Çünkü ben, kendimi bir tanık yazar görenlerden değilim. Olayları, gözlerimi kapadığımda daha iyi görüyorum. Yıllar önce söylediğim gibi, düş ile gerçek koşut gidiyor yazdıklarımda. (Edgü, 2014b: 91)

Küçürek öykülerde uzun uzadıya anlatılmayan olayın bazen verilmediği bile gözlemlenebilir. Olay olsa bile, roman ve öyküdeki gibi ayrıntılı değil, yüzeysel şekilde sunulur. Bundan dolayı Edgü'nün öykülerinde olay varsa da olay örgüsünün bulunmadığını söylemek yerinde olur.

Edgü'nün küçürek öykü türünde yazdığı ilk öykü kitabı, 1991 yılında yayımlanan *Binbir Hece*'dir. Bu türde ikinci kitabı olan *Doğu Öyküleri* ise 1995 yılında yayımlanmıştır. Ardından 2000 yılında yayımlanan *İşte Deniz, Maria* adlı öykü kitabında da otuz küçürek öyküye yer vermiştir. Yazar, 2002 yılında elli dokuz küçürek öykünün bulunduğu *Do Sesi*'ni, 2003 yılında yirmi altı küçürek öyküyü kaleme aldığı *Avara Kasnak*'ı ve 2007 yılında da *Nijinski Öyküleri*'ni okurla buluşturmuştur. Okurun hâlâ beklenti ufkunun küçürek öyküden yana olduğunu düşünen Edgü, 2021 yılında *Yolun Gittiği Yer*'le on dört yıl aradan sonra okurlarına tekrar küçürek öykülerini sunmaktadır.

4.2. *Binbir Hece*'de Anlatı

Ferit Edgü'nün küçürek öykü türünde kaleme aldığı ilk öykü kitabı olan *Binbir Hece* 1991 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Bu türdeki ilk çalışmasında yazar, minimal terimini kullanmaktan yana olduğunu şöyle açıklamaktadır:

Öykü için ‘minimal’ sözcüğünü, ilk kez *Binbir Hece* (1991) başlıklı kitabımda kullanmışım. Daha sonra, *Doğu Öyküleri*’nin ikinci bölümünde on yedi minimal öyküye yer verdim. O günden bu yana, görsel sanatlardan ödünç aldığım ‘minimal’ sözcüğünü bir hayli sık kullanı[r] oldum. Hem Türkiye’de, hem Avrupa’da. Kuşkusuz, bu sözcük henüz ortalarda yokken, minimalist öykünün en yetkin örnekleri, Kafka’nın ve Çehov’un, daha sonraları da Beckett ve Borges’in kitaplarında yer alıyordu. (Edgü, 2014b: 91)

Edgü, *Binbir Hece* ile küçürek öykünün Türk edebiyatındaki öncü yazarları arasında yer almıştır. Deveci, onun bu eserindeki öykülerin küçürek öykü türünün ilk örnekleri olduğunu söylemektedir. Ayrıca ona göre Edgü, bu öyküleri aracılığıyla küçürek öykünün Türk edebiyatındaki “yerini sağlamlaştırmıştır” (Deveci, 2007: 74).

Üç bölümden oluşan kitapta “MİNİMAL ÖYKÜLER” başlığını taşıyan ilk bölümde yetmiş yedi küçürek öykü bulunmaktadır. Kitabın ikinci bölümünü oluşturan “OLUMSUZ METİNLER”deki sekiz öykünün hem biçimsel açıdan farklı olmasından hem de küçürek öykünün yapısında bulunan boşlukların bu öykülerde bulunmamasından bir önceki bölümde yer alan öykülerden farklı bir yapı arz ettiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla, bu metinlerin küçürek öykü tanımına uymadığı tespit edilmiştir. “BECKETT’İN ARDINDAN HECELEMELER” başlığını taşıyan üçüncü bölümde ise Romen rakamlarıyla başlıklandırılmış yirmi dört metin vardır. Bu metinlerde öykülemeye dair belirgin nitelikler gözlemlenmemiştir. Bunların tipik özelliği, yazarın sözcükleri hecelere bölerek dize görünümünde sıralama yöntemiyle anlamları çoğaltmayı denemesidir. Eğer öyküleme niteliği aranırsa, metinlerde kimi zaman “keşke”nin eşlik ettiği dilek-istek kipindeki çekimlere dikkat edilerek bunların anlatı kişinin monoluğu olduğu iddia edilebilir. Ne var ki, bu da aşırıya kaçan bir yorum olma riski taşımaktadır. Ayrıca, yazar, küçürek öykülerinin aksine, bu metinleri başlık vermek yerine numaralandırmayı tercih etmiştir. İçerik açısından da Edgü’nün öyküde olaya gösterdiği önemi yansıtan metinler olarak değerlendirilemezler. Hem biçim hem içerik açısından şiir sayılması gereken bu metinler, incelemeye dâhil

edilmemiştir. Kitabın ilk bölümünde yer alan öyküler, anlatı düzeyleri açısından şu şekilde sınıflandırılabilir:

Tablo 5. *Binbir Hece*'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
MEŞK		√		
MUTLULUK	√			
TANIK	√			
BALIKÇI		√		
YANKI		√		
UMUT-SUZ		√		
SAVUNMA		√		
KONUŞMA	√			
KONUK		√		
EŞİKTE	√			
SARHOŞ		√		
SORGU		√		
UYKUDA		√		
ESKİ GÜNLER		√		
NİSYAN		√		
KARDEŞLER				√
BİR KÖPEK SORUNU	√			
AÇIK/KAPALI		√		
KİRALIK	√			
ZAMAN	√			
KARTPOSTAL		√		
GİDERAYAK		√		
GİZSİZ	√			
TÜZE	√			
SORU		√		
MUT		√		
RENKLİ				√
YANIT		√		
AKINTIDA		√		
YENİLİK		√		
SAPLANTI		√		
İSTEK	√			
VAROLMAYAN KARŞITLIK	√			
ANI				√
YALIN	√			
GEL-GİT	√			

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
FARK-SIZ	√			
HAYIR	√			
YOLCU	√			
OLANAKSIZ	√			
MORĞDA	√			
KIYIDA				√
KAÇINILMAZ		√		
ÖZEL	√			
TALİH				√
SORUMLULUK	√			
AZ/ÇOK				√
ÖLÇÜT		√		
USLANMAYAN		√		
SEVGİ	√			
BİLİNMEYEN	√			
YANILGI		√		
TEN	√			
DÜŞ İDİ	√			
GÜVEN		√		
GİDEN			√	
AVUTMA		√		
SORU		√		
BEKÇİ			√	
KÖSNÜL			√	
GARİP				√
SİMURG	√			
UYUM	√			
SUSKU	√			
İKİLİ		√		
CESARET		√		
UŞAK		√		
K.F.		√		
İŞ	√			
ARACI	√			
KARŞI	√			
H	√			
YAŞ-ILIK		√		
UYKUDA ÇOCUKLAR	√			
DİL	√			
KADIN		√		
SON	√			

Tabloda belirtildiği üzere, *Binbir Hece*'deki metinlerin 34 tanesi mimetik anlatı düzeyinde kurgulanmıştır; 43 tanesi ise diegetiktir. “GEL-GİT” öyküsünün başlangıçta diyalog şeklinde olduğu düşünülürken başlıktan da anlaşılacağı üzere, anlatıcının iç dünyasındaki gelgiti monolog şeklinde aktardığı söylenebilir:

— Buraya çok uzaklardan geldin.

— Şimdi de burdan uzaklara gitmeye kalkıyorsun. (Edgü, 1991: 46)

Öyküdeki şahısların durumunu öykünün dışında yer alan anlatıcının aktardığı heterodiegetik anlatılar, *Binbir Hece*'de çoğunluklu olarak bulunmaktadır. Kitapta bu tür anlatının örneklerini “MEŞK”, “BALIKÇI”, “YANKI”, “UMUT-SUZ”, “SAVUNMA”, “KONUK”, “SARHOŞ”, “SORGU”, “UYKUDA”, “ESKİ GÜNLER”, “NİSYAN”, “AÇIK/KAPALI”, “KARTPOSTAL”, “GİDERAYAK”, “SORU”, “MUT”, “YANIT”, “AKINTIDA”, “YENİLİK”, “SAPLANTI”, “KAÇINILMAZ”, “ÖLÇÜT”, “USLANMAYAN”, “YANILGI”, “GÜVEN”, “AVUTMA”, “İKİLİ”, “CESARET”, “UŞAK”, “K.F.”, “YAŞ-ILIK” ve “KADIN” adlı öyküler teşkil etmektedir. Öğretmen ve öğrenci arasındaki diyalogun aktarıldığı “YANIT” öyküsünde anlatıcıya dair bir bilgi bulunmamaktadır:

— Sorumu yanıtlamadın, dedi öğretmen.

— Her soru yanıtlanmaz, dedi öğrencisi. (Edgü, 1991: 38)

Otodiegetik anlatılar ise “KARDEŞLER”, “RENKLİ”, “ANI”, “KIYIDA”, “TALİH”, “AZ/ÇOK” ve “GARİP”tir. “RENKLİ”de daha önce karşısına çıkan birinin göz rengini anlatan anlatıcı, kimliği belirsiz olan şahsa dair düşüncelerini açıklamaktadır:

Yalnız gözlerini ansıyorum. Maviydi. Deniz mavisini.

Hayır, yeşildi, zeytin yeşili. Yoksa elâ mıydı?

Benim gözüm onun gözlerindeydi. Ama o bana bakmıyordu. (Edgü, 1991: 37)

Öyküdeki durumu tanık ya da gözlemci konumunda aktaran anlatıcının bulunduğu homodiegetik anlatılar eserde çok az yer almaktadır. Bunlar: “GİDEN”, “BEKÇİ” ve

“KÖSNÜL”dür. “BEKÇİ”de babası ile bir bekçinin aralarında geçen konuşmaları aktaran anlatıcı, öyküde tanık konumundadır (Edgü, 1991: 69). Bu türün bir başka örneği olan “GİDEN” öyküsünde ise giden kişiye dair bilgiler veren anlatıcı, kendisini ikinci planda tutmaktadır:

Daha büyümeden söylemişti, bir yaz günü, bahçede dut ağacının altında:

— Bir gün ben de büyüyeceğim ve sizler gibi olmayacağım.

Gerçekten de, o, bizler gibi olmadı.

Büyür büyümez çekip gitti.

Bir daha da hiçbirimiz onu görmedik. (Edgü, 1991: 66)

Anlatı düzeyleri açısından incelenen küçürek öykülerdeki anlatıcının, anlatıya olan mesafesi şöyledir:

Tablo 6. *Binbir Hece*'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
MESK					√
MUTLULUK			√		
TANIK		√			
BALIKÇI					√
YANKI					√
UMUT-SUZ	√				
SAVUNMA					√
KONUŞMA			√		
KONUK					√
EŞİKTE			√		
SARHOŞ					√
SORGU					√
UYKUDA					√
ESKİ GÜNLER					√
NİSYAN	√				
KARDEŞLER		√			
BİR KÖPEK SORUNU		√			
AÇIK/KAPALI	√				
KİRALIK		√			
ZAMAN			√		

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
KARTPOSTAL					√
GİDERAYAK	√				
GİZSİZ			√		
TÜZE		√			
SORU					√
MUT					√
RENKLİ		√			
YANIT					√
AKINTIDA					√
YENİLİK					√
SAPLANTI					√
İSTEK			√		
VAROLMAYAN KARŞITLIK			√		
ANI		√			
YALIN			√		
GEL-GİT		√			
FARK-SIZ			√		
HAYIR			√		
YOLCU			√		
OLANAKSIZ			√		
MORĞDA			√		
KIYIDA		√			
KAÇINILMAZ					√
ÖZEL		√			
TALİH		√			
SORUMLULUK		√			
AZ/ÇOK		√			
ÖLÇÜT					√
USLANMAYAN					√
SEVGİ		√			
BİLİNMEYEN		√			
YANILGI					√
TEN			√		
DÜŞ İDİ			√		
GÜVEN					√
GİDEN		√			
AVUTMA					√
SORU		√			
BEKÇİ		√			
KÖSNÜL		√			
GARİP		√			
SİMURG			√		
UYUM		√			
SUSKU			√		

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
İKİLİ					√
CESARET					√
UŞAK					√
K.F.					√
İŞ			√		
ARACI			√		
KARŞI		√			
H			√		
YAŞ-ILIK	√				
UYKUDA ÇOCUKLAR			√		
DİL			√		
KADIN					√
SON		√			

Tabloda görüldüğü üzere, eserdeki anlatıcının öyküye olan mesafesine göre belirlenen odaklanmalardan en çok dışsal odaklanma yer almaktadır. Burada anlatıcı, öykü şahıslarının söylemlerini aktarmakta ya da eylemlerini açıklamaktadır. Bu şahısların duygu ve düşüncelerine dair bilgi sahibi değildir. “MEŞK”, “BALIKÇI”, “YANKI”, “SAVUNMA”, “KONUK”, “SARHOŞ”, “SORGU”, “UYKUDA”, “ESKİ GÜNLER”, “KARTPOSTAL”, “SORU”, “MUT”, “YANIT”, “AKINTIDA”, “YENİLİK”, “SAPLANTI”, “KAÇINILMAZ”, “ÖLÇÜT”, “USLANMAYAN”, “YANILGI”, “GÜVEN”, “AVUTMA”, “İKİLİ”, “CESARET”, “UŞAK”, “K.F.” ve “KADIN” eserdeki dışsal odaklanmalı anlatılardır. “MUT” öyküsü bu odaklanma türünün belirgin örneklerinden biridir:

- Bir ikindi vakti, başımı omzuna dayayıp uyumak isterdim, dedi kadın.
- Ya bir daha uyanmazsan? dedi adam.
- İşte mutluluk bu olsa gerek, dedi kadın. (Edgü, 1991: 36)

Anlatıcının öyküde bulunduğu sabit odaklanmalı anlatılar “TANIK”, “KARDEŞLER”, “BİR KÖPEK SORUNU”, “KİRALIK”, “TÜZE”, “RENKLİ”, “ANI”, “GEL-GİT”, “KIYIDA”, “ÖZEL”, “TALİH”, “SORUMLULUK”, “AZ/ÇOK”, “SEVGİ”, “BİLİNMEYEN”, “GİDEN”, “SORU”, “BEKÇİ”,

“KÖSNÜL”, “GARİP”, “UYUM”, “KARŞI” ve “SON”dur. “ANI”da anlatıcı, çocukken yaşadığı günleri aktarmaktadır:

Kurşun askerler.
Çocukluğum,
Savaş yılları.
Karartma geceleri.
Ablamın koynunda uyuyoruz
kurşun askerlerim ve ben. (Edgü, 1991: 44)

Kitapta değişken odaklanmanın bulunduğu öyküler ise “MUTLULUK”, “KONUŞMA”, “EŞİKTE”, “ZAMAN”, “GİZSİZ”, “İSTEK”, “VAROLMAYAN KARŞITLIK”, “YALIN”, “FARK-SIZ”, “HAYIR”, “YOLCU”, “OLANAKSIZ”, “MORGDA”, “TEN”, “DÜŞ İDİ”, “SİMURG”, “SUSKU”, “İŞ”, “ARACI”, “H”, “UYKUDA ÇOCUKLAR” ve “DİL”dir. “EŞİKTE” öyküsü, doktorla hastası olduğu düşünülen bir şahsın karşılıklı konuşmalarından oluşmaktadır. Öykünün iki karakter tarafından oluşturulması, değişken odaklanmanın yer aldığını göstermektedir.

Binbir Hece’de en az örneği olan odaklanma, anlatıcının öykü şahıslarından daha çok bilgiye hâkim olduğu sıfır odaklanmalı anlatılardır. “UMUT-SUZ”, “NİSYAN”, “AÇIK/KAPALI”, “GİDERAYAK” ve “YAŞ-ILIK” bu duruma örnektir. “NİSYAN” öyküsünde anlatıcı, kadının zihnindeki düşüncelere hâkimdir:

Uzun bir yolculuğa çıkmadan önce, karısına hep aynı şeyi söyledi:
— Seni sevdiğimi unutma!
Karısı uzun yalnızlık günlerinden ya da gecelerinden birinde, kocasının kendisini sevdiğini unuttu. (Edgü, 1991: 25)

Anlatıbilim açısından *Binbir Hece*’de mimetik anlatı ile diegetik anlatı sayıları arasında çok fark olmadığı söylenebilir. Diegetik anlatı düzeyleri arasında ise en çok anlatıcının öykünün dışında bulunan bir aktarıcı olduğu heterodiegetik örnekler bulunmaktadır. Anlatıcıların odaklanmasına bakıldığında, mimetik anlatılarda diyalogun çok olması sebebiyle değişken odaklanmanın bulunduğu ve heterodiegetik

anlatıdan kaynaklı olarak da dışsal odaklanmanın yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle, anlatıcının öyküye dair ayrıntılı bilgiye sahip olmaması, ayrıntının okurun alımlamasına bırakıldığını ve diyalog tekniğinden oluşan öykülerin fazla olması da okurun karakterler ile özdeşleşmesinin kolaylaştığını göstermektedir. Buraya kadar yapılan incelemede, anlatıcının öyküdeki etkisine değinilmiştir. Öykülerde okurun etkisinin ne olduğunu belirlemek de yerinde olacaktır.

4.3. *Binbir Hece*'de Okur

Ferit Edgü'nün küçürek öykülerindeki karakterler çoğunlukla kimliksiz olmakla birlikte bazen kadın, adam ya da seslerle adlandırılmalarda bulunulduğu görülmektedir. Aktarılan durumu yorumlayan okur, kendisi için anlamlı hâle getirdiği bir şahsın sesini yahut bir kadının/ erkeğin ismini öykü şahsı olarak konumlandıracaktır. "AVUTMA" öyküsünde "Ağlama, dedi adam. Bu ölen ilk çocuğumuz değil" (Edgü, 1991: 67) ifadesinden hareketle, öyküdeki tek şahsın adam olmadığı ve çocuğunu kaybeden bir kadın ile yani eşiyile diyalogunun aktarıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, öyküdeki ifadelerle varlığı sezdirilen ikinci karakteri yorumlayarak öyküdeki diyalogu tamamlamak okura düşmektedir.

"UYKUDA ÇOCUKLAR"da "kadın" ve "adam" olarak adlandırılan öykü karakterlerinin anne-baba oldukları düşünülebilir. Burada öykü karakterlerinin "anne-baba" şeklinde değil de "kadın ve erkek" olarak adlandırılmasının olayın ayrıntılı şekilde anlatılmamasından ya da dolaylı aktarımın kısaca verilmesinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Bu duruma getirilebilecek bir başka yorum, karakterlerin de bir zamanlar çocuk oldukları, ancak artık yetişkin bir birey (adam ve kadın) olmalarının vurgulanmak istenmesi olabilir. Eylemi gerçekleştiren şahısların çocukların ebeveynleri olmadığı düşüncesi, okurun öyküyü başka yönde alımlamasını da sağlayabilir.

Çocukları yatırdın mı? dedi adam.

Çoktaaaann, dedi kadın.

Kimbilir nasıl bir düş görüyorlardır şimdi, dedi erkek.

Kimbilir, dedi kadın. Git kulaklarına fısılda istersen. (Edgü, 1991: 84)

Öyküdeki şahsın ilk olarak “adam” şeklinde, ikinci konuşmasında ise “erkek” olarak adlandırılması da dikkate değer bir başka husustur. Burada, üçüncü bir şahsın olabileceği düşüncesini de uyandırmaktadır.

Kitaptaki küçürek öykülerde yer yer anlatıcı, soru yöneltmekte ya da yorumlarda bulunmaktadır. “BİR KÖPEK SORUNU” ve “BİLİNMEYEN” öyküleri buna örnek olarak verilebilir. “BİR KÖPEK SORUNU”nda öykünün sonunda soruyu yönelten anlatıcı, okurun öykünün bir karakteri gibi cevap vermesini beklemektedir:

Hiçbir zaman bir köpeğim olmadı. Dolayısıyla, sizi ısırın benim köpeğim olamaz. Aslında bu açıklama bile saçma. Çünkü, dediğim gibi bana ait bir köpek yok. Hiçbir zaman da olmadı.

Bir köpek sizi benim bahçemde ısırmış olabilir.

Ama o köpek benim değildi. Evet bahçe benim.

Peki siz, siz ne arıyordunuz bahçemde? (Edgü, 1991: 27)

Öyküdeki “sizi” ifadesi, öyküde iki şahsın bulunduğunu gösterir niteliktedir. Her ne kadar ikinci şahsın konuşmaları yer almasa da anlatıcının sözleri, okurun ikinci şahsa yönelik ifadelerini doldurmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bu durum, okurun ikinci şahıs olarak öyküye dâhil olmasını da sağlamaktadır.

Binbir Hece'deki çoğu öykünün diyalog şeklinde olduğu görülmektedir. Mimetik anlatı kipinin örnekleri olan diyalog ve monolog şeklindeki anlatılarda anlatıcının aradan çekilmesi ile doğrudan aktarılan öykü, okurun konumunu daha yakın hâle getirmekte ve kolayca katılımını sağlamaktadır. Kitaptaki “YALIN” öyküsü bu duruma örnektir:

— Yalın olan niçin bu denli karmaşık, zor, güç

(handiyse) ulaşılmaz?

— Yalın olduğu için.

— Yalın olduğu için mi?

— Evet. Yakına varmak uzağa gitmekten daha güçtür.

Bunu daha kalemi eline aldığı ilk gün sana söylemediler mi? (Edgü, 1991: 45)

Öykünün başlangıcında kimliklerine dair bilgi olmayan karakterler arasında konuşulan yalınlığın hangi konuda olduğu net şekilde anlaşılammamaktadır. Ancak öykünün sonunda “kalem” kelimesiyle yazın sanatındaki yalınlıktan bahsedildiği kavranmaktadır.

4.4. Doğu Öyküleri’nde Anlatı

Yapı Kredi Yayınları tarafından 1995 yılında yayımlanan kitabın ikinci bölümünü “MİNİMAL DOĞU ÖYKÜLERİ” başlığı oluşturmaktadır. Ferit Edgü, bu başlık altında on yedi küçürek öyküye yer verdiğini belirtmektedir (Edgü, 2014b: 91). Bunların anlatı düzeyleri şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 7. Doğu Öyküleri’ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
ATSIZ	√			
SÖYLEŞİ			√	
BU	√			
ANNEM VE BEN			√	
YIKILMIŞ				√
FAL				√
KAYIT			√	
KONUŞMA				√
RASTLANTI				√
NÖBETÇİ			√	
PUSULA/SIZ				√
KARAKIŞ	√			
SES		√		
KİM				√
HOŞ				√
KEREM			√	
NE	√			

Tabloda belirtildiği üzere, *Doğu Öyküleri*’ndeki küçürek öykülerde anlatı kipi olarak çoğunlukla diegetik anlatı bulunmaktadır. Eserde, diegetik anlatı kipinin alt

türlerinden heterodiegetik anlatının tek örneği “SES” öyküsüyken homodiegetik anlatının alt türleri olan otodiegetik anlatının yedi, tanık/gözlemci anlatının beş örneği bulunmaktadır.

Bir diğer anlatı kipi olan mimetik anlatının yer aldığı öyküler ise “ATSIZ”, “BU”, “KARAKIŞ” ve “NE”dir. Bu öykülerin, monolog ve diyalogdan oluştuğu anlaşılmaktadır. “BU” öyküsünde, isimleri ve cinsiyetleri belirsiz bırakılan iki karakter konuşmaktadır:

- Bu ne bu?
 - Kar.
 - Böyle kar hiç görmemiştim.
 - Burda daha neler göreceksin.
 - Neymiş göreceklerim?
 - Kurt, köpek.
 - Başka?
 - Ayı, tilki.
 - Başka?
 - İşin rast giderse, bir insanoğlu.
 - Bu karda mı?
 - Bu karda, eğer yolunu bulabilirsen. Ya da o, yolunu yitirmişse.
- Artık bahtına... (Edgü, 2014c: 201)

Eserdeki küçürek öykülerde büyük oranda öykünün merkezinde yer alan anlatıcının konumuna göre, “YIKILMIŞ”, “FAL”, “KONUŞMA”, “RASTLANTI”, “PUSULA/SIZ”, “KİM” ve “HOŞ” adlı öyküler otodiegetik anlatılardır. “FAL” öyküsünde yolda yürürken bir falcı ile karşılaşmasına değinen anlatıcı, falcı ile diyalogunu aktarmaktadır. Ancak bu diyalogu aktarırken kendini soyutlamayarak “dedim” ve “bilemeyeceğim” gibi ifadelerle öyküdeki konumunu da belirtmektedir (Edgü, 2014c: 204). Otodiegetik anlatının bir başka örneği olan “YIKILMIŞ”ta da aynı durum söz konusudur. Öyküdeki ifadelerden de anlaşılacağı üzere anlatıcı, yaşadığı bir anlık izlenimini ve gördükleri sonucundaki tepkisini anlatmaktadır:

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 adımı bilmediğim köylü. Biz burda işimizi kendi aramızda görüyoruz.

