

**ADAM ÖYKÜ DERGİSİNDEKİ
ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ
YAZILARIN İNCELENMESİ**

Sezer Hakverdi

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2014

**ADAM ÖYKÜ DERGİSİNDEKİ
ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ YAZILARIN
İNCELENMESİ**

Sezer HAKVERDİ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2014

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĐÜNE

Sezer Hakverdi tarafından hazırlanan ADAM ÖYKÜ DERGİSİNDEKİ ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ YAZILARIN İNCELENMESİ başlıklı bu çalışma 06/01/2015. tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye Doç. Dr. Muharrem DAYANÇ
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı
(Danışman)

Üye Doç. Dr. Zafer KOYLU
Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

ONAY
.../ .../ 20...

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Sezer HAKVERDİ

ÖZET
ADAM ÖYKÜ DERGİSİNDEKİ
ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ YAZILARIN İNCELENMESİ

HAKVERDİ, Sezer

Yüksek Lisans-2014

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Muharrem Dayanç

1995-2005 arasında yayımlanmış Adam Öykü dergisi on yıllık yayım hayatı boyunca öykü dergiciliğinin de yapılabileceğini göstermiştir. Derginin, edebiyat çevrelerinde, özellikle öykü eleştirisi ve teorisi hakkındaki çeviri yazılarla özgün bir itibarı vardır. Türk araştırmacıların roman teorisi hakkında kitaplarına sıklıkla denk gelirken, öyküye kuramsal yaklaşımlar birkaç kitap ve edebiyat dergileriyle sınırlı kalmıştır.

Bu çalışmada, *Adam Öykü*'nün tüm sayıları incelenmiş, dergideki öykü teorisi hakkında yazılan çeviri ve telif deneme, makale ve incelemeler üzerinde durulmuştur. Yazılar tematik olarak sınıflandırılmış, araştırmacıların görüşlerinden alıntılar yapılmış, zaman zaman açıklamalar ve örneklerle teorinin kavranmasına uğraşmıştır.

Öyküleme öğelerine göre sınıflandırılan yazılarda, öykünün teorisine bir çerçeve çizmekten ziyade bir iskelet oluşturmak amacı güdülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Öykü, Öykü Teorisi, Adam Öykü, Kısa Öykü

ABSTRACT

ANALYSIS OF

THE THEORY OF THE SHORT-STORY ARTICLES

PUBLISHED IN ADAM ÖYKÜ JOURNAL

HAKVERDİ, Sezer

Master Degree-2014

Department of Turkish Language and Literature

Adviser: Doç. Dr. Muharrem Dayanç

Adam Öykü journal which is published between 1995-2005 showed that journalism about the short-story can be possible throughout ten years. *Adam Öykü* has a unique reputation in the world of literature in Turkey because of the publication of short-story critics and especially short-story theories which some of them are translated. While there are a lot of books about the theory of the novel which can be seen in bookstores, articles about the theory of the short-story can be found only in journals and a few relevant books.

Every issue of *Adam Öykü* was examined in this study; articles, essays and investigations about the theory of the short-story which are translated or original work were emphasized. Articles were classified as thematically, quotes from articles were indicated, there was a work for understanding of the theory of the short-story by examples and explanations from time to time.

In articles of this thesis which were classified as components of narration, main objective is building a skeleton, not drawing a frame to the theory of the short-story.

Key Words: Short-story, The Theory of The Short-story, Adam Öykü, Short Short-story

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. ÖYKÜ NEDİR?.....	4
1.1. Öykü mü Hikaye mi?.....	4
1.2. Öykünün Tanımlanması.....	7
1.3. Öykü Çeşitleri.....	10
1.4. Öykü Teorisi Nedir?.....	11
1.4.1. Batı'da hikayeden öyküye geçişin tarihçesi.....	13
1.4.2. Türk edebiyatında hikayeden öyküye geçişin tarihçesi.....	16
1.5. Adam Öykü Dergisi.....	20

2. BÖLÜM

2. ADAM ÖYKÜ DERGISİNDEKİ ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ YAZILARIN İNCELENMESİ.....	22
2.1. Öykünün Tanımlanması.....	22
2.2. Öyküde Konu.....	32
2.3. Öyküde İzlek.....	38
2.4. Öyküde Kişiler.....	42
2.5. Öyküde Olay ve Olay Örgüsü.....	51
2.6. Öyküde Zaman.....	65
2.7. Öyküde Mekan.....	67
2.8. Öykü Dili.....	72
2.9. Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	81

2.10. Öyküde Diyalog.....	95
2.11. Öyküde Metinlerarasılık.....	98
2.12. Öyküde Anlatma Yöntemi.....	102
2.13. Öyküde Betimleme.....	103
2.14. Öyküde Bilinç Akışı.....	104
2.15. Kısa Öykü.....	106
2.15.1. Kısa Öykünün Çerçevesi ve Tanımlanması.....	107
2.15.2. Kısa Öyküde Konu.....	114
2.15.3. Kısa Öykünün Amacı.....	115
2.15.4. Kısa Öyküde Kişiler.....	115
2.15.5. Kısa Öyküde Olay ve Olay Örgüsü.....	116
2.15.6. Kısa Öyküde Zaman.....	119
2.15.7. Kısa Öyküde Mekan.....	119
2.15.8. Kısa Öykünün Dili.....	120
SONUÇ.....	123
KAYNAKLAR.....	131
Adam Öykü Dergisinde İncelenen Yazılar.....	131
Yararlanılan Diğer Kaynaklar.....	137