Sustuk.

Sonra uzaktan bir köpek havladı. (Edgü, 2014c: 203)

Anlatıdaki şahısların öyküsüne dolaylı da olsa katılımı bulunan anlatıcı, “SÖYLEŞİ”, “ANNEM VE BEN”, “KAYIT”, “NÖBETÇİ” ve “KEREM” öyküsünde tanık ya da gözlemci kimliğiyle bulunarak homodiegetik anlatıya örnek teşkil etmektedir. “KEREM” öyküsünde, Kerem adındaki bir şahısla geçen diyalogunu aktaran anlatıcı, küçürek öykünün yapısı gereği Kerem'in hayatına ayrıntılı şekilde değinmemektedir. Ancak başlıktan da anlaşılacağı üzere, odak nokta Kerem'dir. Böylece anlatılan öykünün Kerem'in öyküsü olduğu anlaşılmaktadır:

Kerem, Ben de büyümeden ölecek miyim? diye sordu.

— Niçin ölesin? dedim.

— Herkes ölüyo, dedi . Gece oluyo, herkes ölüyo.

Sana bir şey olmaz, dedim.

— Öyleyse beni yanında götür, dedi. Ben yanımdayken sana da bir şey olmaz.

— Peki anan, baban, kardeşlerin, koyunların, köpeklerin n'olacak? dedim.

— Hepisi ölcek, dedi. N'assın olsa hepsi ölcek. Ben senlen gelem.

Beni sen kurtar. Ben de seni kurtaram. (Edgü, 2014c: 215)

Doğu Öyküleri'ndeki küçürek öykülerde anlatıcının çoğunlukla öykünün içerisinde bulunan biri olarak aktarımda bulunduğu görülmektedir. Burada, çoğunlukla kendine dair aktarımda bulunan anlatıcı ile tanık/gözlemci olarak yer alan anlatıcının metne

olan mesafesinin belirlenmesi önemlidir. Kitaptaki on yedi öyküdeki anlatıcıların bakış açısı şu şekildedir:

Tablo 8. *Doğu Öyküleri*'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
ATSIZ		√			
SÖYLEŞİ		√			
BU			√		
ANNEM VE BEN		√			
YIKILMIŞ		√			
FAL		√			
KAYIT		√			
KONUŞMA		√			
RASTLANTI		√			
NÖBETÇİ		√			
PUSULA/SIZ		√			
KARAKIŞ			√		
SES	√				
KİM		√			
HOŞ		√			
KEREM		√			
NE		√			

Görüldüğü üzere, *Doğu Öyküleri*'ndeki küçürek öykülerin büyük çoğunluğu içsel odaklanmanın türleri arasında yer alan sabit odaklanmalı anlatılardır. “ATSIZ”, “SÖYLEŞİ”, “ANNEM VE BEN”, “YIKILMIŞ”, “FAL”, “KAYIT”, “KONUŞMA”, “RASTLANTI”, “NÖBETÇİ”, “PUSULA/SIZ”, “KİM”, “HOŞ”, “KEREM” ve “NE”de anlatıcı, öykü şahıslarından biri olarak yer almaktadır. “KONUŞMA”da bir bekçi ile aralarındaki diyaloga yer veren anlatıcının öyküdeki bir diğer şahıs olduğu şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

- Burda ne arıyorsun? dedi birden karşıma çıkan, eli tüfekli bekçi.
- Dolaşıyorum, dedim.
- Bey'den izin aldın mı? dedi.
- Hangi Bey'den? dedim. Bu dağların Bey'i mi var? (Edgü, 2014c: 207)

Eserde çoklu ve dışsal odaklanmanın örnekleri bulunmazken sıfır odaklanmanın tek örneği “SES”tir. Değişken odaklanmalı anlatılar ise “BU” ve “KARAKIŞ”tır. “KARAKIŞ” diyalog şeklindedir:

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. (Edgü, 2014c: 211)

Kitaptaki küçürek öykülerde yapılan inceleme sonucunda, diegetik anlatı kipindeki öykülerin çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır. Ancak diegetik anlatı kipinin alt türü olan heterodiegetik anlatı örneğinin az olması sebebiyle ve anlatıcının öykü karakteri olarak bulunmasından sabit odaklanmanın yoğunluk kazandığı görülmüştür. Anlatıcının bir karakter olarak aktardığı anlatıda, okura düşen görevi de değerlendirmek gerekmektedir.

4.5. Doğu Öyküleri’nde Okur

Küçürek öykü, az sayıdaki sözcükle yoğun anlamlı metinlerdir. Bu metinlerde her şeyin verilmesi imkânsız olduğundan bazen öykünün başının bazen sonunun bazen de her ikisinin belirsiz kaldığı görülür. Belirsizlik, okurun düşlemeye yani yorumlamaya çağrılmasının bir işaretidir. *Doğu Öyküleri’nde* yer alan on yedi küçürek öyküden “BU” ve “ATSIZ” öyküsü bu tanımın en belirgin örnekleri arasındadır. “ATSIZ”da öykünün sonunun belirsiz bırakılması, devamının okurdan beklendiğinin bir göstergesidir:

Ben de burdan kaçmak istedim. Ama bırakmadılar. Sonunda, beni

bırakmayanların—daha doğrusu buradan kaçamayanların—arasında buldum kendimi.

Şimdi sen, burdan gitmek için benden izin istiyorsun?

Sorarlarsa bunun hesabını nasıl verebilirim ben?

Ama illâ kaçmayı kafana kodunsa, o başka. O zaman ben de seninle geleyim. Böylece alacak-verecek hesabı kalmaz aramızda.

Hayır, benim atım yok, seni terkime alamam.

Silahım var, evet, ama atım yok.

Atım olsa zaten ben kendim bugüne değin... (Edgü, 2014c: 199)

Anlatıcının öykünün sonunda atının olduğunda yapacaklarını belirsiz bıraktığı görülmektedir. Bu kısma dair ipuçları, öykünün başında bulunmaktadır. Böylece, okurun dikkatli bir okuma süreci geçirmesi de gerekmektedir.

Öykünün başlangıcından itibaren anlatılanlarla ilgili zihninde kurgulamaya başlayan okur, öyküdeki boşlukları tamamladığını düşünmektedir. Ancak, öykünün sonunda anlatıcının verdiği bir bilgi, okuru şüpheyne düşürerek kurgunun akışını değiştirmektedir. “FAL” öyküsü bu duruma örnek olarak verilebilir:

— Yoo, dedim, ikinci bir kez, kırık, puslu bir aynada görmek istemem yüzümü.

— Öyleyse gözlerimin içine bak, dedi.

Daha önce oynamıştım bu oyunu.

— Yoo hayır, dedim. Bir fal için bu kadarı yeter. (Edgü, 2014c: 205)

“FAL”da anlatıcı, falcıyla arasındaki diyalogu aktarırken ansızın gerçekleştiği düşünülen olayın anlatıcı tarafından “oyun” olarak nitelendirildiği görülmektedir. Ayrıca anlatıcının daha önce bunu yaşadığını söylemesi de okuru, anlatıcının bu olayı yeniden yaşayıp yaşamadığı ya da anlatıcının rüyası olabileceği noktasında şüpheyne düşürmektedir.

“RASTLANTI” öyküsünde tekne kiralamak istediğini söyleyen anlatıcı ile karşısında yer alan şahsın diyalogu, yolları kesişen herhangi iki kişinin konuşması şeklinde ilerlemektedir. Ancak öykünün devamında şahsın anlatıcıya tekneyi sadece kaptanı öldüren birinin arayacağını söylemesi, okura boşluklara dair ipucunun verildiğini göstermektedir:

Burda tekne ne arar?

Buralarda yanlışlıkla tekne arayan kişi, olsa olsa kaptanını öldürüp buralara kaçan bir denizci olabilir. (Edgü, 2014c: 208)

Öykünün “deniz”, “kaptan”, “tekne” ve “denizci” kelimeleri etrafında oluşması, anlatıcının eksik bıraktığı öykü başlangıcını, yani anlatıcının geçmişini anlamlandırmak açısından yeterli olabilir.

4.6. *İşte Deniz, Maria*’da Anlatı

Edgü’nün küçürek öykü türünde kaleme aldığı ikinci kitabı olan *İşte Deniz, Maria*, 2000 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, “Öyküler: PERİSİZ EV”, “Çok Kısa Öyküler: ŞAŞILACAK BİR ŞEY” ve “İŞTE DENİZ, MARİA” olmak üzere üç başlıktan oluşmaktadır. İlk başlık altında beş öykü bulunmaktadır. Edgü, bu beş öykünün 1985-1997 yılları arasında yayımlandığını ve 1960’lı yıllardaki “öykü anlayışının” yansımaları olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, küçürek öykü için minimal adlandırmasını kullanan Edgü’nün ikinci ve üçüncü bölümdeki öykülerini “çok kısa öykü” şeklinde adlandırdığı da görülür (Edgü, 2014b: 91). Kitaptaki otuz küçürek öykünün yirmi beşi ikinci bölümde yer alır. Diğer beş küçürek öykü de üçüncü bölümde bulunur.

Tabloda *İşte Deniz, Maria*’daki otuz küçürek öykünün Genette’in savunduğu gibi diegetik anlatı mı yoksa onun reddettiği mimetik anlatıya mı dâhil olduğu belirlenmiştir. Kitaptaki mimetik anlatı ve diegetik anlatının örnekleri şunlardır:

Tablo 9. *İşte Deniz, Maria*'daki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanıf/Gözlemci	Otodiegetik
BİR ÖYKÜ	√			
İÇERDEKİ	√			
YAŞAMÖYKÜSÜ I			√	
YAŞAMÖYKÜSÜ II		√		
GECE BEKÇİSİ			√	
RASTLANTI		√		
KEŞKE			√	
KISA		√		
YILAN			√	
ŞAŞILACAK BİR ŞEY			√	
ÜÇ SÖZCÜK/TEK KURŞUN			√	
ÖÇ		√		
YANLIŞLIK				√
SEVDİĞİNİ SÖYLESENE				√
HAYALHANE	√			
YOLDA	√			
DAĞILMA				√
GÖRÜNÜŞ			√	
ROMAN			√	
EŞİK	√			
ELMA			√	
İTİRAF	√			
SİKKE				√
DOSTLUK			√	
GİDERAYAK			√	
ADSIZ	√			
GARİP ÇOCUK				√
DENİZKIZI				√
BİLİNEN				√
ECCO İL MARE MARİA!	√			

Tablodan da anlaşılacağı üzere, eserdeki mimetik öyküler, “BİR ÖYKÜ”, “İÇERDEKİ”, “HAYALHANE”, “YOLDA”, “EŞİK”, “İTİRAF”, “ADSIZ” ve “ECCO İL MARE MARİA!”dır. “İTİRAF” öyküsünde mekânın mahkeme salonu, zamanın ise şimdi olduğu düşünülmektedir. Olayın şimdide gerçekleşmesi ve anlatıcının aradan çekilerek karakterlerin doğrudan aktarımlarının yer alması, öykünün mimetik anlatıların özelliklerinden oluştuğunu göstermektedir. Öyküdeki söylemler sanık, savcı ve yargıç arasında geçmektedir:

- Anlattığınız bu olayı kendi gözlerinizle mi gördünüz?
— Sayın Yargıç, Savcının bu sorusunu anlayamadığımı itiraf edeyim.
— Demek itiraf ediyorsunuz.
— Neyi?
— Her şeyi.
— Ama ben...
— Sanık itiraf etmiş ve dâvâ bitmiştir. (Edgü, 2014b: 144)

Eserde diegetik anlatı kipinin en çok örneği, tanık/gözlemci anlatıcının bulunduğu öykülerdir. Bunlar: “YAŞAMÖYKÜSÜ I”, “GECE BEKÇİSİ”, “KEŞKE”, “YILAN”, “ŞAŞILACAK BİR ŞEY”, “ÜÇ SÖZCÜK/TEK KURŞUN”, “GÖRÜNÜŞ”, “ROMAN”, “ELMA” “DOSTLUK” ve “GİDERAYAK”dır. “YAŞAM ÖYKÜSÜ I” öyküsünde anlatıcı diyalogun içerisinde yer alsa da yaşam öyküsünü anlatacağı şahsı merkeze almaktadır. Dolayısıyla anlatıcının öykü içerisindeki şahsa etkisi olsa da anlatı kendi öyküsü değildir:

Anlat ama, uzun olmasın, dedim.

Yağmurdan çıkmış bir sıçan gibiydi. Titreyerek, Öyleyse susayım, dedi.

Susma, anlat, ama uzun olmasın, dedim.

Yaşamöykümü dinlemek istediğinizden emin misiniz? dedi.

Evet, dedim. Yoksa bu sıcak çorbayı niçin vereyim sana? (Edgü, 2014b: 125)

Kitaptaki otodiegetik anlatılar arasında “YANLIŞLIK”, “SEVDİĞİNİ SÖYLESENE”, “DAĞILMA”, “SİKKE”, “GARİP ÇOCUK”, “DENİZKIZI” ve “BİLİNEN” bulunmaktadır. “YANLIŞLIK” öyküsünde anlatıcı, verdiği kararın sonucunda görevini kendisinin doğru yapmadığını fark edince işinden ayrıldığını anlatmaktadır:

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. (Edgü, 2014b: 135).

Heterodiegetik anlatının bulunduğu öyküler ise “YaşamÖyküsü II”, “Rastlantı”, “Kısa” ve “Öç”tür. “YaşamÖyküsü II”deki anlatıcı, bir yazarın yaşamını ve yazma serüvenini anlatmaktadır (Edgü, 2014b: 126). Anlatıcının öyküde kendisini dâhil ettiği herhangi bir ifadenin bulunmadığından öykünün dışarısında olduğu anlaşılmaktadır.

Eserde, birden fazla karakterin aktarıcı olduğu diyalogdan oluşan öyküler, anlatıcının zihnindeki düşünceleri ya da gördüğü rüyayı aktardığı monologdan oluşan öyküler, anlatıcının ikinci planda kaldığı tanık/gözlemci olarak aktardığı öyküler, anlatıcının öykünün dışında yer aldığı öyküler ve kendi öyküsünü anlattığı öyküler olmak üzere beş farklı şekilde aktarımı sağladığı görülmektedir. Anlatı düzeyleri açısından incelenen bu öykülerdeki anlatıcının, öyküdeki bilgisinden de hareketle, bakış açısı şu şekildedir:

Tablo 10. *İşte Deniz, Maria*'daki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
BİR ÖYKÜ		√			
İÇERDEKİ		√			
YAŞAMÖYKÜSÜ I		√			
YAŞAMÖYKÜSÜ II					√
GECE BEKÇİSİ		√			
RASTLANTI	√				
KEŞKE		√			
KISA					√
YILAN		√			
ŞAŞILACAK BİR ŞEY		√			
ÜÇ SÖZCÜK/TEK KURŞUN		√			
ÖÇ	√				
YANLIŞLIK		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
SEVDİĞİNİ SÖYLESENE		√			
HAYALHANE			√		
YOLDA		√			
DAĞILMA		√			
GÖRÜNÜŞ		√			
ROMAN		√			
EŞİK			√		
ELMA		√			
İTİRAF			√		
SIKKE		√			
DOSTLUK		√			
GİDERAYAK		√			
ADSIZ		√			
GARİP ÇOCUK		√			
DENİZKIZI		√			
BİLİNEN		√			
ECCO İL MARE MARİA!		√			

İşte Deniz, Maria'daki odaklanmaların sabit odaklanmada yoğunluk kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda eserde, “BİR ÖYKÜ”, “İÇERDEKİ”, “YAŞAMÖYKÜSÜ I”, “GECE BEKÇİSİ”, “KEŞKE”, “YILAN”, “ŞAŞILACAK BİR ŞEY”, “ÜÇ SÖZCÜK/TEK KURŞUN”, “SEVDİĞİNİ SÖYLESENE”, “YANLIŞLIK”, “YOLDA”, “DAĞILMA”, “GÖRÜNÜŞ”, “ROMAN”, “ELMA”, “SİKKE”, “DOSTLUK”, “GİDERAYAK”, “ADSIZ”, “GARİP ÇOCUK”, “DENİZKIZI”, “BİLİNEN” ve “ECCO İL MARE MARİA!” sabit odaklanmalı anlatılar olarak yer almaktadır. “DENİZKIZI” öyküsünde gördüğü denizkızını betimleyen anlatıcı kendi öyküsünü anlatırken öykünün bir şahsı olarak da sabit odaklanmalı anlatının örneğini sunmaktadır:

O denizkızını görmemiş olsaydım, kuşkusuz, herkes gibi ben de, bugüne değin evlenip çoluk çocuğa karışırdım.

Ama gördüm onu.

İlk kez günbatımında attığım ağları, gündeğümünde çekerken, kayaların üzerinde gördüm.

Beni görür görmez hemen sulara dalıp yitiverdi. (Edgü, 2014b: 153)

Kitapta dışsal odaklanmalı anlatının iki örneği olarak “YAŞAMÖYKÜSÜ II” ve “KISA” bulunurken “RASTLANTI” ve “ÖÇ” öyküsüyle sıfır odaklanmalı anlatı, “HAYALHANE”, “EŞİK” ve “İTİRAF” öyküsüyle de değişken odaklanmalı anlatı örneklenmektedir. “YAŞAMÖYKÜSÜ II”de bir öykü yazarının yaşamı, yazdığı öyküler ve ölümünden sonra yayımlanan kitabının adı hakkında bilgiler veren anlatıcı, öykü karakteri hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değildir. Onun duygu ve düşüncelerine, yaşamı boyunca neler yaptığına dair bilgileri aktarmaz (Edgü, 2014b: 126). Bu durumun tam tersi olarak “RASTLANTI”da anlatıcı, öyküdeki erkek karakterin kadının “üşüyorum” sözcüğünü duymamasına rağmen “Ben de” cevabını verdiğini bilmektedir. Her ne kadar anlatıcı, öykü genelinde çok fazla bilgi vermeden karakterlerin konuşmalarını aktarsa da bu bilgiye sahip oluşuyla dışsal odaklanmadan sıfır odaklanmaya geçiş yapmaktadır:

Kadın, Ne çok şey unuttun, dedi.

Adam, O kadar çok şey ansıyorum ki, dedi. Onlar da senin unuttukların.

Uzun bir susuştan, birkaç yudum şarap içildikten sonra, kadın, Üşüyorum, dedi.

Erkek, kulağı, çakıllara çarpan küçük, kırılğan dalgalarda, duymadı üşüyorum sözcüğünü.

Gene de, (sözcüklerin garip rastlantısı!), Ben de, dedi. (Edgü, 2014b: 128)

Değişken odaklanmalı “EŞİK”te ise iki karakterin soru-cevap şeklindeki konuşmalarında karakterlerden birinin ölümle arasındaki konuşmayı diğer karaktere anlattığı anlaşılmaktadır:

— Ölümün eşiğinden döndüğünü söylemiştin bana.

— Evet.

— Nasıl bir ölümdü bu?

— Geleceği olmayan. Doğrusunu istersen geçmişi de olmayan. İlle de öğrenmek istiyorsan şimdisi de pek yoktu. Yalnız o vardı, ölüm.

Bir de ben. Aramızda da bir eşik.

— Sonra n’oldu?

— Kapıyı yüzüne çarptım. Sırası değil, dedim ona. (Edgü, 2014b: 142)

Eserde homodegetik anlatının türlerinden tanık/gözlemci anlatıcının yer aldığı anlatılar çoğunluktadır. Bundan dolayı, anlatıcının ana karakter olmasa da öyküde yer aldığı için sabit odaklanmalı anlatıların çok fazla olduğu görülmektedir. Okurun anlatıcının tanık olduğu ya da gözlemlediği kadarıyla bilgi edindiği bu öykülerdeki alımlama sürecini de yorumlamak gerekir.

4.7. *İşte Deniz, Maria’da Okur*

Anlatıcı bazen öykünün karakteri olarak yer alsa da iki kişinin karşılıklı konuşması şeklindeki öykülerde kendisini belirten bir ifadeyi aktarmadığı görülmektedir. Burada okurun anlatıcının öyküde bir şahıs olarak yer aldığını anlaması, yani eksikliği gidermesi gerekmektedir. Buna örnek olarak “ROMAN” öyküsü verilebilir:

— Birçok öykü konum var, dedi. Belki sizin ilginizi çeker.

— Ah, sanmıyorum.

— Örneğin, kocası ölmüş, iki çocuğuyla kalmış bir kadın...

— Ah, hiç sanmıyorum.

— Çocuklardan biri hastalanıyor...

— Lütfen devam etmeyin.

— Fakat o sırada annesi dışarda...

— Rica ederim, rica ederim.

— Niçin rica ediyorsunuz? Çocuk ölüyor ve anne aynı gün evleniyor.

Öbür çocuğu da evlatlık veriyor. (Edgü, 2014b: 141)

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere, ikinci karakterin konuşmasının aktarıldığı, “dedi” ifadesinden anlaşılırken diğer karakterin konuşmasının ardından böyle bir ifadeye yer verilmemektedir. Burada okurun, anlatıcının “dedim” sözünün olduğunu yorumlaması gerekmektedir.

Yazım ve imlanın öykünün anlamının ortaya çıkmasında ya da yorumlanmasında etkili bir faktör olduğu söylenebilir. Bunun *İşte Deniz Maria’da* tek örneği olan

“RASTLANTI” öyküsünde, “kadın” ve “adam” diye nitelendirilen karakterlerin konuşmaları aktarılmaktadır. Ancak aktarım sırasında kadının ifadesinin ardından iki nokta konulmamasına rağmen büyük harfle başlanmıştır. Erkeğin ifadesinde de aynı noktalama uygulamasının yapıldığı görülmektedir:

Kadın, Ne çok şey unuttun, dedi.

Adam, O kadar çok şey ansıyorum ki, dedi. Onlar da senin unuttukların.

Uzun bir susuştan, birkaç yudum şarap içildikten sonra, kadın, Üşüyorum, dedi.

Erkek, kulağı, çakıllara çarpan küçük, kırılğan dalgalarda, duymadı *üşüyorum* sözcüğünü.

Gene de, (sözcüklerin garip rastlantısı!), Ben de, dedi. (Edgü, 2014b: 128)

Okuma sürecinde öyküyü yazım ve imladan hareketle adım adım tamamlayan okur, karakterlerin anlık duygulanımlarına da ortak olmaktadır. Böylece, karakterlerle okur arasındaki bağ kurulmuş olmaktadır. Öyküdeki virgüllerin de bu amaca hizmet ettiği düşünülmektedir. Yapı itibarıyla kısa olan bu öyküyü okurun yavaş bir şekilde, acele etmeden okuması gerekmektedir.

Bazı küçürek öykülerin giriş ve gelişmesindeki olayı ya da durumu bir bütün hâlinde kurgulayan okur, öykü sonunda sürpriz bir sonla karşılaşmaktadır. “BİR ÖYKÜ” bu duruma örnek verilebilir:

— Bana unuttuğun bir öykünü anlatsana?

— Hangi öykümü?

— Yaşadığın ve unuttuğun bir öykünü.

— Tüm öykülerimi mi demek istiyorsun?

— Aralarından birini.

— Çok güzel bir kızdı. Hem sağır, hem dilsiz.

— Erotik bir öykü...

Üstünden kalktığımda artık ona gereksinmem kalmadığını

söyledim.

— Umutlu bir öykü...

— Sonra onu yeniden kollarımın arasına aldım.

— Trajik bir öykü...

Ve boğazımı sıkmaya başladım.

Sessiz bir öykü...

— Sesi çıkmıyordu.

— Gerçekçi bir öykü...

Çılgılık atarak uyandım. (Edgü, 2014b: 123)

Öykünün başlamasıyla okuma sürecine dâhil olan okur, zihninde canlandırdıklarını alımlama sürecine taşıyacağı esnada her şeyin ters düz olduğunu anlamaktadır. Böylece öykünün tamamından hareketle yeniden üretim sürecine geçmesi gerekmektedir.

4.8. *Do Sesi*'nde Anlatı

Edgü'nün yaşamındaki gözlemlerinin yansıması olan bu *Do Sesi*, 2002 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitabın “ÖLÜM ÖYKÜLERİ”, “YAŞAM ÖYKÜLERİ” ve “SAÇMA ÖYKÜLER” adlı ilk üç kısmında elli dokuz küçürek öykü yer almaktadır. Son kısımdaki tek öykü ise biçimsel açıdan ve yapısal açıdan kitaptaki diğer öykülerden farklı olması sebebiyle küçürek tanımına uymamaktadır. Küçürek öykülerdeki anlatı düzeyleri şöyledir:

Tablo 11. *Do Sesi*'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
DO SESİ		√		
BEKLENTİ			√	
SON HECE		√		
ADLAR				√
İMDAT				√
ACIMASIZ			√	
ARŞİVDEN			√	

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
KAYIP				√
DÜŞ	√			
SON YÜZÜCÜ		√		
SONUMSU			√	
DURAK		√		
YÜRÜYEN				√
DÜŞÜŞ		√		
MEZAR			√	
İNSANOĞLU		√		
MASUM				√
MEDETSİZ			√	
ÜŞÜYEN			√	
DİL			√	
ÖZET			√	
ŞANSLI				√
BİR GARİP SÜRGÜN			√	
AYKIRI			√	
KÖPEK			√	
KENDİLİĞİNDEN				√
ARTI, EKSI				√
YOL				√
YETERLİ	√			
GARİP AİLE				√
KOŞUCU			√	
BELKİ	√			
SESSİZLİK		√		
İTİRAF		√		
KONUŞMA	√			
BİR ÖYKÜ			√	
İZ				√
ŞERBETLİ				√
ÇÖL				√
KİLİT	√			
KAÇIŞ				√
SUSUZLUK			√	
AYRILIŞ		√		
RASTLANTI			√	
BAŞLANGIÇ				√
SOHBET				√
ÖZELLİKLE	√			
ARDINDAN	√			
ERTELEME	√			
HİÇ	√			

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
KARAKIŞ	√			
İLENÇ	√			
IŞIK	√			
GÜN	√			
İKİLİ	√			
KAF	√			
AZ	√			
YÜREKLİ	√			
ÇARESİZ		√		

Tabloda belirtildiği üzere, diegetik anlatı kipine göre daha az örneği bulunan mimetik anlatılar arasında “DÜŞ”, “YETERLİ”, “BELKİ”, “KONUŞMA”, “KİLİT”, “ÖZELLİKLE”, “ARDINDAN”, “ERTELEME”, “HİÇ”, “KARAKIŞ”, “İLENÇ”, “IŞIK”, “GÜN”, “İKİLİ”, “KAF”, “AZ” ve “YÜREKLİ” öyküleri bulunmaktadır. Diyalog ve monologlardan oluşan bu öykülerde ağırlıklı olarak monoloğun yer aldığı görülmektedir. Monologdan oluşan öykülerde bazen anlatıcı, zihnindeki düşüncelerini ve duygularını açıklama yoluna gitmekte bazen bir konu hakkındaki görüşlerini sunmakta bazen de karşısında bir başka şahıs varmış gibi kendi kendine konuşmaktadır. “DÜŞ” öyküsünde ise anlatıcının düşünde gördüklerini aktardığı ve öykünün tek karakteri olduğu, öykünün sonundaki “Uyanmışım” sözünden anlaşılmaktadır:

Beni öldürmeye ant içmiş.

Ben de onu öldürmemeye ant içmişim.

Düello silahını benim seçmem gerekiyormuş.

Gözlerim iyi görmediği için ben de tutup tabancayı seçmişim.

İşe bakın ki ölen gene o oluyor.

Ama, kimin kurşunuyla, bunu ne ben anımsıyorum, ne de düellonun tanıkları.

Uyanmışım. (Edgü, 2014a: 22)

Do Sesi'nde anlatıcının çoğunlukla kendi öyküsüne yer verdiği görülmektedir. “ADLAR”, “İMDAT”, “KAYIP”, “YÜRÜYEN”, “MASUM”, “ŞANSLI”,

“KENDİLİĞİNDEN”, “ARTI, EKŞİ”, “YOL”, “GARİP AİLE”, “İZ”, “ŞERBETLİ”, “ÇÖL”, “KAÇIŞ”, “BAŞLANGIÇ” ve “SOHBET” eserdeki otodiegetik anlatılardır. Bu türe örnek olarak “KENDİLİĞİNDEN” öyküsünde öncelikle anlatıcının düşüncelerini aktardığı ve monolog olduğu düşünülürken yaşadıklarını anlatmaya şu ifadelerle başlar:

Böyle derken, birden kapı açıldı. Kendiliğinden.
Sonra pencereler. Kendiliğinden.
Sonra avludaki çınara yıldırım düştü. Kendiliğinden.
Anlamıştım. Burdan gitmem isteniyordu.
Kendiliğimden.
Ama gitmeyecektim. Kendiliğimden.
Gelip beni burdan atmaları gerekiyordu.
Bu da oldu, gelip beni burdan attılar.
Pek fazla eşyam olmadığı için çok güç olmadı bu.
Başa gelen çekilir, deyip, elimde, babadan kalma küçük bir çanta,
içinde bir ayna, bir tıraş sabunu, bir tıraş fırçası, bir diş macunu, bir
diş fırçası, bir tarak, bir çift çorap, bir fanila, bir don, iki de kutsal
kitap yola koyuldum. Kendiliğimden. (Edgü, 2014a: 41)

Eserdeki homodiegetik anlatımın diğer türü olan otodiegetik anlatıya göre daha az olan tanık/gözlemci anlatıcılı öyküler ise “BEKLENTİ”, “ACIMASIZ”, “ARŞİVDEN”, “SONUMSU”, “MEZAR”, “MEDETSİZ”, “ÜŞÜYEN” “DİL”, “ÖZET”, “BİR GARİP SÜRGÜN”, “AYKIRI”, “KÖPEK”, “KOŞUCU”, “BİR ÖYKÜ”, “SUSUZLUK” ve “RASTLANTI”dır. “RASTLANTI”da öyküsü aktarılan şahsın kimliği belirsizdir. Anlatıcının tanık olduğu öyküdeki diyalog şöyledir:

Bir kaynağın başında durmuş,
Buralarda içecek bir şey yok mu? diye bağırp duruyordu.
Ona kaynağı gösterdim.
Bu benim susuzluğumu gideremez, dedi. (Edgü, 2014a: 60)

“DO SESİ”, “SON HECE”, “SON YÜZÜCÜ”, “DURAK”, “DÜŞÜŞ”, “İNSANOĞLU”, “SESSİZLİK”, “İTİRAF”, “AYRILIŞ” ve “ÇARESİZ” anlatıcının anlatıdaki her şeye hâkim olduğu, ancak öykü içerisinde yer almadığı anlatı tipi olan heterodiegetik anlatılardır. “SON YÜZÜCÜ” öyküsündeki şahıslardan biri olan çocuğun ve bu çocuğun Fufu diye çağırdığı bir kadının hareketlerini aktaran anlatıcı (Edgü, 2014a: 23), öykünün dışında yer almaktadır.

Anlatıcının kitaptaki küçürek öyküleri aktarımını hangi bakış açısıyla gerçekleştirdiği, öyküye getirilecek yeni yorumlar ve okura biçilen görev açısından önemlidir. Bu bakımdan, *Do Sesi*'ndeki anlatıcıların bakış açısı şöyledir:

Tablo 12. *Do Sesi*'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
DO SESİ	√				
BEKLENTİ		√			
SON HECE	√				
ADLAR		√			
İMDAT		√			
ACIMASIZ		√			
ARŞİVDEN		√			
KAYIP		√			
DÜŞ		√			
SON YÜZÜCÜ					√
SONUMSU		√			
DURAK					√
YÜRÜYEN		√			
DÜŞÜŞ					√
MEZAR		√			
İNSANOĞLU	√				
MASUM		√			
MEDETSİZ		√			
ÜŞÜYEN		√			
DİL		√			
ÖZET		√			
ŞANSLI		√			
BİR GARİP SÜRGÜN		√			
AYKIRI		√			
KÖPEK		√			
KENDİLİĞİNDEN		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
ARTI, EKŞİ		√			
YOL		√			
YETERLİ		√			
GARİP AİLE		√			
KOŞUCU		√			
BELKİ		√			
SESSİZLİK					√
İTİRAF					√
KONUŞMA		√			
BİR ÖYKÜ		√			
İZ		√			
ŞERBETLİ		√			
ÇÖL		√			
KİLİT		√			
KAÇIŞ		√			
SUSUZLUK		√			
AYRILIŞ					√
RASTLANTI		√			
BAŞLANGIÇ		√			
SOHBET		√			
ÖZELLİKLE			√		
ARDINDAN			√		
ERTELEME		√			
HİÇ			√		
KARAKIŞ		√			
İLENÇ			√		
IŞIK		√			
GÜN		√			
İKİLİ			√		
KAF			√		
AZ		√			
YÜREKLİ			√		
ÇARESİZ					√

Görüldüğü üzere, *Do Sesi*'ndeki sabit odaklanmalı anlatılar, “BEKLENTİ”, “ADLAR”, “İMDAT”, “ACIMASIZ”, “ARŞİVDEN”, “KAYIP”, “DÜŞ”, “SONUMSU”, “YÜRÜYEN”, “MEZAR”, “MASUM”, “MEDETSİZ”, “ÜŞÜYEN”, “DİL”, “ÖZET”, “ŞANSLI”, “BİR GARİP SÜRGÜN”, “AYKIRI”, “KÖPEK”, “KENDİLİĞİNDEN”, “ARTI, EKŞİ”, “YOL”, “YETERLİ”, “GARİP AİLE”, “KOŞUCU”, “BELKİ”, “BİR ÖYKÜ”, “İZ”, “ŞERBETLİ”, “ÇÖL”, “KİLİT”, “KAÇIŞ”, “SUSUZLUK”, “RASTLANTI”, “BAŞLANGIÇ”, “SOHBET”,

“ERTELEME”, “KARAKIŞ”, “IŞIK”, “GÜN” ve “AZ” olmak üzere kırk bir tanedir. “BİR ÖYKÜ”de kendini tanıtan bir kadınla sohbet eden anlatıcı, “Senin öykünü biliyorum, dedim ona” (Edgü, 2014a: 51) sözleriyle öyküye başlamakta ve tanık olarak öyküde bulunduğunu da vurgulamaktadır.

Bu kitapta yer alan dışsal odaklanmalı anlatılar “SON YÜZÜCÜ”, “DURAK”, “DÜŞÜŞ”, “SESSİZLİK”, “İTİRAF”, “KONUŞMA”, “AYRILIŞ” ve “ÇARESİZ”dir. “İTİRAF” öyküsünde anlatıcının öykü karakterine dair sınırlı bilgiye sahip olduğu görülmektedir:

Bir zamanlar Afrika’da bulunmuş.

Onların arasında kendimi hiçbir zaman bir yabancı olarak duymadım, diyordu. Bir yamyam olarak, evet. (Edgü, 2014a: 49)

İçsel odaklanmanın alt türlerinden biri olan değişken odaklanmanın eserdeki örnekleri arasında “ÖZELLİKLE”, “ARDINDAN”, “HIÇ”, “İLENÇ”, “İKİLİ”, “KAF” ve “YÜREKLİ” öyküleri sıralanabilir. Diyalogdan oluşan “YÜREKLİ” öyküsü, iki kişi arasındaki söylemlerle aktarılmaktadır:

Kim kolluyor seni?

Hiç kimse.

Öyleyse, küreğe oturmuş nereye gidiyorsun?

Hiçbir yere.

Pusulana, haritan yok mu?

Hiçbir şeyim yok.

Peki, can yeleğin?

Yüzme bilirim.

Bu akıntılı sularda kimsenin uzun süre yüzemeyeceğini, en usta yüzücülerin bile hiçbir zaman kıyıya varamayacağını sana söyleyen olmadı mı?

Söylediler, ama ben gene de deneyeceğim.

Ne büyük bir saçmalık bu!

Olabilir. Ama ben buraya da, deneye deneye vardım. (Edgü, 2014a: 76)

Üç küçürek öyküde bulunmasıyla en az odaklanmalı anlatı sıfır odaklanmadır. “DO SESİ”, “SON HECE” ve “İNSANOĞLU” bu türe örnektir. Esere adını veren “DO SESİ” öyküsünde (Edgü, 2014a: 13) anlatıcı, her ne kadar şahısların duygu ve düşüncelerine dair ayrıntılı bilgiye sahip olmasa da yaşlı adamın gözlerini kapattığında gördüğü olaylara hâkim olması sebebiyle dışsal odaklanmadan ayrılmakta ve sıfır odaklanmalı anlatıya dönüşmektedir.

Do Sesi'ndeki küçürek öykülerde mimetik anlatıların monolog tekniğinden oluşması ve kitapta, homodiegetik anlatıların diğer anlatı düzeylerine göre çok olması, anlatıların genellikle sabit odaklanmalı olduğunun bir göstergesidir. Burada, metnin yapısından hareketle, anlatıcının öyküdeki durumu değerlendirilmiştir. Bir sonraki başlıkta, metindeki belirsiz bırakılan kısımlar ve ipuçları aracılığıyla okurun alımlama süreci yorumlanacaktır.

4.9. *Do Sesi*'nde Okur

Do Sesi'ndeki küçürek öykülerde, iç monologların bulunduğu ve varoluşçu felsefenin mihenklerinden biri olan iç çatışmaların okurda diyalog hissi uyandırdığı da görülmektedir. Burada okur, öyküyü her okuduğunda monolog mu yoksa diyalog mu çıkarımını yapmaya çalışır. Okur kararsız bırakılarak düşünme süresi uzatılmaktadır. “KİLİT” öyküsü bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Anahtarlar nerde?

Bilmiyorum.

Nasıl bilebilirsin ki hangi kapıyı açacağımı

bilemediğin anahtarların nerde olduğunu... (Edgü, 2014a: 58)

“KİLİT”te karakterin konuşmasının monolog olduğu, anahtarın nerede olduğunu bilmeyenin de kapıyı açamayacağını düşünenin de aynı şahıs olmasından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla karakter, soruyu kendisine yöneltmektedir.

İmla kullanımları aracılığıyla okur ile öykü karakteri arasındaki etkileşimin sağlanması, *İşte Deniz Maria*' da olduğu gibi bu kitaptaki “SESSİZLİK” öyküsü boyunca da görülmektedir:

Kadın, Ne kadar sessizsin, dedi. Üç gündür birlikteyiz. Üç sözcük çıktı ağzından.

Adam, gözleri kadının gözlerinde, yanıtlamadı.

Kadın, Ama böyle giderse ben seninle hayatımı birleştiremem, dedi.

Adamın sağ gözü seğirdi, üst dudağı titredi.

Kadın, Biliyorum, bu seninki inat, dedi. Beni sınıyorsun.

Adam, gözlerini kadının gözlerinden ayırmadan, Ceketim nerde? dedi.

Kadın, Hayret, dedi. Dördüncü sözcük: *ceket*. Yukarda, yatak odasında. N'apacaksın ceketini?

Adam, merdivene doğru yürürken, Uzatma, dedi. Ceketimi ver.

Gitme zamanı geldi. (Edgü, 2014a: 48)

İmla kurallarının kullanımı, hem öykünün okuma ve alımlama sürecini uzatmakta hem de okurun öyküdeki karakterlerin eylemlerini zihninde kurgulamasında aracı bir rol üstlenmektedir.

Küçürek öykülerde okur, düşünsel beklentisi aracılığıyla öyküye dâhil olmaktadır. Burada okur, alımlama sürecinde kendisinin de dolaylı olarak yer aldığı metnin derin yapısını kişisel tecrübeleri ekseninde oluşturmaktadır. “MASUM”da “Bana sorarsanız, tüm insanlar masumdur, dedim. Daha açık bir deyişle, suçlu insan yoktur mu demek istiyorsunuz? diye sordu Savcı” (Edgü, 2014a: 30) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, anlatıcı her ne kadar düşüncesini sözlü olarak belirten öykü karakteri olsa da okurun kendisini savcının yerine koyarak anlatıcının düşüncesini sorgulaması sağlanmaktadır. Böylece okur, öykünün karakteri gibi anlatıya dâhil olmaktadır.

4.10. *Avara Kasnak*'ta Anlatı

İlk baskısı Sel Yayıncılık tarafından 2003 yılında yayımlanan kitap, üç bölümden oluşmaktadır. “Avara Kasnak” başlığını taşıyan ilk bölümde Romen rakamlarıyla başlıklandırılan on üç küçürek öykü yer almaktadır. Bu öykülerin, *Binbir Hece*'deki Romen rakamlı başlıklardan oluşan şiirlerden en önemli farkı, olayın öykülerin hepsinde bulunmasıdır. Ayrıca, bu öykülerde, anlatıcının aktarım sırasında varlığını açıkça belirttiği de görülmektedir. Anlatıcı, metinlerde, kendi duygu ve düşüncelerini açıklayarak ya da gözlemlendiği/yaşadığı bir olayı anlatarak aktarımı sağlamaktadır. Metinlerin, biçim açısından diğer türlerden ayrılarak öykü türünde olduğu da söylenebilir. Bunlardan hareketle, ilk bölümdeki on üç metin, küçürek öykü olarak incelemeye dâhil edilmiştir. İkinci bölümde ise “Başiboş Metinler” başlığı altında “BABA-OĞUL”, “SONUÇ”, “GÖRÜŞ”, “YANIT”, “ZAMAN”, “YOLCULUKLAR”, “TERSLİK”, “GECE GÜNLÜĞÜ”, “SON HİÇ SON”, “DENEME”, “GİDERAYAK”, “BÖCEKÇİ” ve “SON YOLCULUK” küçürek öyküleri vardır. “Olumsuz Metinler” başlığından oluşan üçüncü bölümde de yazar, *Binbir Hece* kitabındaki aynı başlık altında bulunan “ADAM YERİNDEN KALKMADI”, “YAZMIYORDU”, “SUSMUYORDU”, “DALINA TÜNEMEDİM”, “YOK”, “ÜÇ KİŞİ DEĞİLİZ”, “YAŞAMAYAN” ve “ANLAŞILMAK UMURUNDA DEĞİL” öykülerine burada da yer vermektedir. Bu nedenle, bu öyküler burada yeniden incelenmemiştir. Öyküler anlatı düzeyleri açısından şöyle sınıflandırılabilir:

Tablo 13. *Avara Kasnak*'taki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
I				√
II	√			
III			√	
IV				√
V	√			
VI	√			
VII			√	
VIII	√			
IX				√

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
X	√			
XI				√
XII	√			
XIII	√			
BABA-OĞUL		√		
SONUÇ			√	
GÖRÜŞ			√	
YANIT			√	
ZAMAN	√			
YOLCULUKLAR	√			
TERS LİK	√			
GECE GÜNLÜĞÜ	√			
SON HİÇ SON	√			
DENEME	√			
GİDERAYAK	√			
BÖCEKÇİ			√	
SON YOLCULUK			√	

Tablodan anlaşılacağı üzere, *Avara Kasnak*'ta mimetik anlatılar, diegetik anlatının üç türünün örneklerine göre daha fazladır. Eserde monolog tekniğiyle aktarılan bu türün örnekleri arasında “II”, “V”, “VI”, “VIII”, “X”, “XII”, “XIII”, “ZAMAN”, “YOLCULUKLAR”, “TERS LİK”, “GECE GÜNLÜĞÜ”, “SON HİÇ SON”, “DENEME” ve “GİDERAYAK” öyküleri bulunmaktadır. “SON HİÇ SON” öyküsünde bir deprem sonucu yaşadıklarını aktaran anlatıcının yaşam öyküsünü değil de zihnindeki yanılsamaları anlattığı şu ifadesinden anlaşılmaktadır:

Babam yoktu. Sanki hiç kimse yoktu.

Belki bana bunları söyleyen ihtiyar da yoktu. Yalnızdım. Herkes gibi.
Herkesle birlikte.

Korkular geçti mi?

Kaygılar?

Geçmedi. Yalnızca değişti.

Artık ölmekten korkmuyorum, öldürmekten korkuyorum. (Edgü, 2019: 46)

Kitapta diegetik anlatı kipinin alt türlerinden en çok örneği olan homodiegetik anlatılardır. “III”, “VII”, “SONUÇ”, “GÖRÜŞ”, “YANIT”, “BÖCEKÇİ” ve “SON YOLCULUK”ta anlatıcı, öykünün ikinci karakteridir. Anlatının ana karakteri ise anlatıcının hayatında tanıdığı ya da gözlemlediği bir şahıstır. “YANIT” öyküsü bu duruma örnek teşkil etmektedir. Başlangıçta babasını tanıtan anlatıcı, öykünün devamında babasıyla arasındaki diyalogu da aktarmaktadır:

Ormanda dolaşmayı sevmezdi babam.
Dağların doruklarında, yüreği sıkışıyordu.
Düzlükte, mayasılı depreşiyordu.
Deniz kıyısında, astımı tutuyordu.
Bir gün çölde, dudakları susuzluktan çatlamış, “Tanrım kurtar beni!”
diye inlemiş.
Çöl ıssız, sıcak, sessizmiş.
Kendi sesine benzer bir ses duyar gibi olmuş:
“Sen de beni.”
Gerçekten duydun mu bu sesi? diye sordum.
Hayır, dedi. Dürüst olmak gerekirse, duyduğumu söyleyemem.
Ama duymadığımı da söyleyemem.
Belki şunu söylemek daha doğru olur:
Ne o beni duydu, ne ben onu. (Edgü, 2019: 40)

Otodiegetik anlatılarda anlatıcının kendi öyküsünü anlattığı belirtilmişti. Eserde bu tür anlatılara örnek, “I”, “IV”, “IX” ve “XI”dir. “XI” numaralı öyküde anlatıcı, kendisini arayan şahısların telefonda davet ettikleri yere gitmediğini, karısının gittiğini ve aylar geçmesine rağmen dönmediğini anlatmaktadır (Edgü, 2019: 28).

Kitapta tek örneği bulunan heterodiegetik anlatı, “BABA-OĞUL” öyküsüdür. Anlatıcı, babanın konuşmasıyla eylemlerini aktarırken onun söylemleri aracılığıyla oğlunun ve Tekir’in de öyküde bulunduğunu anlatmaktadır:

Baba, kadehteki rakısına bir damla su kattı.
Sonra ekmekten bir dilim kesti.

Sonra küllenmiş ateşin üstündeki ızgaraya iki uscumru koydu.

Dumanlar ttmeye, balık kokusu yayılmaya başladı.

Hadi gel, dedi oğluna, mideye indirelim şunları.

Evde ikimizden başka kimse yok.

Tekiri saymazsak.

Bahçeye kar yağıyor.

Erik ağacının dallarına tünemiş serçeler. (Edgü, 2019: 37)

Anlatıcının metne olan mesafesi, *Avara Kasnak*'taki küçürek öykülerde şu şekilde sınıflandırılabilir:

Tablo 14. *Avara Kasnak*'taki Küçürek yklerde Bakış Açışı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
I		√			
II		√			
III		√			
IV		√			
V		√			
VI		√			
VII		√			
VIII		√			
IX		√			
X		√			
XI		√			
XII		√			
XIII		√			
BABA-OĞUL	√				
SONUÇ		√			
GöRüş		√			
YANIT		√			
ZAMAN		√			
YOLCULUKLAR		√			
TERSLİK		√			
GECE GÜNLÜĞÜ		√			
SON HIÇ SON		√			
DENEME		√			
GİDERAYAK		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
BÖCEKÇİ		√			
SON YOLCULUK		√			

Görüldüğü üzere, eserdeki tüm anlatılar sabit odaklanmalı iken sadece “BABA-ÖĞUL” öyküsü sıfır odaklanmalıdır. “TERSLİK” öyküsünde “Önlenemez sona doğru gittiğimiz söyleniyor. Ama ben buna inanmıyorum. Çünkü her şeyin önüne geçilebilir” sözleriyle öyküye başlayan anlatıcı, çeşitli kavramlar üzerinden düşüncelerini açıklamaya devam etmektedir:

Özellikle de önlenemez denen “son”un.

Bunun için bir önerim bile var: Cümleleri tersinden okumak, tersinden söylemek.

Daha doğrusu, sondan başa doğru yazmak ya da söylemek.

Örneğin: Söylemek ya da yazmak doğru başa...

Ya da bir resmi baş aşağı asmak.

Göreceksiniz, hemen sonuç verecek.

Ve o kötü sona gidişimiz, böylesi saçma bir edimle (ya da bir başkasıyla) önlenecek. Çünkü yolumuzun üzerinde güçlü, mantıklı bir engel yok. Yalnızca saman alevleri. Yalnızca kukla köpekler.

Havlayın, göreceksiniz. (Edgü, 2019: 44)

Eserdeki küçürek öyküler, anlatı düzeyleri ve bakış açıları açısından incelendiğinde, anlatıcının söylemlerinden hareketle, kendi varlığını ve öyküdeki konumunu açıkça belirttiği anlaşılmaktadır. Anlatıcının varlığını belli ettiği bir öyküde okura düşen görevin ne olduğunu değerlendirmek yerinde olacaktır.

4.11. *Avara Kasnak*'ta Okur

Anlatıcının kendine dair düşüncelerini ya da anısını aktardığı sırada ansızın sorduğu bir soruyla yahut bir sözle okuru da öyküye davet ettiği görülmektedir. Buna örnek olarak kitabın ilk bölümünde Romen rakamlarıyla başlıklandırılmış olan “III” ve “V” öyküleri verilebilir. “III” numaralı öyküde “Onları sizler de tanırırsınız” (Edgü, 2019: 14) ifadesiyle okurun kastedilmesi ve “V” öyküsündeki “Söylenecek ne kaldı” (Edgü,

2019: 18) sorusunun okurun anlatıcıya yönelttiği bir soru gibi verilmesi, bunun bir göstergesidir.