KISALTMALAR LİSTESİ

A. B. D.	: Amerika Birleşik Devletleri
a. g. e.	: adı geçen eser
a. g. m.	: adı geçen makale
bkz.	: bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türk Diyanet Vakfı
Yay.	: Yayınları

ÖNSÖZ

Türkiye’de uzun soluklu bir şekilde edebiyat dergiciliği yapmak yeterince zorken 10 sene aralıksız öykü dergiciliği yapan *Adam Öykü*’nün çabası incelenmeye değerdir. Hele ki sadece öykülere yer vermeyip yeni yazarlara yazmanın teknik inceliklerini de göstermeyi amaçladığı için ayrıca önemlidir. Bu sebeple, içeriğindeki öykü teorisi yazılarının akademik bir çalışmaya konu olması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Neticede öykü teorisi ile ilgili kitapların çoğunda bulunan denemeler ilk defa *Adam Öykü*’de yayımlanmıştır. Şimdiye kadar yapılan bu uğraş takdire değer olmasının yanında yetersizdir. Dergideki tüm teorik yazıların bir çalışmada toplanıp incelenip sınıflandırılarak okura sunulması açığı kapatabilir.

Öykünün kuramsal altyapısını bilmek hem okura hem de yeni başlayan yazara farklı bakış açıları ve yenilenmiş bir göz kazandırır. Öykünün teorisini bilmeden de yazılır ancak bu şekilde yazıp edebi bir eser ortaya çıkarmak nadir görülür. Öykü, teorik bakımdan, görülecektir ki, romandan farklıdır ve roman teorisi kitapları öykülere ancak bir nebze uygulanabilir. Eleştiri yazılarının değil de teori yazılarının incelenmesinin nedeni burada aranabilir.

Dergi yayım hayatına 2005 yılında son vermesine rağmen tüm sayılarının bulunmasında güçlük yaşanmamıştır. Anadolu Üniversitesi ve Milli Kütüphane arşivlerinden sayılara ulaşılmıştır. Asıl güçlük, öykü teorisi hakkında yararlanılan diğer kaynakların bulunmasında olmuştur. Öykü teorisi ile ilgili kitapların bazılarının basımlarının yapılmaması onlara ulaşmakta engel teşkil etmiştir. Ancak yazarlarından veya sahaflardan bulunabilen bu kitaplar yine de temin edilmiştir.

Derginin incelemesi yapılırken yazıların tasnif edilmesinde pek zorluk yaşanmamıştır çünkü zaten dergi, içerdiği metinleri kendi içinde sınıflandırmıştır. Yine de inceleme yazılarını eleştiri yazıları ve teorik yazılar olarak ikiye ayırmak zorunluluktur. Bu tezin konusu içine eleştiri yazıları alınmasa da o yazılara da göz atılmıştır. Teorik yazılara eleştirel bir gözle yaklaşılmamış, her çeşit fikir objektif şekilde yansıtılmaya uğraşmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, öykü hakkındaki bazı sorulara cevaplar aranmış, öykü teorisi, öykünün tarihçesi ve incelenen dergi hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde ise *Adam Öykü* dergisindeki öykü teorisi ile ilgili yazılar incelenmiş, öyküleme öğelerine göre sınıflandırılmıştır. Yazılardaki problemlere, genelde eleştirel olmadan, neden-sonuç bağlamında yaklaşmış, alıntılara yer verilmiş ve ilgili konular netleştirilmeye çalışılmıştır. Her bölüm kendi içinde – giriş/inceleme/sonuç – bir epizota ayrılarak nihayete erdirilmiştir. Sonuçta ise dergideki yazılardan yapılan çıkarımlar birleştirilerek sunulmuştur.

Tezin yazılması için kendi kitabını emanet eden yazar Ömer Lekesiz'e ve rehberliğini esirgemeyen Doç. Dr. Muharrem Dayanç'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

Bir edebi eseri çeşitli gerekliliklerle sınırlamak ve sınıflandırmak yapıcı bir uğraş gibi görünmeyebilir. Ancak metinler, rahat kavranabilmek için türlere ayrılmışlardır. Böylesi bir ayırım da sınıflandırmaları kaçınılmaz hale getirmiştir. Bir türün varlığını göstermek için onun iskeletini belirleyip bir çerçeve çizmek gerekir. Öykü de kategorize edilen türlerden biridir.