Avara Kasnak'taki küçürek öyküler içerisinde öykünün soru ve cümle epigrafıyla başladığı tek örnek “YOLCULUKLAR”dır. Bu epigrafın okurun öyküyü alımlaması için çizilmiş bir çerçeve olduğu söylenebilir. Anlatıcının kendisine dair anılara yer verdiği öykünün epigrafı şu şekildedir:

Soru: Kaç tür yolculuk vardır?

Yanıt: Kaç yolcu varsa o kadar. (Edgü, 2019: 42)

Anlatıcının yaşadıkları ekseninde anlattığı yolculuklar, kendisinin de bir yolcu olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, anlatılan sadece anlatıcının öyküsüyken verilen epigraftan hareketle, başka yolcuların da öykülerinin olabileceği vurgulanmaktadır.

Edgü'nün diğer küçürek öykü kitaplarında yer almayan farklı dildeki kelimeleri öykü sonunda verme tercihi, bu kitapta “GECE GÜNLÜĞÜ” öyküsünün sonunda yer almaktadır: “Mırnat! Eyeren zuroyiding?” sözleri, okuru düşünmeye ve araştırmaya sevk edici bir işlevdedir. Dolayısıyla burada, okurun üzerindeki etki süresi de uzatılmaktadır:

Zaman verecek kararı. Er-geç. (Genellikle geç.)

Alışkanlık. Son kararlar. Zararlar.

Ama neylersin, böyledir. Gelmişten beri.

Geçmişten beri. Belki gelecekte de öte.

Tarih dediğin. Zaman işte. Zamane.

Şiddet. Ezgi. Terör. Kin. Yas. Gözyaşı.

Tanrım! nereye gidiyoruz?

Kimse bilmiyor. Ne yokluğundan bir an olsun kuşkuya düştüğüm Tanrı, ne de varlığı ortada, orta yerdeki insanlar.

Boğaz kirleniyordu, balık ölüyordu, ağaçlar kuruyor, çiçekler soluyordu.

Tabancalar patlıyordu, gözyaşı bombaları atılıyordu ve soru, daha önce sorulan sorunun yankısıydı: Mırnat! Eyeren zuroyiding? (Edgü, 2019: 45)

Kürtçe (Kurmançça) bir ifade gibi oluşturulmuş ama aslında bu dilde bir anlamı olmayan bu cümle, öyküde belirtildiği üzere, ilk sorunun yankısıdır. “Tanrım! Nereye gidiyoruz?” ifadesinin doğrudan çevirisi olmamakla birlikte, kuruluş bakımından ona benzeyen ifadenin “yankı” olduğunun belirtilmesi anlamlıdır. Yazarın tıpkı bir yankının sesi bozarak ve parçalı biçimde yansılması gibi bir ifade türettiği anlaşılmaktadır.

Kitapta yer yer anlatıcının okurun sesi olarak söylemde bulunduğu da görülmektedir. “SON HİÇ SON” öyküsünde anlatıcı, “Bir karar versen artık” sözleriyle okurun iç sesi olarak öyküyü sonlandırmaktadır:

[...] Hangi kitabı aldım elime o gün, ansımıyorum.

Ama çardağı ansıyorum.

Sırtüstü uzanmıştım. Yüzümde çardağın gölgesi. Gözlerimi yumuyordum, onu görüyordum. Bana öyle geliyordu ki ne zaman gözlerimi kapasam, artık hep onu göreceğim.

Ve uykularım uyku olmaktan çıkacak, sürekli bir düşe, karabasana dönüşecek.

Devam.

Hep devam.

N’olursa olsun devam, dedim.

Ama yavaş yavaş zamanın dışına doğru kaymakta olduğumu görüyordum.

Sonsuzluk ya da hiçlik.

İşte bir korku daha:

Sonsuzluk mu hiçlik mi?

Hiçlik mi sonsuzluk mu?

Son mu hiç mi?

Hiç mi son mu hiç mi son hiç mi son mu...

Bir karar versen artık. (Edgü, 2019: 47)

Anlatıcı, zihnindekileri aktardığı bu öyküde, okuru, karşısında bulunan bir öykü şahsı gibi konumlandırmaktadır.

Küçürek öykülerde okurun yorumuna belirsiz unsurların ya da ifadelerin bırakıldığından söz edilmişti. Ancak bu kitapta, okurun tamamlaması gerektiğini gösteren işaret, öykünün sonunda verilen devrik cümledir. “DENEME” öyküsünde “Ben ne bileyim, bıçak mı, ustura mı, kama mı, ne bilersen bile—” şeklinde öykü sonunda verilen çizgi (Edgü, 2019: 49), okura âdeta “devamını sen söyle” demektir.

4.12. Nijinski Öyküleri’nde Anlatı

Edgü, döneminin başarılı dansçılarından olan Vaslav Nijinski’nin 19 Ocak-4 Mart 1919’da yazdığı tahmin edilen günlüklerinden esinlenerek *Nijinski Öyküleri*’ni kaleme almıştır. Bu günlükler, dört defterden oluşmaktadır. Nijinski, günlükleri eşi ve kızıyla 1918-1919 yıllarında İsviçre’de yaşadığı dönemde yazmıştır. Ünlü dansçının bu süreçte bir şizofreni hastası olduğu bilinmektedir. Günlüklerin “bir şizofrenin sabuklamaları olarak” da okunabileceğini söyleyen yazar, kendisinin “Nijinski adındaki bir dansçının içdökmeleri olarak” okuduğunu belirtmektedir. Bir dansçıdan etkilenecek öykülerini oluşturmasını “Kafka gibi, Beckett, Borges, Sartre, Camus, Bataille gibi yazarların izini nasıl sürdürdümse, farkına varmadan, Nijinski’nin, bir yazar olmayan bu dans tanrısının yazdıklarını da öylesine yakın bir ilgiyle izlemişim” şeklinde ifade etmektedir (Edgü, 2007: 10).

Yazar, Nijinski’nin yazılarını öyküye uyarlarken resim sanatından istifade ettiği söylemektedir. Sanatçının ustasından esinlenerek yeni bir yapıt oluşturabileceğini belirten Edgü’nün bu konudaki görüşleri şu şekildedir:

Benim izlediğim yol, resim sanatı örneğini devam ettirirsem, diyebilirim ki, merceğimi karşımdaki resmin belli bölgelerine çevirmek oldu. Bu ayrıntıları alıp büyüttüm. Kısacası bir ayrıntı seçip onu çerçevelemekten ve onlara birer ad vermekten başka bir şey yapmadım.

Bu nedenle de onlara, gerçek sahibinin adını verdim: Nijinski Öyküleri.
(Edgü, 2007: 11)

2007 yılında Sel Yayınları tarafından yayımlanan eserdeki öykülerin hacmi, yoğunluğu ve okura bırakılan boşlukları barındırması bakımından küçürek öykü tanımına uyduğu görülmektedir. Eser, altmış dört küçürek öyküden oluşmaktadır. İki bölümden oluşan kitabın ilk bölümü Nijinski Öyküleri başlığını taşımaktadır. Bu bölümde “KIZILCIK SOPASI”, “KAN İZLERİ”, “KURU”, “NEGRİ”, “KARIM”, “DOLMAKALEM I-II”, “PARA”, “İSTEK”, “ÇÜKÇÜK”, “KÖKLER VE DALLAR”, “DUYGU”, “TOHUM”, “SEVGİ”, “KORKU”, “FRANSIZ HOROZU”, “ÇIRILÇIPLAK”, “HERKES İÇİN”, “ZEKÂ”, “UYKU”, “YAZMAK”, “RUSYA”, “ŞİİR”, “KENDİM GİBİ”, “YARALI KURT”, “STRAVİNSKY”, “KURTULUŞ”, “WILSON”, “CAN SIKICI”, “UYUMAK”, “LÜZUMSUZ ADAM”, “SAYMAK”, “KÖTÜ”, “LOUISE”, “İKİ NİJİNSKİ”, “BUDALA”, “UZAKLARDAN”, “HAYAT”, “DORUKTA”, “ÇIPLAK DAĞDA BİR GECE”, “ZAMAN”, “BACH”, “İSYAN”, “DOĞRU YALAN”, “SEVGİ” ve “YALNIZ DAĞLAR” yer almaktadır. “OLAĞAN ÖYKÜLER” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise “HAK”, “KIŞ”, “ÜN”, “GÜNLER”, “UTANÇ”, “BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ”, “DOĞUM GÜNÜ”, “DÜZELTMEN”, “KİTAPLAR”, “RASTLANTI”, “KUZGUN, DÜŞTE”, “KÖRLER KAHVEHANESİ”, “SORUN”, “SOĞUK SU”, “KURTULUŞ”, “GARİP AİLE”, “ŞANSLI” ve “AYKIRI” adlı öyküler bulunmaktadır. Yazarın bir başka kitabında bulunan öyküleri birkaç sözcük değişimiyle bu kitabına aldığı görülmektedir. “GARİP AİLE”, “ŞANSLI” ve “AYKIRI”, *Do Sesi* kitabında da bulunmaları sebebiyle bu kısımda tekrar incelenmeyecektir. Eserdeki öykülerin kim tarafından aktarıldığının anlaşılması açısından anlatı düzeylerini incelemek yerinde olacaktır:

Tablo 15. *Nijinski Öyküleri*'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
KIZILCIK SOPASI				√
KAN İZLERİ				√
KURU	√			
NEGRİ			√	

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
KARIM				√
DOLMAKALEM I			√	
DOLMAKALEM II	√			
PARA	√			
İSTEK	√			
ÇÜKÇÜK			√	
KÖKLER VE DALLAR	√			
DUYGU				√
TOHUM				√
SEVGİ				√
KORKU			√	
FRANSIZ HOROZU			√	
ÇIRILÇIPLAK	√			
HERKES İÇİN	√			
ZEKÂ	√			
SEVMEK	√			
UYKU	√			
YAZMAK	√			
RUSYA	√			
ŞİİR	√			
KENDİM GİBİ				√
YARALI KURT				√
STRAVİNSKY			√	
KURTULUŞ				√
WILSON	√			
CAN SIKICI			√	
UYUMAK	√			
LÜZUMSUZ ADAM	√			
SAYMAK	√			
KÖTÜ	√			
LOUISE				√
İKİ NİJİNSKİ	√			
BUDALA				√
UZAKLARDAN				√
HAYAT				√
DORUKTA	√			
ÇIPLAK DAĞDA BİR GECE				√
ZAMAN	√			
BACH	√			
İSYAN	√			
DOĞRU YALAN	√			
SEVGİ	√			
YALNIZ DAĞLAR				√

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
HAK		√		
KIŞ			√	
ÜN			√	
GÜNLER				√
UTANÇ	√			
BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ				√
DOĞUM GÜNÜ				√
DÜZELTMEN				√
KİTAPLAR				√
RASTLANTI		√		
KUZGUN, DÜŞTE	√			
KÖRLER KAHVEHANESİ				√
SORUN				√
SOĞUK SU			√	
KURTULUŞ	√			

Tabloda belirtildiği üzere, kitaptaki yirmi sekiz öykü, mimetik anlatılardır. Kitaptaki ikinci “KURTULUŞ” öyküsü hariç, bunların hepsinin anlatıcının yapmayı planladığı ya da zihnindeki düşünceleri açıkladığı içsel ve dışsal konuşmalardan oluştuğu görülmektedir. “KURU”, “DOLMAKALEM II”, “PARA”, “İSTEK”, “KÖKLER VE DALLAR”, “ÇIRILÇIPLAK”, “HERKES İÇİN”, “ZEKÂ”, “SEVMEK”, “UYKU”, “YAZMAK”, “RUSYA”, “ŞİİR”, “WILSON”, “UYUMAK”, “LÜZUMSUZ ADAM”, “SAYMAK”, “KÖTÜ”, “İKİ NİJİNSKİ”, “DORUKTA”, “ZAMAN”, “BACH”, “İSYAN”, “DOĞRU YALAN”, “SEVGİ”, “UTANÇ”, “KUZGUN, DÜŞTE” ve “KURTULUŞ” mimetik türdeki anlatılardır. “İSTEK” öyküsünde anlatıcı, yapmayı istediği şeyleri açıklamaktadır:

Borsada oynamak istiyorum. Bir hırsız olmak istiyorum. Zengin birini öldürmek istiyorum. Bedenini değil, aklını, zekâsını, her neyse. Akıl benim. Akıl yoluyla zekâ yolundan daha çok şey elde edeceğim. Bir bale düşledim. Bu balede, zekâyı ve akli et insanların tüm yaşamını sergileyeceğim. Ama yardıma ihtiyacım var. Vanderbilt'i düşündüm bu konuda. Sonra caydım. Vanderbilt tefecilik yapıyor. Tefecilerden hoşlanmam. Kendi balem için kendimin para kazanması gerek. (Edgü, 2007: 21)

Öykülerdeki anlatıcının konumuna bakıldığında otodiegetik anlatıların çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu durumun, yazarın *Nijinski Öyküleri*'ni bir günlükten esinlenerek oluşturmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Eserde kırk altı otodiegetik anlatı bulunmaktadır. Bunlar “KIZILCIK SOPASI”, “KAN İZLERİ”, “KARIM”, “DUYGU”, “TOHUM”, “SEVGİ”, “KENDİM GİBİ”, “YARALI KURT”, “KURTULUŞ”, “LOUISE”, “BUDALA”, “UZAKLARDAN”, “HAYAT”, “ÇIPLAK DAĞDA BİR GECE”, “YALNIZ DAĞLAR”, “GÜNLER”, “BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ”, “DOĞUM GÜNÜ”, “DÜZELTMEN”, “KİTAPLAR”, “KÖRLER KAHVEHANESİ” ve “SORUN”dur. “BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ”nde anlatıcı, kendi bildikleri ve annesinin bildikleri bağlamında yaşamını ve ailesini anlatmaktadır:

Doğmuşum. Öleceğim.
Arada geçen zaman, *benim* yaşamım.
Bilinçli-bilinçsiz yaşayageldiğim, yaşayagideceğim.
Babam bahçivandı. (Annem hekim olduğunu söylüyor.)
Annem hastabakıcıydı. (Öğretmen olduğunu söylüyor.)
İki kız kardeşim varmış. Biri ben doğmadan ölmüş.
Öbürü ben doğduktan sonra kayıplara karışmış.
(Annem bir mühendisle evlenip Amerika'ya yerleştiğini
söylüyor.) (Edgü, 2007: 80-82)

Homodiegetik anlatının diğer türü olan tanık/gözlemci anlatıcının örnekleri arasında “NEGRİ”, “DOLMAKALEM I”, “ÇÜKÇÜK”, “KORKU”, “FRANSIZ HOROZU”, “STRAVİNSKY”, “CAN SIKICI”, “KIŞ”, “ÜN” ve “SOĞUK SU” yer almaktadır. “STRAVİNSKY”de anlatıcının kendisine uyarılarda bulunmasına rağmen onu dinlemeyen Stravinsky'nin iyi bir besteci olduğuna ve ailesinin kökenine dair bilgilere yer verilmektedir (Edgü, 2007: 42).

En az örneği bulunan anlatı ise heterodiegetik anlatılı öykülerdir. “HAK” ve “RASTLANTI” bu türe örnek olarak verilebilir.

Nijnski Öyküleri'nde öykünün dışında bulunduğu, tanık/gözlemci olduğu, düşüncelerini ve yapmayı planladığı şeyleri açıkladığı ve kendi öyküsünü anlattığı dört farklı aktarımı olan anlatıcının bakış açısı şöyledir:

Tablo 16. *Nijnski Öyküleri*'ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
KIZILCIK SOPASI		√			
KAN İZLERİ		√			
KURU		√			
NEGRİ		√			
KARIM		√			
DOLMA KALEM I		√			
DOLMA KALEM II		√			
PARA		√			
İSTEK		√			
ÇÜKÇÜK		√			
KÖKLER VE DALLAR		√			
DUYGU		√			
TOHUM		√			
SEVGİ		√			
KORKU		√			
FRANSIZ HOROZU		√			
ÇIRILÇIPLAK		√			
HERKES İÇİN		√			
ZEKÂ		√			
SEVMEK		√			
UYKU		√			
YAZMAK		√			
RUSYA		√			
ŞİİR		√			
KENDİM GİBİ		√			
YARALI KURT		√			
STRAVİNSKY		√			
KURTULUŞ		√			
WILSON		√			
CAN SIKICI		√			
UYUMAK		√			
LÜZUMSUZ ADAM		√			
SAYMAK		√			
KÖTÜ		√			
LOUISE		√			
İKİ NİJNSKİ		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
BUDALA		√			
UZAKLARDAN		√			
HAYAT		√			
DORUKTA		√			
ÇIPLAK DAĞDA BİR GECE		√			
ZAMAN		√			
BACH		√			
İSYAN		√			
DOĞRU YALAN		√			
SEVGİ		√			
YALNIZ DAĞLAR		√			
HAK	√				
KIŞ		√			
ÜN		√			
GÜNLER		√			
UTANÇ		√			
BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ		√			
DOĞUM GÜNÜ		√			
DÜZELTMEN		√			
KİTAPLAR		√			
RASTLANTI	√				
KUZGUN, DÜŞTE		√			
KÖRLER KAHVEHANESİ		√			
SORUN		√			
SOĞUK SU		√			
KURTULUŞ				√	

Eserdeki odaklanmalara bakıldığında, “HAK” ve “RASTLANTI” öykülerinin sıfır odaklanmalı anlatılar ve değişken odaklanmanın tek örneğinin ise “KURTULUŞ” olduğu görülmektedir. Diğer öykülerin hepsi sabit odaklanmalı anlatılardır. “HAK” öyküsünde anlatıcının öykü şahsıyla ilgili bilgilere yeterince sahip olduğu şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

Bu elden bedenine bir soğuk hava akımı geçiyordu
yatalak efendinin. Bedeninin yavaş yavaş soğumaya
başladığını duyumsadı.
İşte o an geldi, diye düşündü.
Onun, buz gibi elini sıkmak istedi, ama buna gücü
yetmedi.

Yalnızca, Hakkını helâl et, diyebildi.

Hak... Bu sözcüğü ilk kez duymuş gibiydi, elini

efendisinin soğumakta olan güçsüz ellerinden sıyırdı. (Edgü, 2007: 72)

Kitapta en çok örneği bulunan sabit odaklanmalı anlatılardan biri olan “KIZILCIK SOPASI”nda anlatıcı, annesinin kendisinin kızılılık sopasıyla dövdüğünü anlatmaktadır: “ Annem, elimden tutup çeke çeke eve götürdü. Avluda kızılılık sopasıyla dövdü beni. Kızılılık sopasından korkmam, ama annem için korktum. Dövdü. Dövsün. Aldırmam. O beni döverken, benim ona olan sevgim artıyordu” (Edgü, 2007: 13).

Nijnski Öyküleri'nde anlatıcının yapmayı planladığı ya da zihnindeki parçalar hâlindeki kavramları birleştirmeye ve anlamlandırmaya çalıştığı görülür. Dolayısıyla öykülerin geneli, monolog tekniğinden ya da anıların aktarımından oluşmaktadır. Bu sebeple, öykülerin neredeyse tamamının sabit odaklanmalı olduğu söylenebilir. Burada, öyküler, anlatıcı yönünden incelenmiştir, bir sonraki başlıkta ise öykülerin okur yönü değerlendirilecektir.

4.13. *Nijnski Öyküleri*'nde Okur

Küçürek öykülerde karakterlerin kimi zaman isminin verilmediği kimi zaman da cinsel kimlikleriyle isimlendirildiklerine değinilmişti. Bazen de karakterlerin mesleklerine göre adlandırma yoluna gidilmektedir. *Nijnski Öyküleri*'nde ise farklı bir yol izlenerek kurmacanın içerisine gerçek yaşamdan tanınmış şahısların çok fazla dâhil edildiği görülmektedir. Bunlar arasında John Bull, Vanderbilt, Tolstoy, Dostoyevski, Lloyd George, Wilson, Clemanceau, Emile Zola, Stravinsky ve Nietzsche'yi saymak mümkündür. Burada okura düşen görev, bu şahıslarla ilgili öykü içerisinde kısa bilgilerdeki boşlukları öykünün tamamından hareketle doldurmaktır. “WILSON” adlı öyküde kendine ve düşüncelerine dair bilgiler vermeye başlayan anlatıcının öykünün sonunda, “Wilson gelirse bunu ona ispatlarım. Ben onu görmeye gitmem, çünkü benim gözümde o bir insanoğludur, Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı değil. Wilson büyük bir adam. Kafası küçük, ama içi dolu” (Edgü, 2007: 45) sözleriyle bir dönem ABD'de başkanlık yapan Woodrow Wilson'a değindiği düşünülmektedir. Böylece anlatıcı, öykünün akışını da başka bir yöne taşımıştır.

Kitapta tanınmış isimlerin yanı sıra, karakterlerin de çoğunlukla adlarının anlatıcı tarafından verildiği görülür. Doktor Frankael, Diaghilev, Pisniçevski, Negri, Tessa, Romala ve Charles de Pulszki eserde verilen isimlerden birkaçıdır. “CAN SIKICI” öyküsünde, “Diaghilev'in benden önce sevdiği adam kimdi, unuttum. Diaghilev onun bedenini seviyordu. İstiyordu ki o da, Diaghilev'i öyle sevsin. Ama adam oralı değildi. Diaghilev amacına ulaşmak için onu sanat eserleriyle tanıştırdı, onları sevdirdi ona” (Edgü, 2007: 46) sözlerinden Diaghilev'in anlatıcının karısı olduğu anlaşılmaktadır.

Nijinski Öyküleri'nde Edgü'nün diğer küçürek öykülerine göre somut mekân isimlerinin daha çok bulunduğu görülmektedir. Burada, mekân seçiminde genellikle ülke ya da şehir isimleri olduğu söylenebilir. Bu mekânlar arasında Zürih, İsviçre, Rusya, Paris, Çanakkale bulunsa da bunlara dair çok fazla bilgi yer almamaktadır. Anlatıcı, ülke ya da şehirlere dair görüşlerini dile getirirken mekân isimlerinden faydalanmaktadır. Eserdeki mekânlar, anlatıcının iç dünyasında anlam kazandığı kadarıyla öyküye yansıtılmaktadır. “RUSYA” öyküsü bu duruma örnek olarak verilebilir: “Rusya benim anam. Anamı seviyorum. Annem Rusya'da yaşıyor. O Polonyalı, ama Rusça konuşur. Ekmeğini Rusya'da kazandı. Ben de Rus ekmeği ve lahana çorbasıyla beslenip büyüdüm. Etsiz lahana çorbasını severim” (Edgü, 2007: 38). Başlangıçta, Rusya'nın kendisindeki çağrışımlarını aktaran anlatıcı, öykünün devamında ülkenin siyâsî durumu hakkında da bilgiler vermektedir.

Olaya/duruma, mekâna, zamana ve şahıslara dair bırakılan boşlukları tamamlaması için küçürek öykü okurunun alımlamaya davet edildiğinden söz edilmişti. Ancak öykünün yapı öğelerini *Nijinski Öyküleri*'nde açıkça veren anlatıcı, düşüncelerini açıklarken ya da bilgiler arası geçişlerde tipik olmayan bir yol izlemektedir. Anlatıcı, ülke olarak verilen mekânı daha çok ırkla bütünleştirerek sunmaktadır. Böylece okurun zihninde öyküyü tamamlama süresini daha geniş bir zamana yaymasını sağlamaktadır. Öykülerde anlatıcının zihninin karmaşık olması, okuru da etkilemekte ve düşünme süresini uzatmaktadır. “FRANSIZ HOROZU” öyküsü bu duruma örnektir:

İnsanlar Clemanceau'nun Fransız olduğunu sanıyor. Ben İngiliz olduğunu düşünüyorum. Fransa'da yetiştiğini biliyorum. Annesiyle babasının Fransız olduğunu da. Ama kafası İngilizlerde. Onu seviyorum, çünkü o bir çocuk. İstmeden kötülük yapan çocuklar biliyorum. Clemanceau da çocuk ve Dadı İngiltere ona İngilizce öğretiyor. Fransız horozu çelişkileri sevmez, o nedenle İngilizler Fransız horozunu öldürmek istiyor. Horoz uçmayı bilmez, bu nedenle durmadan yer, durmadan öter. İngilizler çok yemez, bu nedenle onları öldürmek (Edgü, 2007: 29-30).

Anlatıcı, Clemanceau hakkında bilgi verirken birden Fransız horozuna ve İngilizlere geçiş yapmaktadır. Bu durum, okurun öyküde anlatılanlar arasındaki anlamsal bağı birleştirmesini zorlaştırmaktadır.

Öykülerin tamamlanmadığını gösteren birçok belirtinin başında noktalama işaretlerinin kullanımı gelmektedir. Küçürek öykülerde okur, noktalama işaretleriyle yönlendirilmektedir. “İSYAN” öyküsünde yüklem bulunmaması ve üç noktaya yer verilmesi bunun bir göstergesidir. Burada okur öykünün bittiği düşüncesine kapılmışken öyküde anlatıcının sesi kesilmiştir ve okurun sesine ihtiyaç duyulmaktadır:

Ben yıllarca tımarhanede yaşadım.

Ben tımarhanede böylesi bir şey görmedim.

Henüz herkes çıldırmamıştı. Gece yatarken Tanrı'ya

yakarıyorum. Ya beni bir kez daha öldür, ya da.... (Edgü, 2007: 64)

Anlatıcının tımarhaneden kurtulmasının iki şarta bağlı olduğu, Tanrı'ya yönelttiği duadan anlaşılmaktadır. Birincinin ölüm olduğunu söylerken ikinciyi belirsiz bırakan anlatıcının, tımarhaneden herhangi bir şekilde canlı çıkarak kurtulabilmesi ya da burada kalmayı kabullenmesi için dua ettiği düşünülebilir.

4.14. *Yolun Gittiği Yer*'de Anlatı

Edgü'nün yayımlanan son küçürek öykü kitabı *Yolun Gittiği Yer*, 2021 yılının Haziran ayında Everest Yayınları aracılığıyla okurlarıyla buluşmuştur. Kitap, “YOLUN GİTTİĞİ YER” ve “YAZININ YOLU (İmgeler)” olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde yirmi dört küçürek öykü yer almaktadır. İkinci bölümde ise “BAKIŞ AÇISI” başlığını taşıyan bir öykü vardır. Bu öykü, küçürek öyküdeki gibi ismi belirsiz şahısların olduğu ve mekânın belirsiz bırakıldığı anlık öykü parçacıklarının birleşiminden oluşan bir öyküdür. Ancak küçürek öykü sayılamayacak bir yapı göstermektedir. Bu nedenle inceleme dışında bırakılmıştır. Kitaptaki küçürek öyküler, anlatı düzeyleri açısından şu şekilde sınıflandırılabilir:

Tablo 17. *Yolun Gittiği Yer*'deki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
ELDİVEN	√			
DERİNLİK				√
DİNOZOR				√
TERSİ VE YÜZÜ		√		
YEŞİL/KIRMIZI			√	
YAKIN YA DA UZAK		√		
BABA-OĞUL/I	√			
YABANCI KONUK			√	
MATHİLDA				√
DOĞRUSUNU SÖYLEMEK				√
HAYIR	√			
ŞEY	√			
ARZU				√
DAĞ				√
MANTARLAR				√
GÜVEN				√
BABA-OĞUL/II	√			
HARİTA				√
YANGIN				√
UYANDIRMA				√
ODADA		√		
SİNEMADA			√	
FOTOĞRAFÇIDA	√			
KENDİNİ TAŞIYAN ADAM			√	

Tablodan da anlaşılacağı üzere, anlatı kipleri bağlamında en çok örnek diegetik anlatılara aittir. Mimetik anlatı örnekleri arasında “ELDİVEN”, “BABA-OĞUL/I”, “HAYIR”, “ŞEY”, “BABA-OĞUL/II” ve “FOTOĞRAFCIDA” bulunmaktadır. “BABA-OĞUL/I” öyküsünde diyalog, baba ile oğul arasında geçmektedir:

Baba, bu ne biçim hava, göz gözü görmüyor.

Filizkıran fırtınası oğlum, hep böyle olur.

Peki, yarın hava açar mı baba?

Sanmıyorum oğlum.

Peki, öbür gün, daha öbürsü gün, güneş çıkar mı?

Çıkar oğlum, ama pek öyle yakınlarda değil.

Peki, ben görür müyüm?

Umarım görürsün oğlum.

Bir soru sordum diye ağlama be babacım. (Edgü, 2021: 17)

Kitapta anlatıcının bazen sadece belirli konulardaki düşüncelerini aktardığı bazen de kendisiyle alakalı bir olayı aktardığı otodiegetik anlatılar, “DERİNLİK”, “DİNOZOR”, “MATHILDA”, “DOĞRUSUNU SÖYLEMEK”, “ARZU”, “DAĞ”, “MANTARLAR”, “GÜVEN”, “HARİTA”, “YANGIN” ve “UYANDIRMA”dır. “DİNOZOR” öyküsünde anlatıcının: “Nicedir hayvan öyküleri yazdığım yoktu. Kedim öldüğünden beri hayvanlardan uzaklaşmıştım” (Edgü, 2021: 13) sözleriyle anlatma eylemine başladığı görülmektedir. Öykünün devamında ise bahçesinde bir dinazorla karşılaştığını anlatmaktadır.

Heterodiegetik anlatılara örnek olarak “TERSİ VE YÜZÜ”, “YAKIN YA DA UZAK” ve “ODADA” öyküleri verilebilir. Anlatıcının öyküde ikinci planda kalarak başkasının öyküsünü naklettiği homodiegetik anlatılar ise “YEŞİL/KIRMIZI”, “YABANCI KONUK”, “SİNEMADA” ve “KENDİNİ TAŞIYAN ADAM”dır. “ODADA” öyküsünde bir odada yalnız kalıp kendi kendine konuşan şahsı anlatan anlatıcı, kendisini öyküye dâhil etmemektedir:

Televizyon karşısında koltuğa gömülmüş uyuyordu.

Birden gözlerini açtı korkuyla.

Niçin uyandırdın diye sordu. Ne güzel ölüp duruyordum buracıkta.
Kimseler yok çevresinde.
Ne de başka bir yerde.
Yakın ya da uzak. (Edgü, 2021: 16)

“YEŞİL/KIRMIZI”da anlatıcı, “sağdaki” ve “soldaki” şeklinde adlandırdığı önündeki karakterlerin eylemlerini ve konuşmalarını aktarmaktadır. Kendisinin de öykü içerisinde gözlemci olarak bulunduğunu, “Önüm sıra yürüyorlar” ve “Gene de yürümemizi birlikte sürdürüyoruz” (Edgü, 2021: 15) ifadeleriyle belirtmektedir.

Hem diegetik anlatı kipinin hem de mimetik anlatı kipinin örneklerinin yer aldığı *Yolun Gittiği Yer*'deki küçürek öykülerin aktarıcısı olan anlatıcının öyküdeki bakış açısı şu şekildedir:

Tablo 18. *Yolun Gittiği Yer*'deki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
ELDİVEN			√		
DERİNLİK		√			
DİNOZOR		√			
TERSİ VE YÜZÜ	√				
YEŞİL/KIRMIZI		√			
YAKIN YA DA UZAK	√				
BABA-OĞUL/I			√		
YABANCI KONUK		√			
MATHİLDA		√			
DOĞRUSUNU SÖYLEMEK		√			
HAYIR		√			
ŞEY		√			
ARZU		√			
DAĞ		√			
MANTARLAR		√			
GÜVEN		√			
BABA-OĞUL/II			√		
HARİTA		√			
YANGIN		√			
UYANDIRMA		√			
ODADA					√
SİNEMADA		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
FOTOĞRAFÇIDA		√			
KENDİNİ TAŞIYAN ADAM		√			

Anlatıcının metne olan odaklanması bağlamında, on sekiz öyküde yer alan sabit odaklanmalı anlatının örnekleri arasında “DERİNLİK”, “DİNOZOR”, “YEŞİL/KIRMIZI”, “YABANCI KONUK”, “MATHİLDA”, “DOĞRUSUNU SÖYLEMEK”, “HAYIR”, “ŞEY”, “ARZU”, “DAĞ”, “MANTARLAR”, “GÜVEN”, “HARİTA”, “YANGIN”, “UYANDIRMA”, “SİNEMADA”, “FOTOĞRAFÇIDA” ve “KENDİNİ TAŞIYAN ADAM” öyküleri vardır. “ARZU” öyküsünde anlatıcının kendisi ile bir kadın arasındaki diyalogu doğrudan aktardığı şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

Size gönül verirsem beni kaçırmaz mısınız, diye sordu kadın.

Kaçırmak mı, dedim. Nereye?

Herhangi bir yere, dedi. Yeter ki burdan uzakta olsun.

Senin istediği dedim, burdan kurtulmak mı, yoksa benimle birlikte olmak mı? (Edgü, 2021: 25)

Eserde, sıfır odaklanmalı anlatılar arasında “TERSİ VE YÜZÜ” ve “YAKIN YA DA UZAK” yer alırken “ELDİVEN”, “BABA-OĞUL/I” ve “BABA-OĞUL/II” değişken anlatının örnekleri olarak bulunmaktadır. “ODADA” öyküsü ise kitapta tek örneği olan dışsal odaklanmalı anlatıdır.

Edgü’nün son küçürek öykü kitabı olan bu kitapta, öykülerdeki anlatı düzeyleri ve bakış açısı incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, anlatıcının çoğunlukla bir karakter olarak öyküde bulunduğu ve aktarımı gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Anlatıcı bağlamında elde edilen tespitler ve metnin yapısındaki yoruma açık kısımlar ekseninde okurun alımlama sürecine değinmek yerinde olacaktır.

4.15. Yolun Gittiği Yer’de Okur

Avara Kasnak’ta olduğu gibi bu kitapta da öykü sonundaki çizgiyle öykünün yarım kalmışlığı vurgulanır. *Nijinski Öyküleri*’nde de öykü içerisinde tamamlanmamış

cümlelerin çizgilerle işaretlendiği gözlemlenmiştir. Örneğin, *Yolun Gittiği Yer*'in ilk küçürek öyküsü olan “ELDİVEN”de, “Senin elindeki deri eldivenleri görünce aklıma geldi tüm bunlar. Bu sıcak yaz gününde—” (Edgü, 2021: 11) şeklinde sonlanan öyküde anlatıcı, yüklemi boş bırakmaktadır.

Küçürek öykü, okurun hazır bulunurluğuna göre çeşitli şekillerde yeniden üretime açık olan bir yapıya sahiptir. Burada okurun nitelik durumuna bağlı olarak alımlama süreci gerçekleşmektedir. Öykü her ne kadar yalın bir dilde her an her yerde gerçekleşecek bir olaydan oluşsa da okurun deneyim ufku, öykünün yapısını değiştirebilir. “DERİNLİK” öyküsünde nitelikli bir okura seslenen anlatıcı, derinlik ifadesiyle Kafka okurlarına göndermede bulunmakta ve öykünün çerçevesini belirlemektedir: “Derinlik dostum, dedi, artık bir Kafka okuru olduğundan kuşku duymadığım bu garip yolcu kadın” (Edgü, 2021: 12).

Kitaptaki “BABA-OĞUL /II” öyküsünde baba ve oğul arasında soru cevap şeklinde ilerleyen diyalogun sonunda baba, sözlerinin yalan olduğunu söylemektedir:

[...]

Babacığım, sen bizleri seviyor musun?

Seviyorum oğulcuğum.

Peki komşularımızı?

Bilmiyorum yavrum.

Kedimizi çok seviyorsun, değil mi?

Evet, kokoşko.

Annemi seviyor musun?

Sevmez miyim oğlum!

[...]

Peki hiç sevmediğin biri, bir şey yok mu senin?

Var. Ben kendimi sevmiyorum. Kendimi, anladın mı?

Niye ki?

Hep böyle yalan söyleyip durduğum için. (Edgü, 2021: 30)

Burada, babanın öykü boyunca verdiği cevaplarla psikanalitik çözümleme bilgisine sahip okurun babanın ruhsal çözümlemesini yapabileceği de söylenebilir.

Alımlama sürecindeki etkenlerden biri de okurun yaşamsal tecrübeleri aracılığıyla öyküdeki belirsizlikleri gidermesidir. “Yangın” öyküsünde son yıllarda dünyada artış gösteren orman yangınlarının gözlemcisi olarak insanlara düşen göreve dikkat çekildiği düşünülmektedir:

Yanımdaki dostum, Bilmem biliyor musun, diyor, böyle yangınlardan sonra, eğer yağmur yağarsa bambaşka bir orman oluşur. Yeni ağaçlar, yepyeni, yemyeşil bitkiler... Ne kadar ister bu değişim, diyorum. Havaya bağlı, diyor. Ben diyeyim yirmi, sen de otuz yıl. Görür müyüz dersin, diyorum. Bizler görmesek de, çocuklarımız görür, diyor. Onlara ormanı nasıl koruyacaklarını öğretmemiz gerek, diyorum (Edgü, 2021: 32).

“Yangın” öyküsünde, okura basit bir mesaj verildiğini söylemek uygun olmayacaktır. Anlatıcı, kendi düşüncesi aracılığıyla okurun da bilinçlenerek kendini sorgulamasını sağlamaktadır. Öyküde toplumda yer edinen bir birey olarak okurun üzerine düşen göreve vurgu yapılmaktadır.

Ferit Edgü'nün yedi öykü kitabında yer alan 295 küçürek öyküde, aynı başlıkları birkaç kez kullandığı, bunların çoğunlukla birbirinden farklı öyküler olduğu gözlemlenmiştir. Öykülerde anlatı kipinin ve buna bağlı olarak anlatıcının ve bakış açısının farklı şekilde bulunduğu görülmektedir. *Avara Kasnak* ve *Nijinski Öyküleri*'nde mimetik anlatı kipinin örnekleri diegetik anlatılardan daha fazla sayıdadır. Diğer kitaplarda ise diegetik anlatılar ağırlık kazanmaktadır. Mimetik anlatılarda, bazı kitaplarda monologların bazılarında diyalogların fazla olduğu bazılarında da monolog ve diyalogun eşit sayıda olduğu söylenebilir. *Binbir Hece* dışındaki kitaplarda homodiegetik anlatıların, heterodiegetik anlatılara göre çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Edgü'nün küçürek öykülerinde anlatıcının genellikle öykünün bir karakteri olarak aktarımı sağladığı tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak, incelenen öykülerdeki anlatıcının metne olan mesafesine

bakıldığında, *Binbir Hece*'de dışsal odaklanmanın, diğer kitaplarda sabit odaklanmanın yoğun olduğu gözlemlenebilir.

Edgü'nün küçürek öyküleri alımlama estetiği ekseninde değerlendirildiğinde, benzer ve farklı tekniklerin kullanıldığı söylenebilir. Kitapların hepsinde karakterlerin isimlerinin belirsiz bırakıldığı, cinsiyetleri ya da sesleri üzerinden adlandırıldığı görülmekle birlikte *Nijinski Öyküleri*'nde diğer kitapların aksine ünlü şahsiyetlerin isimleri anılmaktadır. Bunun sebebinin, yazarın Nijinski'nin günlüklerini küçürek öyküye uyarlarken isimlere sadık kalması olduğu düşünülebilir. Ayrıca, öykülerdeki tüm yapı ögeleri verilse de anlatıcının zihinsel karmaşasının okurun alımlama süresini uzattığı anlaşılmaktadır. Öykülerin genelinde günlük hayatta her an karşılaşılabilecek olayın/durumun konu edildiği görülür. Anlatılan olay ya da durum ayrıntılı olarak aktarılmazken bazen öykünün başının belirsiz bırakıldığı görülür. Bazen de sondaki bir çizgi, üç nokta ya da devrik kurulan cümle, öykünün sonuçlanmadığının bir göstergesidir.

İncelenen öykülerde, anlatıcının yönelttiği sorular aracılığıyla ve karşısındaki bir karakter gibi okurun yerine kullandığı ifadelerle okuru öyküye dâhil ettiği anlaşılır. Sezdirmelerle ve verilen ipuçlarıyla okurun öyküdeki boşlukları tamamlaması beklenir. Öykülerde çoğunlukla anlatıcının öykü şahsı olarak var olması ya da öyküde bulunmasa bile ayrıntılı bilgilere sahip olması, alımlama sürecinde okurun öyküye dâhil olmasını ve yorumlamasını kolaylaştırmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE ANLATI VE OKUR

Türk edebiyatında birçok türde başarılı eser kaleme alan Murathan Mungan, 1970'li yıllardan bugüne kadar aktif bir yazar olarak yaşamını sürdürmektedir. Yazar, öykünün romanın gölgesinde kalmaması gerektiğini düşünerek ağırlıklı olarak öykü türünde metinler yazmıştır. Yazdığı her eserinde, kendine özgü üslubu ve dilsel oyunlar yardımıyla okuru düşünmeye sevk etmiştir.

Mungan'ın diğer öykü kitaplarından farklı olarak küçürek öykü türünde yazdığı *Kibrit Çöpleri* kitabı, 2011 yılında yayımlanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Murathan Mungan'ın edebî kişiliği hakkında bilgi verilecek ardından söz konusu kitabındaki küçürek öyküleri anlatıbilim ve alımlama estetiği ekseninde incelenecektir.

5.1. Murathan Mungan'ın Edebî Kişiliği

Murathan Mungan, 1955 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası, soyu Mardin'in köklü ailelerinden birine dayanan İsmail Mungan, annesi ise Habibe Mungan'dır. Mungan, babasının memleketi olması sebebiyle çocukluk ve gençlik yıllarını Mardin'de geçirmiştir. Yazarın: “o gün bugün, hep onu yazdığım h[â]lde, bir türlü yazamadığım bir ‘şey’: Mardin. Bir ‘yazı’ nesnesi” ifadesi, onun yaşadığı bu şehre dair gözlemlerini eserlerine de yansıttığını destekler niteliktedir (Mungan, 2018: 9). Mungan'ın çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği, ilk keşiflerini ve izlenimlerini belleğine kaydettiği Mardin, yazarın sanat görüşünü ve bakış açısını da oluşturmasında önemli bir role sahiptir:

Bir başkasının memleketini, örneğin Lorca'nın Granada'sını, Pavese'nin Piomonte'sini bunca anlamamı Mardin'e borçluyum. Mardin, benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir. Orada hep yabancı oldum. Hep öteki kişi. Oranın o kadar yerlisydim ki, bu 'asri zamanlar'da yabancı kalıyordum. Yıllar sonra bir arkadaşım bana: 'Sen batılı bir Mardinlisin,' dediğinde çocuklar gibi sevinmişim. Bu, benim gözümde iki dünyayı, doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı. (Mungan, 2018: 9)

Üniversiteye kadarki eğitim sürecini Mardin'de tamamlayan yazar, lisans eğitimini de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde tamamlar. Aynı bölümde yüksek lisans eğitimini de bitirir. Bu eğitim sürecinde ve devamında yazdığı birden çok tiyatro oyunu sahnelenir.

Edebî türdeki ilk eserleri 1975 yılında yayınlanmaya başlayan Mungan'ın şiir, öykü, deneme ve eleştiri gibi birçok türdeki yazıları çeşitli gazete ve dergilerde çıkar. Böylece dönemin edebiyat çevresinde de adını duyurur. Farklı türlerdeki eserlerinde başarıyı yakalayan yazar, birçok ödül alır. Ancak, 1980'li yıllarda öykü alanına yoğunlaşmasında "Bana kalırsa, içinde yaşadığımız dünyanın temel repliği, 'hayatım roman' değil, 'hayatımız hikâye' olmalıdır. Artık kimselerin roman kadar bol zamanı yok. Hayat yanımızdan hızla akıp gidiyor. Birkaç an, birkaç resim, birkaç küçük hatıra. Her şey hikâyeye çalışıyor" (Mungan, 1998: 76) düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir.

Öykü türünde de birçok eser vererek Türk edebiyatında önemli bir yer edinen Mungan'ın bu türe ait ilk eseri 1985'te yayımlanan *Son İstanbul* adlı kitabıdır. Yazarın öyküde hızlı bir ilerleyiş içerisinde olduğu 1980'li yıllarda, *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987) ve *Lal Masallar* (1989) adlı öykü kitapları yayımlanır. Bu öykülerinde "Osmanlı hayatını, Anadolu halk hayatını, Türk folklorunu, [D]oğu ve [B]atı dünyasının masallarını, hem geleneksel hem de çağdaş anlatı teknikleriyle işleyerek okuyucuya sunarken, temelde kuşatılmış *insanın kendisiyle, toplumuyla ve sistemiyle olan çatışmalarını anlatmayı*" hedeflemektedir (Çevirme, 1999: 34).

Murathan Mungan, 1987’de yayımlanan “Hedda Gabler Adlı Bir Kadın” öyküsüyle, Haldun Taner Öykü Ödülü’nü Nedim Gürsel’le paylaşmıştır. Ayrıca yazarın *Cenk Hikâyeleri* kitabında yer alan “Kasım ile Nasır” ve “Binali ile Temir” adlı öykülerle *Lal Masallar*’daki “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” öyküsü, Türkiye’de ve yabancı ülkelerde çeşitli tiyatrolarda sahnelenmiştir. Mungan’ın çeşitli yazarların öykü kitaplarından seçtiği bazı öyküleri ve kendi kitaplarından seçtiği öyküleri de bir araya getirdiği bilinmektedir. Bu seçki kitapları arasında *Ressamın Sözleşmesi*, *Çocuklar ve Büyüklere*, *7 Mühür*, *Yazıhane*, *Yabancı Hayvanlar*, *Erkeklerin Hikâyeleri*, *Kadınlığın 21 Hikâyesi*, *Büyümenin Türkçe Tarihi*, *Bir Dersim Hikâyesi*, *Kadınlar Arasında* ve *Merhaba Asker* yer almaktadır.

Yazarın, içerisinde “Suret Masalı”, “Gece Masalı” ve “Kâğıttan Kaplanlar Masalı” olmak üzere üç öyküden oluşan *Kaf Dağı’nın Önü* adlı öykü kitabı, 1994 yılında yayımlanır. İyi bir izlenimci olan Mungan, eserlerini kaleme alırken çevresinde dikkatini çeken şahıslara, nesnelere ve olaylara imgelem şeklinde yer vermektedir. Yaşam öyküsünde yer alan şahısların isimlerini bazen olduğu gibi bazen de değiştirerek öykülerine taşımaktadır. “Suret Masalı” öyküsünde yer verdiği karakterlerden Ceyla, Mungan’ın da ifade ettiği üzere, halasının kızıdır: “Benden bir yaş büyük olan, halamın kızı Ceyla ağlayarak çıkıyor avluya, içeri koşuyorum, Ne oldu? diyorum. Kadınlar saçlarını yoluyor, yüzlerini yırtıyor, göğüslerini, dizlerini yumrukluyorlar. Babaannen öldü, diyorlar. Ceyla’dan daha çok ağlamaya çalışıyorum” (Mungan, 2018: 48). Aynı öyküde yer alan Faris adlı karakterin de çocukluğundaki şahıslardan biri olduğu bilinmektedir. Yine, “Gece Elbisesi” öyküsündeki şahıslardan Sakine’nin de Mungan’ın çocukluğunda aynı evde yaşadığı Halise adındaki hizmetçi ile örtüştüğü söylenebilir: “Halise adında bir hizmetçimiz vardı. Ben sekiz, o on dört yaşlarındaydık... Düşgücü zengin bir kızdı, bana renkli, çarpıcı öyküler anlatıyordu. Geceleri dünyayı geziyordu. İstanbul, Arabistan çölleri, simli Bağdat geceleri, Avrupa’nın filmlerde gördüğümüz başkentleri” (Mungan, 2018: 20).

Biyografik eleştiride olaylarda ya da şahıslarda yazarın yaşamından izler aranır. Oysa yazar, metni kaleme alırken bir kurgusallığın içerisine dâhil olarak yazma eylemini gerçekleştirmektedir. Her ne kadar yaşamsal malzemedен faydalanarak yazsa da bu

durum, metnin kurmaca olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Yaşamında karşılaştığı tüm unsurları kendi süzgecinden geçirerek ve oyun oynarcasına sürekli değiştirerek metne aktardığını vurgulayan Mungan, biyografik yaklaşımı şöyle eleştirir: “[Y]azarın yazıda ‘ben’ dediği kişi, birebir kendisi sanırlar [...] Oysa iyi bir yazarın ‘ben’i, anlattığı kahramanlarda değil, yazısında gizlidir; yazdıklarının içinde gizli ben’dir” (Mungan, 2018: 81).

Yazarın *Kırk Oda* serisinin ikincisi olarak bilinen * Aynalı Kırk Oda* adlı y kitabı, 1999 yılında yayımlanır. Postmodernizmin etkisiyle yazılan bu yleri Yıldız Ecevit ř şekilde yorumlamaktadır:

Birbirleriyle geişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla ylyordur Murathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yzeyssel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan’da. Fantastik ge, bilim kurgu, psikolojik çözümler, geleneksel/yapay felsefe konuşmaları, psikanalizin Lacan’cı ayna simgeseli ve metinlerarası düzlem [* Aynalı Kırk Oda*]nın postmodernist dokusunun ğlc düzlemini oluşturur. Kitsch’le oynayan bilinçli bir edebiyat sanatçısıdır Mungan. (Ecevit, 2001, 94)

Eserlerinde postmodernizme dayalı anlatım tekniklerine sıkça başvuran yazar, bu teknikler aracılığıyla geleneksel ile moderni, Doğu ile Batı’yı ve kent ile taşrayı harmanlayarak bir arada vermektedir. Mungan, tüm bunları, yazar ve okur arasındaki bir oyun gibi kurgulayarak sunmaktadır.

Art arda yayımladığı yleriyle üretken bir yazar olduğunu âdeta vurgulayan Mungan, 2007 yılında *Yedi Kapılı Kırk Oda*’yı, 2008’de *Kadından Kentler*’i ve 2009 yılında da *Eldivenler, Hikâyeler* adlı y kitaplarını okurlara sunar. ylerinde metinlerarasılıktan faydalanarak geçmişe ait masalları, mitolojik unsurları ve halk hikâyelerini yeniden kurgular. Yazar, Doğu’ya ve Batı’ya ait kültürel unsurları, kendine özgü üslubuyla modernize ettiğini şöyle vurgular: “Bir bakıyorsun, bir masalı

1500 sene yaşatan şeyin sırrını çözüyorsun. Ben masallar aracılığıyla, o masalların içerdikleri motiflerin çağımızda nasıl sürdüğü üzerine sorgulayıcı bir dil kurmaya çalışıyorum bu metinlerde” (Mungan’dan aktaran Dünder, 2001: 10). Yazarın, *Kırk Oda*’daki “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”; *Üç Aynalı Kırk Oda*’daki “Alice Harikalar Diyarında” öyküsü ve *Yedi Kapılı Kırk Oda*’daki “Dumrul ile Azrail”, “Robinson ile Crusoe” ve “Mavisakal” öyküleri bu duruma örnektir. Ayşe Eziler Kıran, Mungan’ın bu üslup tercihini, şu şekilde yorumlamaktadır: “[B]u ünlü çocuk masalları Murathan Mungan'a yeniden düşünme, günümüzün bakış açısıyla yeniden yorumlama, çağdaş sorunları yeniden gözden geçirme fırsatı veriyor. Böylece biz karşımızda dil, toplum, felsefe, bilim, yazın, sanat sorunlarını tartışan bir düşün adamı da buluyoruz” (Kıran’dan aktaran Pala, 2012: 59).

Kadınlardan Kentler’de yazar, İzmir, Adana, Trabzon, Bursa, Samsun, Amasya, Ankara, Sinop, Afyon, Kırşehir, Erzurum, Diyarbakır, Kayseri, Gümüşhane, Mersin ve İstanbul olmak üzere on altı farklı şehirde yaşayan birbirinden farklı kadınların öyküsüne yer vermektedir. Kadının ve şehirlerin Türkiye’deki önemini vurgulamak amacıyla bu eseri kaleme aldığı ifade eden Mungan “‘Kayserili, Diyarbakırlı ya da Samsunlu bir kadın nasıl olur?’ diye okunsun istemedim [...] Türkiye’nin kuzey[inden], doğu[sundan], güney[inden], batısından bir takım kentler olsun istedim [...] Kitapta kadın olmaktan çok, ‘olmak’ meselesine” dikkat çektiğini belirtmektedir (Mungan, 2022: 1). Öykülerinde birçok mekânı kullanmış olsa da yazarın ana mekânlarının Mardin ve İstanbul olduğu söylenebilir. Bunlar tarihî, dinî ve toplumsal yönden kozmopolit bir yapıya sahip iki şehirdir. Bu durum, her iki şehirde de uzun zamanlar yaşayan ve gözlemci bir yazar olan Mungan’ın, öykülerinde çeşitli insan görüntülerine ve düşünce yapılarına değinmesi bakımından etkili olmuştur.

Çok yönlü bir yazar olan Mungan’ın okuru öyküye daha fazla dâhil etmek isteyerek küçürek öykü türünde ilk kez kaleme aldığı *Kibrit Çöpleri*, 2011 yılında yayımlanmıştır. Bu öykü kitabında seksen küçürek öykü vardır. Türk edebiyatında şiirleriyle ve öyküleriyle önemli bir yer edinen yazar, her iki türdeki başarısını bu türlerle bağı bulunan küçürek öykülerine de taşımıştır.

Üç yıl aradan sonra 2014 yılında yayımlanan *İskambil Destesi* ise *Son İstanbul, Kaf Dağı'nın Önü, Üç Aynalı Kırk Oda ve Yedi Kapılı Kırk Oda*'daki öykülerin parçalarından oluşmaktadır. *Kırk Oda* serisinin son kitabının "Sonuncu Oda" olacağını sık sık dile getiren Mungan, sonuncusunu yayımlayana kadar bu seriyi devam ettireceğini vurgular. Serinin dördüncü ve şimdilik sonuncusu olan *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* 2017 yılında yayımlanmıştır.

Mungan, yazarların kendilerini geliştirmeyerek belli sözcükler ve düşünceler etrafında konuşlanmasını eleştirmektedir. Dil ve üsluba gereken özenin gösterilmediğini ve sınırlı çerçevede söylemlerin oluşturulduğunu söylemektedir. Ona göre yazarın, dili halkın anlayacağı düzeye indirilmesi, halkı karanlığa itmek demektir (Mungan, 2015: 178). Bundan dolayı, nitelikli bir okur kitlesini hedefleyerek anlaşılma kaygısı gütmeksizin yazılarını kaleme almıştır. Ayşe Arman'a verdiği bir röportajında gündelik hayatında karşısına çıkan insanlarla diyaloglarında kendisini "yazar" olarak değil de farklı şekillerde tanıttığını ifade eden Mungan, öykülerindeki kurgusallığı hayatına da yansıttığını söylemektedir (Mungan, 2011b: 1).

Mungan'ın düşünce yapısının oluşmasında etkili olan yazarlar arasında Ömer Seyfettin, Peyami Safa, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Refik Halit Karay sıralanabilir (Mungan, 2018: 54). Yazar, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı eserini de çocukluğunda heyecanla okuduğunu söylemektedir (Mungan, 2018: 31). Bunların yanı sıra seçti kitaplarında yer verdiği ve öykülerini beğendiği yazarlar arasında Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Sait Faik, Ayfer Tunç ve Oğuz Atay da bulunmaktadır.

Öykülerinde ele aldığı konular bakımından ötekilik meselesi, toplumsal cinsiyet, yalnızlık, kimlik problemleri, varoluş sorunsalı, yabancılaşma, aşk, gelenek ve görenekler sıralanabilir. Ayrıca, bireysel yaşamındaki cinsel tercihini de gizlemeyen yazarın öykülerindeki temel konulardan biri eşcinselliktir. Eserlerinde Doğu ile Batı'yı, geleneksel ile modern temel izlekleri olarak tercih etmiş ve bir arada kullanmıştır. Ona göre geçmiş bugüne taşınarak bir beslenme kaynağı olabilmekte ve daha anlamlı hâle gelmektedir:

Tarihin kilerlerine meraklı olduğum, masal sandıklarını karıştırmayı sevdiğim, gelenekselin çarşılarında gezinmekten keyif aldığım beni izleyenler tarafından biline[n] bir şeydir. Ne var ki tüm bunları yaparken, çağımızın sokaklarını ve kitaplarını aklımdan çıkarmamaya çalışırım. Geçmişle ilişkilennememin bir eskiler alırcılığına dönüşmemesinin en sağlam güvencesidir bu. Geçmişten taşıdığım herhangi bir şey, bir eşya, bir anı, bir tema, bir olay, bir büyü; bugüne, bugünün insanının dünyasına katlanmıyorsa eğer, benim için hiçbir anlam taşımaz. (Mungan'dan aktaran Aydoğdu, 2015)

Mungan'ın bu tutumu, okurun her şimdinde geçmişin yeniden yorumlanarak yeni anlamsal katmanlarının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Böylece yazar tarafından metne taşınan nesnelere ya da olaylar/durumlar okurun hazır bulunuşluğuna göre anlamlı hâle gelmektedir.

5.2. *Kibrit Çöpleri*'nde Anlatı

Mungan'a göre, içinde bulunulan çağda insanlar tarafından her şey unutulmaya yüz tutmakta ve “seri üretim teknolojisi, her şeyi büyük bir hızla” silmektedir (Mungan, 1998: 69). Yazar, kendi ifadesiyle, bu süreç içerisinde yaşamını sürdüren topluma çare olarak “şimdiki zaman sanatı” olarak nitelendirdiği seksen küçürek öyküyü sunmuştur.

Burada, öncelikle kitaptaki küçürek öykülerin mimetik mi yoksa diegetik mi anlatı kipine dâhil olacağı belirlenecektir. Diegetik anlatı düzeyindeki metinler, Genette'in anlatı tipolojisi bağlamında sınıflandırılacaktır. Ardından her iki kipi örnekleri yorumlanacaktır. Mungan'ın *Kibrit Çöpleri*'ndeki küçürek öyküleri anlatı düzeyleri açısından şu şekildedir:

Tablo 19. *Kibrit Çöpleri*'ndeki Küçürek Öykülerde Anlatı Düzeyleri

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanımlayıcı	Otodiegetik
Duman işaretleri	√			
Vaat				√

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
Kapı ağzında		√		
Ölümün güçlendirdiği			√	
Başlamaması için				√
Sabaha uyanmak			√	
Bardak altlıkları	√			
Konuşamadıklarımıza				√
Bir yalnız		√		
İşsiz			√	
Müfide		√		
Kanepe	√			
Köpekle hatırlanan			√	
Baba-oğul				√
Hayat böyle!	√			
İkna			√	
Ardıç		√		
En küçük hala			√	
Ağaç zamanı				√
Tutukluluk	√			
Buluş			√	
İyilik Karşısında	√			
Arkadaş			√	
Üçte bir		√		
Hazırlık	√			
Bedenin bedenleri		√		
İlk		√		
Neden mi vurdum?				√
Cümleler		√		
Başlangıçsızlığın hikâyesi		√		
Katlanmak	√			
Sahaf'ın söylediği				√
Hatırlamanın serabı	√			
Gazete örtüsü		√		
Selama çıkmak		√		
İştah, mide	√			
Bir kadın yazar sorunsalı		√		
Ailenin önemi		√		
Kayıtsız		√		
Sevişme sonrası				√
Gölgede		√		
Akıldışılığın zehri		√		
Rüya ayna	√			
Masa		√		
Çay Bahçesi Şarkıları		√		

Başlık	Mimetik	Diegetik		
		Heterodiegetik	Homodiegetik	
			Tanık/Gözlemci	Otodiegetik
Kaportacı Emin		√		
İyi ve makas		√		
Sinema ve aşk		√		
Keşke böyle olmasaydı			√	
Kavga			√	
Latif'in karısı		√		
Saklı yas		√		
Uzak sesler durgun yaşamlar		√		
Gaz, ruj			√	
Eskilerden konuşmak		√		
Han pencereleri		√		
Özel anların ışığı		√		
Yüzme kayaları		√		
Oyuncakların gözleri		√		
Bu konuşmalarla	√			
Adli muhabir		√		
Nihayet		√		
Sarituraçlar'daki arsa	√			
Şehrimizde misafir			√	
Yaşar Yenge			√	
İksir			√	
Bazı anneler			√	
Ergen	√			
Fal	√			
Saat Kulesi		√		
Seks	√			
Polisiye ayrıntı		√		
Gece kulübü	√			
Kış mutsuzluğu		√		
Aile yaraları	√			
An			√	
Şöyle olsun böyle olsun	√			
Sır kâtibi	√			
Duvargeçenler	√			
Öykü, yol, hayat	√			

Tablodan anlaşılacağı üzere, kitaptaki metinlerin çoğu, diegetik anlatı kipinden oluşmaktadır. Mimetik anlatı düzeyindeki metinler ise “Duman işaretleri”, “Bardak altlıkları”, “Kanepe”, “Hayat böyle!”, “Tutukluluk”, “İyilik karşısında”, “Hazırlık”, “Katlanmak”, “Hatırlamanın serabı”, “İştah, mide”, “Rüya ayna”, “Bu konuşmalarla”, “Sarituraçlar'daki arsa”, “Ergen”, “Fal”, “Seks”, “Gece kulübü”, “Aile yaraları”,

“Şöyle olsun böyle olsun”, “Sır kâtibi”, “Duvargeçenler” ve “Öykü, yol, hayat”dır. “Katlanmak” öyküsü, hayata, yaşama ve ölüme dair düşüncelerini açıklayan anlatıcının monoloğundan oluşmaktadır:

Hayata katlanmak bir şey değil. Bir biçimde katlanırsın n’olucak! Asıl korkutucu olan ölümden sonraki hayata katlanmaktır. Bilinmezliğe katlanmaktır. Ölümden sonra bir hayat yoksa, mesele yok! En azından benim için bir mesele yok, çünkü istediğim bu! [...] (Mungan, 2011a: 37)

Diegetik anlatı kipinin türlerinden biri olan heterodiegetik anlatı, kitaptaki otuz dört küçürek öyküde görülmektedir. Bu öyküler şunlardır: “Kapı ağzında”, “Bir yalnız”, “Müfide”, “Ardıç”, “Üçte bir”, “Bedenin bedenleri”, “İlk”, “Cümleler”, “Başlangıçsızlığın hikâyesi”, “Gazete örtüsü”, “Selama çıkmak”, “Bir kadın yazar sorunsalı”, “Ailenin önemi”, “Kayıtsız”, “Gölgede”, “Akıldışılığın zehri”, “Masa”, “Çay Bahçesi Şarkıları”, “Kaportacı Emin”, “İyi ve makas”, “Sinema ve aşk”, “Latif’in karısı”, “Saklı yas”, “Uzak sesler durgun yaşamlar”, “Eskilerden konuşmak”, “Han pencereleri”, “Özel anların ışığı”, “Yüzme kayaları”, “Oyuncakların gözleri”, “Adli muhabir”, “Nihayet”, “Saat Kulesi”, “Polisiye ayrıntı” ve “Kış mutsuzluğu”. Yazarın varoluş problemini ele aldığı “Latif’in karısı” öyküsünde “silik bir kadın” olan Latif’in karısına, Latif’e ve mahalleliye yer verdiği görülmektedir. Anlatıcının şahıs olarak bulunmadığı öykü, heterodiegetik anlatıya örnek teşkil etmektedir:

Latif’in karısı, hiçbir konuda sorun çıkarmayan o kadar silik bir kadındı ki—bu nedenle olsa gerek—Latif herkeste bekâr erkek izlenimi bırakır, hatta mahallenin kadınları unutup unutup ona kız bakmaya kalkarlardı. Sonrası kaç karışıklık, kaç yanlış anlama, kaç beyhude hayale kapılma hikâyesi olarak mahallenin hayatını çalkalandırmıştır. [...] (Mungan, 2011a: 60)

“Ölümün güçlendirdiği”, “Sabaha uyanmak”, “İşsiz”, “Köpekle hatırlanan”, “İkna”, “En küçük hala”, “Buluş”, “Arkadaş”, “Keşke böyle olmasaydı”, “Kavga”, “Gaz, ruj”, “Şehrimizde misafir”, Yaşar Yenge”, “İksir”, “Bazı anneler” ve “An” homodiegetik

anlatının tanık/gözlemci biçimine örnektir. “Köpekle hatırlanan” öyküsünde köpeklerin yaşamına ve eylemlerine dair anlatımda bulunan kadın, onların yaşam tarzı ile eski eşini benzeştirmekte ve eşini anlatmaktadır (Mungan, 2011a: 19). Anlatıcı konumundaki kadının anlatıda kendisini arka planda tutarak eşine dair aktarımda bulunması, öykü içerisinde tanık/gözlemci olarak bulunduğunu göstermektedir.

Otodiegetik anlatının yer aldığı öyküler ise “Vaat”, “Başlamaması için”, “Konuşamadıklarımıza”, “Baba-oğul”, “Ağaç zamanı”, “Neden mi vurdum?”, “Sahaf’ın söylediği” ve “Sevişme sonrası”dır. Bu örneklerden “Neden mi vurdum?” öyküsünde anlatıcının karşısındaki kişiyi nasıl vurduğunu anlattığı öyküde kendi öyküsünü aktardığı şu ifadelerden anlaşılmaktadır: “Gözlerini dikmiş bana bakıyor, sanki bilmediğim bir şeyi biliyordu. Ben de çektim vurdum. Hâlâ bilmiyorum. Belki o biliyordu” (Mungan, 2011a: 34).

Kibrit Çöpleri’nde anlatıcının hem öykünün içerisinde yer alan bir karakter olarak hem de öykünün dışında olaya/duruma hâkim olarak aktarımı sağladığı görülmektedir. Anlatıcının çeşitli şekillerde aktarımda bulunduğu bu öykülerdeki konularının belirlenmesi için bakış açılarını tespit etmek yerinde olacaktır:

Tablo 20. Kibrit Çöpleri’ndeki Küçürek Öykülerde Bakış Açısı

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
Duman işaretleri		√			
Vaat		√			
Kapı ağzında	√				
Ölümün güçlendirdiği		√			
Başlamaması için		√			
Sabaha uyanmak		√			
Bardak altlıkları		√			
Konuşamadıklarımıza		√			
Bir yalnız	√				
İşsiz		√			
Müfide	√				
Kanepe		√			
Köpekle hatırlanan		√			
Baba-oğul		√			
Hayat böyle!		√			

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
İkna		√			
Ardıç					√
En küçük hala		√			
Ağaç zamanı		√			
Tutukluluk		√			
Buluş		√			
İyilik Karşısında		√			
Arkadaş		√			
Üçte bir	√				
Hazırlık		√			
Bedenin bedenleri	√				
İlk	√				
Neden mi vurdum?		√			
Cümleler	√				
Başlangıçsızlığın hikâyesi	√				
Katlanmak		√			
Sahaf'ın söylediği		√			
Hatırlamanın serabı		√			
Gazete örtüsü	√				
Selama çıkmak	√				
İştah, mide		√			
Bir kadın yazar sorunsalı	√				
Ailenin önemi	√				
Kayıtsız	√				
Sevişme sonrası		√			
Gölgede	√				
Akıldışılığın zehri	√				
Rüya ayna		√			
Masa	√				
Çay Bahçesi Şarkıları	√				
Kaportacı Emin	√				
İyi ve makas	√				
Sinema ve aşk	√				
Keşke böyle olmasaydı		√			
Kavga		√			
Latif'in karısı	√				
Saklı yas	√				
Uzak sesler durgun yaşamlar	√				
Gaz, ruj		√			
Eskilerden konuşmak	√				
Han pencereleri	√				
Özel anların ışığı	√				
Yüzme kayaları	√				
Oyuncakların gözleri	√				

Başlık	Sıfır Odaklanma	İçsel Odaklanma			Dışsal Odaklanma
		Sabit	Değişken	Çoklu	
Bu konuşmalarla			√		
Adli muhabir	√				
Nihayet	√				
Sarıturaçlar'daki arsa			√		
Şehrimizde misafir		√			
Yaşar Yenge		√			
İksir		√			
Bazı anneler		√			
Ergen		√			
Fal		√			
Saat Kulesi	√				
Seks			√		
Polisiye ayrıntı	√				
Gece kulübü			√		
Kış mutsuzluğu	√				
Aile yaraları		√			
An		√			
Şöyle olsun böyle olsun		√			
Sır kâtibi		√			
Duvargeçenler		√			
Öykü, yol, hayat		√			

Görüldüğü üzere, *Kibrit Çöpleri*'nde en çok örneği olan sabit odaklanmanın mevcut olduğu öyküler “Duman işaretleri”, “Vaat”, “Ölümün güçlendirdiği”, “Başlamaması için”, “Sabaha uyanmak”, “Bardak altlıkları”, “Konuşamadıklarımıza”, “İşsiz”, “Kanepe”, “Köpekle hatırlanan”, “Baba-oğul”, “Hayat böyle!”, “İkna”, “Ağaç zamanı”, “En küçük hala”, “Tutukluluk”, “Buluş”, “İyilik karşısında”, “Arkadaş”, “Hazırlık”, “Neden mi vurdum?”, “Katlanmak”, “Sahaf'ın söylediği”, “Hatırlamanın serabı”, “İştah, mide”, “Sevişme sonrası”, “Rüya ayna”, “Keşke böyle olmasaydı”, “Kavga”, “Gaz, ruj”, “Şehrimizde misafir”, “Yaşar Yenge”, “İksir”, “Bazı anneler”, “Ergen”, “Fal”, “Aile yaraları”, “An”, “Şöyle olsun böyle olsun”, “Sır kâtibi”, “Duvargeçenler” ve “Öykü, yol, hayat”tır. Bu anlatılar içerisindeki “En küçük hala” öyküsünde halasına dair bilgi veren anlatıcı, “yalnızlıktan ve yeisten korkan en küçük halam ilk önce öldü. Böylelikle ölümün istendiği zaman ölünen bir şey olduğunu düşünmeye başlamıştım. Çocuk sayılırdım o sıralar, ama ölümün karşısında bir güç edinmiş, kendimin de istediğim zaman ölebileceğime inanmıştım” (Mungan, 2011a: 24) sözleriyle kendisinin de öyküde yer alan bir karakter olduğunu açıkça belirtmektedir.

Sıfır odaklanmalı anlatılar ise “Kapı ağzında”, “Bir yalnız”, “Müfide”, “Üçte bir”, “Bedenin bedenleri”, “İlk”, “Cümleler”, “Başlangıçsızlığın hikâyesi”, “Gazete örtüsü”, “Selama çıkmak”, “Bir kadın yazar sorunsalı”, “Ailenin önemi”, “Kayıtsız”, “Gölgede”, “Akıldışılığın zehri”, “Masa”, “Çay Bahçesi Şarkıları”, “Kaportacı Emin”, “İyi ve makas”, “Sinema ve aşk”, “Latif’in karısı”, “Saklı yas”, “Uzak sesler durgun yaşamlar”, “Eskilerden konuşmak”, “Han pencereleri”, “Özel anların ışığı”, “Yüzme kayaları”, “Oyuncakların gözleri”, “Adli muhabir”, “Nihayet”, “Saat Kulesi”, “Polisiye ayrıntı” ve “Kış mutsuzluğu”dur. “Kapı ağzında” öyküsünde anlatıcı, “Bir an durup hangisini seçmek istediğini tarttı içinde ve onu uyguladı” (Mungan, 2011a: 9) sözleriyle öyküdeki kimliği belli olmayan bir adamın düşünce ve eylemlerini aktarmaktadır. Anlatıcının bir karakter olarak yer almadığı anlatıda, anlatılan şahsa dair ayrıntılı bilgi sahibi olmasından dolayı sıfır odaklanma mevcuttur.

“Bu konuşmalarla”, “Sarıturaçlar’daki arsa”, “Seks” ve “Gece kulübü” öyküleri değişken odaklanmalı anlatılar iken “Ardıç”, dışsal odaklanmalı anlatıdır. Değişken odaklanmalı dört öyküde de diyalog tekniğinin kullanılmasıyla, birden çok kişinin bakış açısı yansıtılmıştır. Bu duruma örnek olarak, iki karakterin konuşmasından oluşan “Gece kulübü” öyküsü verilebilir:

- İçeri herkesi almıyorlar. Bildiğin kulüplerden değil.
- Ne yapmak gerekiyor?
- Kapıdakini ikna etmek.
- Neye?
- Hayatının yedi gecesine.
- Nasıl yani?
- Anlatacak yedi gecesine var mı hayatının? Ona bakıyorlar.
- Hiç böyle bir şey duymadım.
- Bin bir geceyi de mi duymadın, birkaç gecesini olsun okumadın mı?
- Herkesin o kadar var mıymış peki?
- Her hayatın vardır mutlaka unutulmayan bi yedi gecesine.
- Ya hiç düşünmedim, böyle sorunca da aklıma anlatacak hiçbir gece gelmiyor.

- Nasıl öleceksin?
— Ne, nasıl öleceğim?
— Yedi gecesi bile olmayan bir hayatla nasıl öleceksin?
— Ya tamam vazgeçtim, gitmeyiveririm kulübüne. (Mungan, 2011a: 89)

Dışsal odaklanmanın tek örneği olan “Ardıç”ta karakterlerin düşüncesine dair sadece tahminde bulunarak söylemlerine ve eylemlerine yer veren anlatıcının ayrıntılı bilgiye sahip olmadığı anlaşılmaktadır:

Adını bir ağaçtan almıştı.
“Hayır,” dedi. “Adını bir kuştan almıştı.”
Uzlaşmak ister gibi, “Hem ağaç, hem kuş olan bir ad vardı, neydi? dedi sarışın olanı. “Belki de oydu.”
“Bir ağaca, bir de kuşa bölelim bu adı o zaman,” dedi esmer olanı.
Birlikte gülümsediler.
“Gene akşam oldu yaa,” dedi bir yaş küçük olanı, “Gene evden çağırırlar şimdi.”
“Keşke sokakta ağaç, dalda kuş olsaydık. Canımız sıkılınca uçar, yorulunca konardık.”
“O zaman adımız ne olurdu?” dedi, diğerinin hatırlamasına bir yardımı olacakmış gibi.
“Bulamadık ki bir türlü,” dedi bir yaş büyük olanı. “Belki evdekiler bilir.”
“Evdekiler bir şey bilmez,” dedi. “Bilselerdi evde olmazlardı.”
(Mungan, 2011a: 23)

Öyküde, anlatıcının sesi kadar öykünün yeniden üretimi ve alımlamasını gerçekleştirmesi için okurun sesi de önem arz etmektedir. Bundan dolayı, *Kibrit Çöpleri*’ndeki öyküleri okur açısından da değerlendirmek gerekmektedir.

5.3. *Kibrit Çöpleri*'nde Okur

Anlatıya okurun da dâhil olması gerektiğini sık sık vurgulayan Mungan, “Az söz, çok şey, gerisini okurun tamamlamasını istediğim bir sürü ucu açık başlangıç ya da belirsizlik. Kitapta ben sadece kibriti veriyorum, ateşi yakması sizden” ifadesiyle öykülerinde bilinçli olarak bıraktığı boşlukları tamamlaması için okurlarını davet etmektedir (Mungan’dan aktaran Avcı, 2011: 1). Ona göre öyküye “tadını veren şey, bir biçimde yarım kalmışlığıdır” (Mungan, 1998: 75). Kitabın adının yazar tarafından bilinçli olarak seçildiği de yadsınamaz bir gerçektir. Çoğul bir ifadeyle birden çok kibrit çöpüne göndermede bulunan yazarın, her kibrit çöpünün kısa bir an yandığına, ancak tutuşturduğu diğer çöplerle ateşin yeniden çoğalmasına vurgu yaptığı söylenebilir. Böylece sunulan her öykü kısa, çabuk okunan ve boşluklardan oluşan bir yapı arz etse de her okurda yeniden oluşmakta ve çoğalmaktadır.

“Rüya ayna” öyküsünde anlatıcının içindeki benlik sorunsalını düş-gerçeklik arasındaki gelgitlerle aktardığı görülmektedir. Öykünün sonundaki “Sonra oturup bunu yazdım. Bundan sonrası sizin rüyanızdır artık, dilediğiniz gibi kendinizce çoğaltabilir, yeniden yazabilir, aynalayabilirsiniz onu. Ben size ancak buraya kadar eşlik edebilirim” (Mungan, 2011a: 50) ifadesi, anlatıcının sözünü okura teslim ettiğini göstermektedir. Böylece burada, Iser’in savunduğu görüşe göre, edebî metnin yazar tarafından oluşturulan “sanatsal yönü” de okur tarafından oluşan “estetik yönü” de tamamlanacaktır (aktaran Coşkun Ögeyik, 2004: 42). Her iki yönün de bir bütün hâline gelmesi sonucu bir öykünün tamamlanmışlığından bahsedilebilir.

“Öykü, yol, hayat” adlı öyküdeki anlatıcının ifadeleri, insanın anlatma ihtiyacına dair çeşitli gözlemleri içeren adlandırmalardır:

Yolda kalmış öyküler, yol almış öyküler, yoldan geçen öyküler, yolda geçen öyküler, yarı yoldan dönmüş öyküler, yoldan çıkmış öyküler, yolsuz kalmış öyküler, yolunu kaybetmiş öyküler, yolumuza çıkan öyküler, yolumuzu kesen öyküler,
anlamak, anlatmak için yolumuzu beklerler. (Mungan, 2011a: 97)

Boşluklardan oluşan “yolda kalmış öyküler”, anlatıcının belirli bir kısma kadar aktarıp gerisini okura bıraktığı “yol almış” ama bitmemiş öyküler ve bir “yoldan geçen” ama ayrıntısı verilmeyen öyküler, anlatıcının sustuğu yerde “yolsuz kalmış” ve “yolunu kaybetmiş” okurun sesine kulak vermektedir.

Jauss’un alımlama estetiğine dair görüşlerinden biri olan deneyim ufkunda okur, bireysel yaşamında edindiği bilgiler ve tecrübeler neticesinde metni yorumlama yolunu seçmektedir. Alımlama sürecindeki bu durumun önemine dikkat çeken Semih Gümüş, deneyim ufkunun metnin tamamlanmasına olan etkisine açıklık getirmektedir:

Öykünün alımlama süreci boyunca okurun bilişsel yetilerini daha üst düzeye çıkarması; entelektüel birikime daha çok başvurması; soyutlama edimini daha çok içselleştirmiş olması; metnin susku noktalarını ve yeniden üretilebilir anlamlarını algılamaya açabilmesi, ucu açık öykü metninin anlamlarını çoğaltabilmesi, ama bu alımlama etkinliğini doğru saptamalarla varsıllaştırabilmesi, dolguyu kendisinin tamamlaması gerekir... (Gümüş, 1999: 108)

Gümüş’ün de ifade ettiği susku noktalarının bulunduğu ve sadece bireyin iç sıkıntılarının varoluş problemlerinin verildiği öyküler gibi görünen küçürek öykülerde olay ya da durum hakkında bilgi verilmediği görülmektedir. “Başlamaması İçin” öyküsünde “biz” ve “ötekiler” algısı oluşturulmaya çalışıldığı şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

Aynı sorunu yaşıyor, aynı tedirginliği paylaşıyor olmamız, birbirimize yardımcı olmamıza yetmiyordu. Ördüğümüz duvarın yorgunluğuyla arkasına sinip çöktüğümüz kendi güvenli bölgemizde, ötekinin atlayıp buraya gelmesini ya da tamamen çekip gitmesini bekliyorduk [...]

Önceleri böyle değildi belki, önceleri böyle değildik, ama şimdi korkuyorduk. (Mungan, 2011a: 11)

Burada, aynı amaç için çatışan iki farklı görüşün olduğu düşüncesinden hareketle, metnin birden çok yorumlamaya açık olduğu anlaşılmaktadır. Öyküdeki iki şahıs aracılığıyla verilen kutuplar, farklı ideolojiler olarak alımlanabileceği gibi farklı cinsiyetler olarak da değerlendirilebilir. Metnin yapısında, bu duruma yönelik net bir işaretin olmaması, boşluğun okurun deneyim ufkuyla doldurulması gerektiğini göstermektedir.

Mungan'ın küçürek öykülerinde tıpkı Burak'ın ve Edgü'nün küçürek öykülerinde olduğu gibi, karakterlerin isimlerine yer verilmediği, okurun, başlıkta belirtilen simgesel isim üzerinden öykü karakterini adlandırmaya yönlendirildiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak “Bir yalnız” öyküsü verilebilir:

Onun yalnızlığı kişiler arası kopukluktan kaynaklanan bir şey değildi. Bir ruh içi yalnızlığıydı onunki. Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı. Kabuğuyla çekirdeği arasında ışık yılları. O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmişti. Asıl ona ulaşmaya, kabuğunu kırmaya, çekirdeğine dokunmaya çalışanların durumu hazindi. Işık yıllarını hesaplayamayanların. (Mungan, 2011a: 15)

Öyküde “o” olarak ifade edilen karakter, başlıktan da anlaşılacağı üzere, yalnız olan şahıstır. Karakterin cinsiyetinin ya da isminin verilmesi, belki de okuru alımlama sürecinde kısıtlayacaktır. Simgesel isim, öykü karakterinin birden çok şekilde yorumlanmasını sağlamaktadır.

Öyküde olayın ya da durumun bilinçli olarak ayrıntılı anlatılmaması, küçürek öykünün önemli noktalarından biridir. Anlatıcı, bazen öyküde bu durumu dile getirmektedir. Bunu açıkça ifade ettiği “Şöyle olsun böyle olsun” öyküsünde öykünün eksikliğinin hiç bitmeyeceğini belirtir (Mungan, 2011a: 94). *Kibrit Çöpleri*'ndeki öykülerde anlatıcı, aktarım esnasında yer yer okura yönelttiği ifadelerle eksik kısmın yüzeysel bilgisini vermektedir. Kitaptaki “İşsiz” öyküsünde babasının işsiz bir şahıs olduğunu aktaran anlatıcının, “Bu durumda evin çalışanının annem olduğunu söylememe gerek var mı?” (Mungan, 2011a: 16) sorusuyla verilen bilginin derin boyuttaki anlamını da okurun tamamlamasını istediği anlaşılmaktadır.

Anlatıcının çoğunlukla öykü sonlarındaki okura yönelttiği sorular, hem okurun öyküye katılımını hem de onun anlatılan konuda yorum yapmasını sağlamaktır. *Kibrit Çöpleri*'ndeki öykülerde bu yöntemin çokça yer aldığı görülmektedir. Kitaptaki “Üçte bir”, “Kaportacı Emin” ve “Şöyle olsun böyle olsun” bu tarz öykülerdendir. “Üçte bir” öyküsünde oğlunu hastane koridorunda bekleyen bir ebeveyne doktorlar tarafından söylenen sözlerin ne anlama geldiğini anlatıcı, “Bu ne demek oluyor?” (Mungan, 2011: 30) sorusuyla okura sormaktadır.

“Müfide” öyküsünde anlatılan şahsın kimliğini belirsiz bırakan anlatıcı, şahsın hayatında yer edinen Müfide'ye dair anılarına ışık tutmaktadır. Bir anlık bir hatırlama, şahısla Müfide'nin geçmişine kapı aralamaktadır:

Müfide'yi hatırladı birden. Yıllar öncesinin Müfide'sini. Evlerinin arkasındaki sümbüllü sokakta 17 numarada oturan o genç kızı. Sonraki yıllarda zaman zaman karşılaşmışlar, ama nedense her seferinde birbirlerini özlemediklerini fark etmişlerdi. Birbirlerinin eski hallerini bilen insanlar için bazı karşılaşmalarda kaçınılmaz olan bir duygudur bu. [...] (Mungan, 2011a: 17).

Öyküde, Müfide'yi hatırlayan şahsın belirsizliği, okurun şahıs ile özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla, okur, anılarında Müfide gibi yer edinmiş bir şahsı düşünerek alımlamayı gerçekleştirebilir.

Kitaptaki bazı öykülerin sonunun beklenmedik şekilde bittiği söylenebilir. Öykünün başlangıcından itibaren alımlama sürecine giren okur, zihninde kurgulamaya başlar ve öykünün sonuna geldiğinde şok etkisinde kalır çünkü anlatıcının, öykünün başlangıcını kesin ifadelerle aktardığı ama öykü sonunda anlattıklarının gerçekliğinden emin olmadığı görülür. “Buluş” öyküsünde anlatıcının olayı aktardıktan sonra öykünün sonunda “Doğrusunun şu anlattığım olduğundan da emin değilim” (Mungan, 2011a: 27) demesi bunun bir göstergesidir.

Bazı öykülerde ise tamamlanmamışlık hissi uyandırılır. Örneğin, “Yaşar Yenge” öyküsü yapısal açıdan bitmiş gibi görünse de anlatıcının konuşmasıyla değil de Yaşar enişte diye belirtilen şahsın sözünün aktarımı ile bitmesi (Mungan, 2011a: 81), anlamsal açıdan bitirilmediğini düşündürmektedir.

Okurun alımlama sürecinde, metnin bağlamı etrafında bir yorumlamaya gitmesi ve keyfî yorumlama yapmaması gerekmektedir. Bundan dolayı, okurun metnin eksik kısmını tamamlarken izleyeceği yol için ipuçları bulunmaktadır. “Hazırlık”ta anlatıcının “Aklıma en fazla birini öldürebileceğim geliyor. Ancak birini öldürmüş olan kişinin hayatı düşündüğüm kadar değişebilirdi” (Mungan, 2011a: 31) ifadesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Anlatıcının sunduğu ipucu, okura karakterin yani anlatıcının birini öldürdüğü yönünde bir öyküyü kurgulamasını sağlamaktadır.

Anlatıcının söylemlerinde okurun da öyküye bir karakter olarak dâhil olmasını istediği anlaşılmaktadır. “Kavga” öyküsündeki “anlarsınız” ve “görürsünüz” ifadeleri (Mungan, 2011a: 59) bunun bir göstergesidir. Burada anlatıcı, okurun olaya tanık olduğunu vurgulamaktadır. Onun öyküdeki şahıslarla duygulanımları ve düşünceleri paylaşmasını sağlamak ve düşünsel ufkuna da kapı aralamaktadır. Kendisini olaya tanıklık eden bir karakter olarak öyküde konumlandıran okur, öyküdeki belirsiz kısımları tecrübe ve deneyimlerinden hareketle kurgulayacaktır. “Arkadaş” ve “Gölgede” öykülerinde de aynı durum söz konusudur.

“Duvargeçenler” öyküsünde anlatıcı, yönelttiği sorular ile okurun durumu düşünmesini ve kendini sorgulamasını istemektedir:

Gün içinde yaşadığınız, üzerinde durmaya değmez sandığınız, hemen herkese önemsiz görünen onca ayrıntının, gündelik tekrarın, alışkanlığın bir öykü cümlesinde tam da sizin düşündüğünüz gibi capcanlı ifade edildiğini okuduğunuzda, hayata ilişkin bir mutluluğa kapıldığınız olur mu sizin de? Elinize kâğıt kalem alıp, bir cümle olarak ifade etmeyi akıl bile edemeyeceğiniz önemsizlikte sıradan bir âna, bir duruma edebiyatın kazandırdığı değer, gündelik hayatın en azından bazı yanlarını yeniden sevdirmesini mi insana? (Mungan, 2011a: 96)

Anlatıcının “sizin de” ifadesiyle kendisinin de aynı düşünceye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Burada, anlatıcının “duygu ve düşünce” birliği aracılığıyla okurun öyküye kolayca dâhil olmasını hedeflediği söylenebilir.

Kibrit Çöpleri'ndeki seksen küçürek öyküde anlatıbilim açısından yapılan inceleme sonucunda, anlatı kipinin diegetik ve mimetik türdeki örneklerinin yer aldığı görülmüştür. Mimetik anlatılarda anlatıcı, zihnindeki duygu ve düşünceleri aktarmaktadır. Dolayısıyla eserdeki mimetik anlatıların çoğunluğu monologdan oluşmaktadır. Diyaloglardan oluşan anlatılar, anlatıcının dolaysız konuşmayla aktarımı sağlamasından, diegetik anlatı kipinin örneği sayılmıştır. Diegetik anlatı kipinde anlatıcının çoğunlukla öykünün dışarısında olaya/duruma hâkim olarak yer aldığı anlaşılmıştır. Anlatıcının anlatıdaki konumu açısından ise öykülerde, hem diegetik anlatı kipinin örneklerinden hem de mimetik anlatı kipinin örneklerinden oluşan sabit odaklanmalı anlatıların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Sabit odaklanmalı anlatılar kadar olmasa da sıfır odaklanmanın kitapta çok sayıda örneği bulunmaktadır.

Mungan'ın *Kibrit Çöpleri*'ndeki küçürek öykülerde, okura bırakılan kısmın ağırlıklı olarak öykünün derin yapısındaki anlam olduğu söylenebilir. Karakterlerin isimlerinin simgesel bir kimlikle oluşturulduğu öykülerde, bu simgeler üzerinden öykünün yorumlanması gerektiği düşünülür. Öykünün sonunda anlatımın farklı bir yöne kayması ya da düş olduğunun anlaşılması okurda şok etkisi bırakır. Dolayısıyla okurun, öyküyü başlangıcı ve sonucu itibarıyla yeniden yorumlaması gerekir. Ayrıca anlatıcının “siz”li “biz”li ifadelerle anlatımı gerçekleştirmesi ve yer yer öykü içerisinde ama genellikle öykü sonlarında yönelttiği sorular, okuru düşündürerek öyküye davet ettiğini göstermektedir. Öykünün başında ya da sonunda belirsiz bırakılan kısımların bilgisi, metnin yapısındaki ipuçlarıyla okura sezdirilmektedir.

SONUÇ

Türk edebiyatında yirminci yüzyılın son çeyreğinde tek tek yayımlanmaya başlayan küçürek öyküler, zamanla, yazarların içerisinde sadece küçürek öykülerinin yer aldığı kitaplar şeklinde basılmıştır. Bunun sonucunda, akademik çalışmalarda da incelenmeye başlanmış ve Türk edebiyatında küçürek öyküye verilen önem artmıştır. Bazı araştırmacılar, bu türün modern öyküden hacim bakımından ayrıldığını, sözcük aralığına göre sınırlarının çizilebileceğini savunmaktadır. Ancak, küçürek öykü denildiğinde ilk akla gelebilecek yazarların bile sözcük sayısı bakımından izledikleri yol birbirinden farklıdır. Modern öyküden farkı bağlamında, bir öykünün temel yapı taşları olan mekân, zaman, şahıslar ve dilsel özelliklerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Metnin niyeti olduğu görüşünden hareketle yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan metin merkezli kuramlarda, yazarın niyeti bir yanılı olarak tanımlanmıştır. Böylece, yazar eksenli yorumlamaların da önüne geçilmiş ve metnin sesi olduğu savunulmuştur. Metin merkezli kuramlar içerisinde yer alan yapısalci çalışmalar arasında Gérard Genette'in anlatı tipolojisi genel kabul görmüştür. Dolayısıyla, çalışmanın kuramsal çerçevesinde ilk olarak Genette'in yöntemi açıklanmıştır. Genette, her anlatının bir diegesis olduğu görüşünü savunurken mimesisi reddeder. Ancak küçürek öykü söz konusu olduğunda, Genette'in anlatı tipolojisinin yetersiz kaldığı, bu tür öykülerin mimetik anlatılar da olabileceği anlaşılmıştır. Bundan dolayı, çalışmada diyaloglardan ve monologlardan oluşan öyküler, mimetik anlatı olarak kabul edilmiştir. Mimetik öykülerdeki bakış açısına bakıldığında, bütün diyaloglarda değişken ve bütün monologlarda sabit odaklanmanın bulunduğu görülmüştür. Öykülerin anlatıbilim açısından incelenmesi, anlatıcının “boşlukları okura bildiren” “metnin sesi” olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece, anlatıcının sustuğu noktalarda, bu tür metinlerde okurun sesine kulak verilmesi gerektiği saptanmıştır.

Metnin sesine odaklanmanın yetersiz kaldığı küçürek öykü gibi okurun yorumuna açık bırakılan öyküler, okur merkezli kuramların ortaya çıkışıyla kaleme alınmıştır. Okur merkezli kuramlarda, 1960'lerden itibaren okurun da edebî metnin varlığını kazanmasında etkili olduğu savunulmuştur. Bu kuramlardan biri olan alımlama estetiğinde, okurun okuma ve yorumlama sürecinde metnin yeniden üretileceği fikri ortaya atılmıştır. Çalışmada, alımlama estetikçilerinden Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ve Stanley Fish'in görüşlerine yer verilmiştir. Her üç kuramcının da metnin ve yazarın niyetini geri plana atarak anlamın okurun yorumuyla üretilebileceği düşüncesi eleştirilmiştir. Her ne kadar okurun yorumuyla belirsiz kalan boşluklar tamamlanarak yeni üretimlere açık bir yapısı olsa da küçürek öyküler, ancak metnin bağlamından hareketle yorumlanabilecek öykülerdir. Metindeki kelimeler, okurun alımlama süreci için ipuçları vermektedir. Dolayısıyla, bu edebî türde, her okurun keyfî yorumlamaya gitmesi söz konusu değildir, anlam, metnin çerçevesine göre oluşturulmalıdır.

Küçürek öykünün çeşitli kuramları aşan çok yönlü yapısı, onun sadece yapısalcılık ya da sadece okur ekseninde çözümlenemeyeceğini göstermiştir. Metnin yapısına yönelik yapılacak bir çözümlenme, öyküde verilen sezdirmelerin ve boşlukların yorumlanmasını engellemektedir. Sadece okura yönelik yapılacak bir çözümlenme ise keyfî yorumlamaya sebep olacaktır. Küçürek öykünün anlamlandırılabilmesi için metin ve okur eksenlerinin eşit şekilde hesaba katılması gerekir. Bununla birlikte, eksilteli metinler olması bakımından yazarın genel olarak küçürek öykü türü ve özel olarak tekil metinler hakkındaki görüşleri de anlamlandırmada yol gösterici olabilmektedir. Bu nedenlerle, küçürek öykülerin yazar-metin-okur üçgeninde oluşan metinler olduğu anlaşılır.

Sevim Burak, küçürek öykünün ilk örnekleri sayılabilecek öyküleriyle türün temellerini atmıştır. Bu nedenle, tezde öncelikli olarak Burak'ın öyküleri çözümlenmiştir. *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*'de bulunan on bir küçürek öykü, anlatıbilim açısından incelendiğinde, anlatıcının, öykülerde çeşitli rolleri üstlendiği gözlemlenmiştir. Anlatıcının kendi öyküsünü anlattığı, öykünün dışında yer aldığı, tanık/gözlemci olarak bulunduğu, düşüncelerine yer verdiği ve birden çok şahısın anlatıcı olduğu diyaloglar olmak üzere farklı şekillerde anlatı düzeyinde aktarımı

sağladığı görülmüştür. Buna bağlı olarak, üç farklı mesafeden (sabit, sıfır ve değişken odaklanma) olayı/durumu anlattığı tespit edilmiştir. *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*'de diegetik ve mimetik anlatıların aynı sayıda ve bakış açılarının ortak olduğu söylenebilir. Her iki kitaptaki heterodiegetik anlatılarda anlatıcı, öykü şahsı olarak yer almasa da ayrıntılı bilgiye sahiptir. Hangi anlatı düzeyinde yer alırsa alsın anlatıcının, aktarımı sırasında boş kalan, başka bir deyişle sustuğu yerlerde okuru görevlendirdiği gösterilmiştir. Bunların, daha çok anlatının yapı öğelerindeki, bağlamındaki ve anlamsal yöndeki belirsizlikler olduğu anlaşılmıştır.

Burak'ın alımlama estetiği çerçevesinde değerlendirilen küçürek öykülerinde, sözcükler bazen küçük harfle bazen de büyük harfle yazılmıştır. *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*'deki öykülerde kelimeler, birbirinden ayrı yeni öyküleri üretmeye açıktır. Yazar, *Afrika Dansı*'ndaki bazı öykülerinde sözcükleri alt alta sıralamış, bağlamın anlam açısından oluşturulmasını beklemiştir. *Palyaço Ruşen*'de bu durumun örneği bulunmamaktadır. Öykülerde zaman ya da mekân boş bırakılsa da kelime seçimleriyle dönemin ya da olayın/durumun geçtiği yerin okura sezdirildiği de gözlemlenmiştir. Ancak, her iki kitaptaki öykülerde genellikle mekânın belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Burada, okura bırakılan kısım, verilen mekân aracılığıyla şahısların ya da olayın/durumun anlamsal açıdan değerlendirilmesidir. Öykünün başlığında ya da içerisinde belirtilen şahıs adı ve simgesel adlandırma, alımlama sürecini etkileyen bir başka faktördür. Bu duruma örnek olarak, “Ümmü Gülsüm” ve “BEKÂR” verilebilir. Anlatıcının ya da anlatıcıların kendi varlıklarını belirttikleri öykülerde çoğunlukla bağlamın olduğu görülmüştür. Bu tür öykülerde dil değişiminin açıkça ortaya çıktığı, okurun alımlama sürecinde anlatıcının kimliğini yorumlamasında belirleyici olduğu söylenebilir. Bu bilgilerden hareketle, *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen*'de okura biçilen roller açısından benzer tekniklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak, burada belirtilmesi gereken önemli bir bulgu, Sevim Burak'ın yazmış olduğu az sayıdaki küçürek öyküde benzer tekniklerin yanı sıra farklı üslup seçimleridir. Öykülerin özellikle biçimsel açıdan birbirinden farklı şekillerde kurgulanmış olması, yazarın tekrara düşmediğinin bir göstergesidir. Yazarın bugün hâlâ küçürek öykünün öncü yazarları arasında yer almasının bundan kaynaklı olduğu söylenebilir.

Ferit Edgü, 1991 yılında yayımlanan *Binbir Hece* ve son olarak 2021 yılında yayımlanan *Yolun Gittiği Yer*'le birlikte yedi öykü kitabında küçürek öyküleri okurla buluşturur. Edgü'nün çalışmada anlatıbilim ekseninde incelenen öykülerinde, bazı kitaplarda büyük oranda mimetik bazılarında diegetik kipte olsa da aktarımın öykünün bir karakteri olan anlatıcı tarafından gerçekleştirildiği, bundan dolayı, anlatıların çoğunluğunun sabit odaklanmalı olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, anlatıcının bir karakter olarak öyküdeki bilgilere hâkim olmasının tüm bilgilerin aktarıldığı anlamına gelmediği anlaşılmıştır. Küçürek öykünün yapısındaki boşlukların anlatıcının sustuğu noktalar olması sebebiyle anlatıcının öykü karakteri olsa bile okurun da bir şahıs gibi öyküye dâhil olması için her şeyi aktarmadığı ve okuru davet ettiği söylenebilir. Heterodiegetik anlatılarda bakış açısının anlatıcının bilgisini tespit etmede belirleyici olduğu gözlemlenmiştir. Anlatıcının öykünün dışında yer aldığı sıfır odaklanma mesafesinde öykü şahıslarından daha çok bilgisi bulunmaktayken dışsal odaklanma mesafesinde sınırlı bilgisi olduğu tespit edilmiştir. İnceleme sonucunda, dışsal odaklanmanın diğer odaklanmalardan fazla olduğu tek kitabın *Binbir Hece* olduğu bulunmuştur. Kitaptaki dışsal odaklanma örneklerinde, anlatıcının çoğunlukla dolaysız konuşmaya başvurduğu görülmüştür. Bu öykülerde, anlatıcının söylemlerinde okuru açıkça davet ettiği görülmezken metne olan etkisinin de azaldığı söylenebilir.

Öykülerde, okurun rolleri incelendiğinde, yedi kitapta benzer ve farklı tekniklerle okurun anlatıya katılımının sağlandığı tespit edilmiştir. Kitapların hemen hepsinde, anlatıcının yönelttiği sorularla, okurun cevap vermesini ve anlatıya katılmasını teşvik ettiği gözlemlenmiştir. Bunun yanında ipuçları ve sezdirmelerin, bağlam hakkında bilgi verdiği ve belirsiz kısımların anlaşılmasında yol gösterici olduğu savunulmuştur. Ayrıca öykülerde noktalama işaretlerinin de anlamın okurda tamamlanması açısından belirleyici olduğu görülmüştür. Yazarın küçürek öykülerinde, bu yöntemin sıkça uygulandığı saptanmıştır. Bazen öykünün ortasında bazen de sonunda bırakılan uzun çizgiler, devamını okurun yorumlaması gerektiğinin göstergesi biçiminde yorumlanmıştır. Karakterlerin isimlerinin genellikle cinsel kimlikleri üzerinden, seslerinden ve mesleklerinden hareketle belirlendiği ya da belirsiz bırakıldığı gözlemlenmiştir. *Nijinski Öyküleri*'nde, diğer kitaplardaki küçürek öykülere göre karakter ve mekân isimlerinin daha gerçekçi ve belirli olduğu görülmüştür. Bu

öykülerde, yapı öğeleri verilse de anlatıcının zihinsel karmaşasının okurun verilen bilgiler arasındaki bağı kurmasını zorlaştırdığı ve alımlama süresini uzattığı tespit edilmiştir.

Anlatıbilim ve alımlama estetiği ekseninde yapılan inceleme sonucunda, 1980’li yıllardan 2021 yılına kadar küçürek öykü yazmaya devam eden Edgü’nün kitaplarında, farklılıklar olmakla birlikte benzer teknikleri ağırlıklı olarak kullandığı, ancak anlatımı daha çok uzattığı saptanmıştır.

Çağdaş öykücülerden olduğu, öykü yayımlamayı hâlâ sürdürdüğü ve nispeten yakın bir zamanda başlı başına küçürek öyküye hasrettiği bir kitap yayımladığı için tezde son olarak Murathan Mungan’a odaklanılmıştır.

Kibrit Çöpleri’nde mimetik anlatı kipinde sayılacak olan diyaloglarda anlatıcının dolaysız konuşmayla aktarıcı olarak varlığını belli etmesi sonucunda, diegetik anlatıya dâhil olduğu görülmüştür. Buna bağlı olarak, kitapta hem diegetik anlatının mimetik anlatıdan çok olduğu hem de anlatıcının diğer düzeylere göre heterodiegetik düzeyde yoğunluk kazandığı tespit edilmiştir. Heterodiegetik düzeydeki anlatılarda, anlatıcının öykünün dışında olmasına rağmen ayrıntılı bilgiye sahip olduğu, kitapta sıfır odaklanmalı anlatıların sayısının çok olmasından anlaşılmıştır. Ancak, anlatıcının metne mesafesinin, monologların, otodiegetik anlatıların ve tanık/gözlemci anlatıcıların tamamının sıfır, değişken ve dışsal odaklanmada bulunan anlatıcılardan fazla olması sebebiyle sabit odaklanmada ağırlıklı bulunduğu gözlemlenmiştir. Öykülerde anlatıcının çoğunlukla anlatının bir karakteri olması, okurla konuşur gibi aktarımda bulunmasına olanak tanır. Anlatıcı, okura bazen soru yöneltmekte bazen de “siz”li “biz”li ifadelerle okuru da öyküye dâhil etmektedir. Dolayısıyla okur, okuma sürecini dışarıda değil, anlatının bir karakteri gibi öykünün içinde alımlama sürecini gerçekleştirir. Bu durum, okurun öykü karakterleriyle bağı kuvvetlendirmekte ve onların duygu ve düşüncelerini kolayca yorumlamasını sağlamaktadır.

Mungan’ın küçürek öykülerine alımlama estetiği açısından bakıldığında, okura çeşitli rollerin biçildiği söylenebilir. Öykülerde, karakter isimlerinin bazen simgesel kimlikle bazen cinsiyetle bazen de gerçek şahıs adlarıyla oluşturulduğu görülmüştür. Ancak

ağırlıklı olarak simgesel adlandırmaların yer aldığı söylemek mümkündür. Bu durum, okurun ana karakteri belirlemede ve anlatıyı yorumlamada etkilidir. Düş ile gerçekliğin harmanlanarak verildiği öykülerde, okurun şüpheye düşürüldüğü iddia edilmiştir. Gerçeğin içinde düşün, düşün içinde gerçeğin olduğu sonucuna varan okurun, öykünün hangi yönde ilerlediğini kavramakta zorluk çektiği öne sürülmüştür. Bu, küçürek öykülerin anlamca yoğun olmasının bir göstergesidir. Ancak, küçürek öykülerin tanımlanmasında ve adlandırılmasında sözcük sayısına göre yapılan değerlendirmelere eleştirel bakılması gerektiğini de kanıtlar niteliktedir. Sözcük sayısının çok olduğu öykülerde dahi öykü sonundaki şok etkisi ve sezdirme, okurun yorumlama süresini uzatmaktadır. Dolayısıyla, türün tek bir yönden tanımlanmasının ve adlandırılmasının doğru olmadığı düşünülmektedir. Öykünün başlangıcından itibaren alımlama sürecine giren okurun, öykünün sonuna geldiğinde şok etkisinde kaldığı gözlemlenmiştir. Zihninde kurguladığı yönde ilerlemediğini fark ederek öykünün bütünden hareketle yorumlanması gerektiğini düşünen okurun en başa döneceği tartışılmıştır. Yazarın küçürek öykülerinde belirgin olarak kullandığı yöntemlerden birinin de öykünün sonuçlanmaması olduğu görülmüştür. Öykülerin genelinde net bir son olduğu söylenemez, okurda daima bir bitmemişlik hissi oluşturulur. Böylece okura, yeni üretimlere açık anlatıları kurgulamak düşer.

Sevim Burak, Ferit Edgü ve Murathan Mungan'ın okuru anlatıya dâhil etmek isteyerek, bilinçli olarak küçürek öykü kaleme aldıkları edebî görüşlerinden de anlaşılmaktadır. Burak'ın kimi öykülerindeki kelimelerin tek tek yeni öyküler oluşturmaya müsait olduğu düşünülürken Edgü ve Mungan'ın küçürek öykülerinde, öyküdeki boşluklara getirilecek yorumlar aracılığıyla yeni üretimlerin ortaya çıkacağı söylenebilir. Yazarların küçürek öykülerindeki ortak benzerlik, yapı öğelerindeki ve anlamsal boyuttaki boşluklardır. Her ne kadar Burak ve Edgü aynı dönemde küçürek öykü kaleme alan yazarlar olsa da üslup seçimleri, küçürek öykülerini etkilemiştir. Burak'ın öykülerinde yazım ve imla açısından okura verilen bir ipucu ve kesin bir bitmemişlik hissi bulunmazken Edgü'nün bu tekniği öykülerinde uyguladığı görülmüştür. Burak ve Edgü'nün öyküleri anlatıbilim açısından incelendiğinde, çok net farkların olmadığı tespit edilmiştir. Öykülerini 1980'li yıllarda kaleme alan Sevim Burak'ın çağdaş yazarlardan Murathan Mungan ile küçürek öyküyü kaleme alma tarzlarının farklı olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıbilim bağlamında Burak ve

Mungan'ın öykülerinde belirgin farklar görülmezken anlatıcının okura etkisi açısından farkların olduğu saptanmıştır. Mungan'ın öykülerinde okura yöneltilen sorular ve bitmemişliğe dair verilen ipuçlarına Burak'ın öykülerinde rastlanmamıştır. İki de az sayıdaki küçürek öykülerini farklı üslup seçimleriyle kaleme almış ve küçürek öykü yazarları arasında ses getirmiştir. Edgü ve Mungan'ın küçürek öykülerindeki üslupları birbirine benzemekle birlikte, öykülerde kullandıkları yöntemleri (Mungan'ın öykü kişilerinin isimlerini çoğunlukla belirli şekilde verirken Edgü'nün belirsiz bırakmayı ya da cinsiyete göre isimlendirmeyi ağırlıklı olarak tercih etmesi gibi), birinin fazla, diğerinin az uyguladığı görülür. Her iki yazarın küçürek öykülerine göre Burak'ın öykülerinde yapı öğeleri arasındaki ilişkinin net şekilde verilmediği gözlemlenebilir. Burak, öyküleri kelimelerin tek başına anlamları üzerinden şiire yakın kurgularken Edgü'nün ve Mungan'ın kelimeler arasındaki bağdan hareketle öykünün anlamını oluşturduğu ve şiirselliği yoğunluk bağlamında verdikleri görülmüştür.

Sonuç olarak, aynı dönemde küçürek öykü kaleme alan yazarların dahi üslup seçimlerinin farklı olduğu saptanmıştır. Ayrıca, Edgü'nün yazdığı çok sayıdaki küçürek öyküsünde belirgin farklar olmamakla birlikte yer yer farklı üslup tercihlerine gittiği de gözlemlenmiştir. Bundan dolayı, her üç yazarın da kendini tekrar eden yazarlar olmadığı anlaşılmıştır. Yoruma açık çok sesli yapısıyla kuramlara başkaldıran küçürek öyküde yazarın, metnin ve okurun sesinin duyulması gerektiği düşünülmektedir. Türün anlaşılması ve yeniden üretilmesi için her üç sese de kulak verilmesi gerekmektedir. Yazardan yazara bile farklı özellikleri ekseninde değerlendirilen ve kaleme alınan bu tür, tek yönden değil, birden çok yönden çözümlenmelidir.

KAYNAKÇA

- Alabulut S (2017) Alımlama estetiği. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun.
- Algan R (2007) Soruşturma: Kısa kısa öykünün imkânları ve zorlukları?... *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1 (19): 92.
- Allen R (2007) Kısa kısa öykülerle daha uzun öykülerin mukayesesi, *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-2 (20): 104-113.
- Andaç F (2007) Kısa kısa öykünün getirdiği açılım. *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1 (19): 96.
- Antakyalıoğlu Z (2013) *Roman Kuramına Giriş* (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Arslan A D (2018) Okurun anlam üretimindeki rolünü sorgulamak: alımlama estetiği bağlamında Yeşil Gece. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi* 22(2): 14-25.
- Aslan Ö (2019) Edebî türün değişimi bağlamında; “Türk edebiyatında hikâye/öykünün yaratıcı/deneysel yeni görünümü”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi* 8(4): 2057-2073.
- Avcı N (2011). *Kibrit Çöpleri-Murathan Mungan*. <http://blog.milliyet.com.tr/kibrit-copleri> (04.03.2022).
- Ay S (2020) Hasan Ali Toptaş’ın eserlerinde anlatı tipolojisi. Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir.
- Ayaydın Cebe G Ö (2021). Mensur şiir. Yayınlanmamış ders notu, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir.
- Aydoğdu Y (2015) Murathan Mungan’ın kurmaca eserlerinin (öykü-roman) postmodern unsurlar ve eğitsel değerler açısından incelenmesi. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Erzurum.
- Aytaç G (1999) *Genel Edebiyat Bilimi* (Papirüs Yayınevi, İstanbul).
- Aytaç G (2019) *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Edebiyatında Öykü* (Hece Yayınları, Ankara).
- Baxter C (1997) Anlık kurmaca. *Adam Öykü* Kısa Kısa Öykü Özel Sayı (12): 85-90.
- Boynukara H (2007) Minimalist öykü, *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1 (19): 37-41.

- Burak S (1990) *Mach 1'dan Mektuplar* (Logos Yayıncılık, İstanbul).
- Burak S (1993) *Palyaço Ruşen* (Nisan Yayınları, İstanbul).
- Burak S (2018) *Afrika Dansı* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Buran A (2012) Bilim alanlarında terimlerin önemi ve “küçürek öykü” terimi. *Turkish Studies* 7(4): 21-25.
- Canbaz Yumuşak F (2013) Kısa kısa [küçürek] öykünün tanımı, imkânları ve sorunları. *Erdem* (65): 1-10.
- Casto P (2007) Zirvedeki yıldırımlar: yıldırım kurmacayla kamaşan gözler. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1* (19): 85-88.
- Chatman S (2009) *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren. (De Ki Basım Yayım, Ankara).
- Coşkun Ögeyik M (2004) Yazın eğitiminde kuramlar ve uygulamalar. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çetişli İ (2009) *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar* (Akçağ Yayınları Ankara).
- Çevirme H (1999) Murathan Mungan'ın hikâyelerinin kültür yapılarının değerlendirilmesi ve Greimas göstergebilim metoduna göre yapısal özelliklerinin incelenmesi. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Davis L (1997) Gelenek ve kısa kısa öykü. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12): 110-119.
- Demir A (2006) Başlangıcından Cumhuriyete kadar ana çizgileriyle Türk hikâyesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4(7): 99-128.
- Dervişcemaloğlu B (2016) *Anlatıbilime Giriş* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Dervişcemaloğlu B (2019) Metalepsis üzerine. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (66): 141-154.
- Deveci M (2005) Varoluş ve bireyleşme açısından Ferit Edgü'nün öykü ve romanlarında yapı ve izlek. Yayınlanmış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.
- Deveci M (2007) Ferit Edgü'nün küçürek öykücülüğü. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1* (19): 74-84.

- Deveci M, Eliuz Ü (2008) Bir küçürek öykü ustası olarak Ferit Edgü'de biçim ve biçem. 38. *ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri Bildirileri, (10-15.09.2007-Ankara)*, C. IV, 2041-2062. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara).
- Dündar L B (2001) Murathan Mungan'ın çağdaş masallarında cinsiyetçi geleneğin eleştirisi. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Eagleton T (2014) *Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Tuncay Birkan. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Ecevit Y (1992a) Ferit Edgü ve Kafkaesk, *Kurmaca Bir Dünyadan*, 28-32. (Gündoğan Yayınları, Ankara).
- Ecevit Y (2001) *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar* (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Ecevit Y (1992b) Ferit Edgü'de Yazın ve Resmin Ortak Paydası, *Kurmaca Bir Dünyadan*, 105-108. (Gündoğan Yayınları, Ankara).
- Eco U (2001) *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş. (Can Yayınları, İstanbul).
- Edgü F (1991) *Binbir Hece* (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Edgü F (1997) Çok kısa öyküler... öykücükler. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı (12)*: 38-39.
- Edgü F (2007) *Nijinski Öyküleri* (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Edgü F (2012). *Ferit Edgü ile Sanat, Edebiyat ve Dil Üzerine Bir Söyleşi*. Söyleşiyi yapan Mutlu Deveci. <https://www.edebiyathaber.net> (23 Kasım 2021).
- Edgü F (2014a) Do Sesi, *Leş (Toplu Öyküler)*, 9-88. (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Edgü F (2014b) İşte Deniz, Maria, *Leş (Toplu Öyküler)*, 89-156. (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Edgü F (2014c) Doğu Öyküleri, *Leş (Toplu Öyküler)*, 157-216. (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Edgü F (2016) *Sözlü/Yazılı* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Edgü F (2019) *Avara Kasnak* (Alfa Yayıncılık, İstanbul).
- Edgü F (2021) *Yolun Gittiği Yer* (Everest Yayınları, İstanbul).
- Ekiz T (2007) Alımlama estetiği mi metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47(2): 119-127.
- Enginün İ (2005) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Erden A (2010) *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* (Bizim Büro Yayınevi, Ankara).
- Eziler Kıran A, Kıran Z (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri* (Seçkin Yayınevi, Ankara).
- Filizok R (2009). *Edebî Eserlerde Bakış Açısı 'Kim Görüyor?'*. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/605.pdf> (18 Şubat 2022).

- Gariper C (2008) Küçürek öyküde şiirsel söylem ve türler arası geçişkenlik. 38. *ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri Bildirileri (10-15.09.2007-Ankara)*, C. IV, 2029-2041. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara).
- Genç İ (2003) Alımlama estetiği ve edebiyat öğretimi. *I. Sosyal Bilimler Eğitimi Kongresi, (15-17 Mayıs 2003-İzmir)*, (Buca Eğitim Fakültesi, Milli Eğitim Bakanlığı, İzmir).
- Genette G (2011) *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul).
- Gümüş S (1996) Bir anlatı olarak, kısa öykü. *Adam Öykü* (7): 106-115.
- Gümüş S (1999) Öykünün dünyası ve eleştirisi. *Adam Öykü* (23): 100-110.
- Gündoğdu A G (2019) Okumanın tarihselliği ve alımlama estetiği ile yeni tarihselcilikte anlamın tarihselliğinin imkân ve sınırlılıkları. *MİLEL VE NİHAL İnanç, Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi* 16(2): 351-374.
- Gündoğdu A G (2021) *YAZININ ÖNÜNDE Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü* (Hece Yayınları Ankara).
- Gündüz O (2013) Küçürek öykü, kısa kısa öykü mü, anlatı mı?. *Erdem* (65): 11-22.
- Güngörmüş N (2013) O bilhassa kendini belli etmedi, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*. (Ed. Filiz Özdem). (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Harmancı A (2007) kısa kısa öykü, kısa öykünün nesi olur?. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1* (19): 99-100.
- Harmancı M (2007) Disiplinler ve türler arasında kıpkısa öyküyü “Türkçe” tartışmak. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1* (19): 70-72.
- Karabacak E (2015) Bir fabl ustası olarak İvan Krilov. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Slav Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Karaca E Z (2007) ‘Alımlama estetiği’ ilkelerinin ernesto sábató’nun el túnel adlı yapıtında kavramsal uygulaması. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İspanyol Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.
- Kavalcı T (2017) Üç önemli kuramcı üzerinden alımlama estetiğinin incelenmesi ve bir uygulama. *Söylem Filoloji Dergisi* 2(3): 52-74.
- Kılınç A (2011) Sevim Burak’ın küçürek öykücülüğü. *Turkish Studies* 6(3): 1983-1994.
- Koçakoğlu B (2009) *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak* (Palet Yayınları, Konya).
- Kolcu A İ (2008) *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil* (Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum).

- Korkmaz R (2003) Küçürek öykü (short short story) türü ve örnek bir öykü çözümlemesi Ferit Edgü'nün Öç'ü. *Adam Öykü* (49): 25-30.
- Korkmaz R (2006) Küçürek öykü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Ed. Talât Sait Halman vd.). 475-480. (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Korkmaz R (2007) Küçürek öykü (short-short story) türü ya da bir çılgının metinleşmesi. *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1 (19): 30-36.
- Korkmaz R (2014) Küçürek öykü (short-short story) türü, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, (Ed. Ramazan Korkmaz). 623-630. (Grafiker Yayınları, Ankara).
- Korkmaz R, Deveci M (2011) *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü* (Grafiker Yayınları, Ankara).
- Kulamshaveva B (2009) Kurmaca yazar veya anlatıcı kavramlarına anlatı bilimsel yaklaşım. *Turkish Studies* 8(4): 1763-1783.
- Kutup S S (2019) Sevim Burak'ta metinsel ağ: *Ford Mach I*'in insan dışı varlıkları. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Külahlıoğlu İslam A (2008) Kısa öykü ve küçürek öykü ilişkisi. 38. *ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri Bildirileri*, (10-15.09.2007-Ankara), C. IV, 2022-2028. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara).
- Külahlıoğlu İslam A (2014) Cumhuriyet Dönemi Türk hikayesi, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, (Ed. Ramazan Korkmaz). 341-378. (Grafiker Yayınları, Ankara).
- Lukacs G (2001) *Estetik III*, çev. Ahmet Cemal. (Payel Yayınevi, İstanbul).
- Mert N (2007) Kısa öykü, kısa kısa öykü. *Hece Öykü* Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü-1 (19): 93-94.
- Moran B (2018) *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Mungan M (10 Nisan 2011b). *Hayat Yalan Olduğunda Güzel!*, söyleşiyi yapan Ayşe Arman. *Hürriyet Gazetesi*, <https://www.hurriyet.com.tr/hayat-yalan-oldugunda-guzel-17507309> (erişim: 11.02.2022).
- Mungan M (1998) Hayatım roman, hayatımız hikâye. *Adam Öykü* (16): 69-76.
- Mungan M (2011a) *Kibrit Çöpleri* (Metis Yayınları, İstanbul).
- Mungan M (2015) *Meskalin 60 draje* (Metis Yayınları, İstanbul).
- Mungan M (2018) *Paranın Cinleri* (Metis Yayınları, İstanbul).

- Mungan M (2022). *Murathan Mungan Kadından Kentler'i Anlatıyor*. <https://bianet.org/bianet/kultur/106298-murathan-mungan-kadindan-kentleri-anlatiyor> (erişim: 11.02.2022).
- Oğuz M. Öcal (1993) Halk şiirinde tür ve şekil meselesi. *Milli Folklor* (19) (Güz 1993): 13-19.
- Ong W J. (2013) *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Orhan S (2007) Boşluğun öyküsü: minimalizm. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1* (19): 62-69.
- Öz F (2008) Yeni bir tür olarak çok kısa öykü. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25(2) (Aralık 2008): 187-204.
- Özbek Y (2013) *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği* (Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya).
- Özcan T (2013) Art zamanlı bir geçiş: *Kelile ve Dimne*'den küçük öyküye. *Erdem* (65): 23-31.
- Pala A (2012) Lewis Carroll'ın "Alice Harikalar Diyarında" adlı eserinin Murathan Mungan'ın "Alice Harikalar Diyarında" adlı eserinde postmodern yönelimlerle yeniden yazılması. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Rifat M (1998) *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul).
- Sağlık Ş (2007) Ne şiirin içinde ne de büsbütün dışında minimal öyküler ve şiir. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1* (19): 53-61.
- Sağlık Ş (2008) Tek hamlede nakavt: küçük öyküler ve fıkralar. 38. *ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri Bildirileri, (10-15.09.2007-Ankara)*, C. IV, 2001-2022. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara).
- Sağlık Ş (2014) Sözü azaltmak: şiire yaklaşmak sözü çoğaltmak: öyküye yaklaşmak. *Türk Dili* 107(751): 116-125.
- Sainte Pulchérie (2022) *Tarih*. <https://www.sp.k12.tr/tarih/> (erişim: 08.05.2022).
- Sakaoğlu S (2013) Geleneksel fıkra-modern fıkra. *Milli Folklor* (97): 70-75.
- Salman, Y ve Hakyemez, D (1997) Öykülemenin öyküsü. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12): 5-12.
- Sayers D S (2005) Tıflî hikâyelerinin türsel gelişimi. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

- Sayın Ş (1999) *Metinlerle Söyleşi* (Multilingual, İstanbul).
- Shapard R (1997) Kısa kısa: anlık öykü. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12): 91-94.
- Sözen M (2008) Anlatı mesafesi-anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümlenmeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 4(8): 123-145.
- Şimşek T (2013) Şiire öykünen öykü: Necati Tosuner'in kısa öykülerinde şiirin ayak sesleri. *Erdem* (65): 125-133.
- Şklovski V (2005) Teknik olarak sanat, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Tanyolaç Öztokat N (1997) Çağdaş Türk yazınında kısa kısa öykü. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12): 41-45.
- Tosun N (2007) Aforizmanın hikâyesi: kısa kısa öykü. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-2* (20): 86-93.
- Tosun N (2011) *Modern Öykü Kuramı* (Hece Yayınları, Ankara).
- Tosuner N (1997) Çok kısa öykü için çok kısa sözler. *Adam Öykü Kısa Kısa Öykü Özel Sayı* (12): 40.
- Tunalı İ (1998) *Estetik* (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Tüzel S ve Kurudayıoğlu M (2013) Alımlama estetiği kuramı doğrultusunda okurun beklenti ufkunun tespit edilmesi üzerine uygulamalı bir çalışma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 10(21): 101-123.
- Wright A M. (1998) Kısa öyküyü tanımlama üzerine: tür sorunu. çev. Taner Karakoç. *Adam Öykü* (16): 19-26.
- Yalçın M (2010) *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (c. 1), (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Yavuz H (1996) Behçet Necatigil'in Dağ şiirini 'yeniden-inşa' denemesi, *Yazın Dil ve Sanat*, 153-161. (Boyut Yayıncılık, İstanbul).
- Yıldırım E (2007) Çağdaş Türk öykücülüğünde kısa kısa öykü. *Hece Öykü Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçük] Öykü-1* (19): 42-52.
- Yiğit L (2007) Ferit Edgü'nün roman ve öykülerinde yapı ve tema. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van.
- Yivli, O (2015) *Kısa Öyküde Yöntem Cemil Süleyman Uygulaması* (Çizgi Kitabevi, Konya).
- Yivli, O (2019) *Öykü Nasıl Okunur Modern Öykü ve Yöntem* (Günce Yayınları, Ankara).

Zima P V (2006) *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, çev. Mustafa Özsarı. (Hece Yayınları, Ankara).