Öykünün ayrı bir form olarak ortaya çıkışı onun kuramsal zorunluluklarının A. B. D.'de, 1842'de Edgar Allan Poe tarafından belirlenmesi ile başlamış ve Brander Matthews'un geliştirmesi neticesinde ismi de koyulmuştur.¹ Belirlenen gerekliliklerden sonra tartışmalar olsa da Poe'nun kuramları genellikle kabul görmüştür. Kuralları bilen herkesin öykü yazabileceğini iddia edenler teori kitapları çıkarmaya başlamışlardır. Matthews'un, öyküye biçim kazandırmaya yönelik ciddi çabası bu kitaplarla sulandırılmıştır. İlerleyen yıllarda yazılan teori kitapları sınıflandırmalar yapmışlar, gereklilikler belirlemişlerdir.² Fakat yazarların yaratıcılığı, her defasında teorinin önüne geçerek belirlenen çerçevenin genişlemesine sebep olmuştur. Teoriyi belirleyen pratiktir ama mevcut teoriyi bilmeden onu aşmak mümkün değildir. Öykü teorisini bilmek hem okur hem de yazar için bu yüzden önemlidir.

Türk edebiyatında öykünün gerekliliklerinin belirlenmesi Tanzimat'ta başlar. 1873'te Ahmet Mithat Efendi hikaye ile romanı birbirinden ayırmaya çalışır, aynı çaba Recaizade Mahmud Ekrem tarafından da gösterilir ve o da 1890'da Fransa'dan örnek vererek hikayenin kendine özgü bir tür olduğunu söyler.³ 1891'de Nabizade Nazım *Hasba*'nın önsözünde bir tanım yapmayı dener.⁴ Halit Ziya bir kuram kitabı olan *Hikaye*'yi⁵ yazar ancak bu kitap realizmle romantizmin roman düzleminde bir mukayesesidir ve hala bir adlandırma sorunu olduğunun göstergesidir. Öykünün teorisini belirleme amacındaki bu uğraşlar iyi niyetli ancak,

¹Charles E. May, *The Short Story*, Twayne's Studies in Literary Themes and Genres, Long Beach, 1995, s. 108-109.

²May, *a. g. e.*, s. 109-113.

³Alim Kahraman, "HİKAYE", *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yay., Ankara, 1988, s. 494-495.

⁴Necat Birinci, *Nabizade Nazım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s. 16.

⁵Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikaye*, Özgür Yay., İstanbul, 2012.

yetersizdir. Sonraki tarihlerde çeşitli dergilerde ve kitaplarda öyküler yayımlanmasına rağmen teori yazıları çoğunlukla dergilerde yer bulmuşlardır. *Resimli Hikaye, Küçük Hikayeler Koleksiyonu, Resimli Hikayeler, Seçilmiş Hikayeler, "ÖYKÜ", Yaşasın Edebiyat-Hikaye ve Hikaye Sorunları Dizisi* dergileri, *Adam Öykü*'ye kadar öykü dergiciliği yapmaya çalışmışlardır. Öykü dergileri içinde, 1947'de yayım hayatına atılan *Seçilmiş Hikayeler*'de öyküyle ilgili teorik yazılara 1948'den itibaren yer verilmeye başlanırken bazı edebiyat dergilerinin öyküyle ilgili özel sayılarında da bu tip yazılar vardır. *Yordam, Maveria, Varlık* bunlardan birkaçıdır.⁶ *Adam Öykü*'den sonra da öykü dergiciliği devam etmiştir: *Düşler Öyküleri, Fayton Öykü, Üçüncü Öyküler, Öyküden Bir Bilet: Gidiş –Dönüş, İmge Öyküleri, Heceöykü, Eylül, Aylak, Eşik Cini, Öykü Teknesi, Sarnıç Öykü, Semaver Öykü, Dünyanın Öyküsü, Notos Öykü. Kül Öykü* de gazete formatında olmasına rağmen içerik olarak diğer dergilerden farklı değildir.⁷ Cumhuriyetten sonra öykü dergiciliği yapmaya çalışan 22 dergiden sadece *Notos Öykü, Heceöykü, Sarnıç Öykü* yayım hayatına devam eden öykü dergileridir. Çalışan herkesin yazar olabileceğini iddia eden kitapların sayısı arttıkça öykü teorisi yazılarına olan ilgi de artmaya devam etmektedir.

Türk edebiyatında dergicilik maddi anlamda zor ve sıklıkla istikrarsızdır. Tüm olumsuzluklara rağmen Tanzimat devrinden itibaren romanların tefrika edildiği, şiirlerin, hikayelerin, fıkraların, denemelerin ilk kez okurla buluştuğu yer sıklıkla fikir/edebiyat dergileri ve gazeteler olmuştur.⁸ Böyle bir tarih de edebiyat dergilerinin önemini artırmaktadır. Ancak arşivlerde hala yeteri kadar incelenmemiş dergiler bulmak mümkündür. *Adam Öykü* de bunlardan biridir.

Adam Öykü, yer verdiği hikayeler ve eleştiri yazılarının yanı sıra öykünün kuramsal boyutları hakkındaki denemeler ve makalelerle de anılır. Roman teorisi ile ilgili her geçen gün yeni bir kitap çıkarken öykünün teorik bilgileri genelde dergilerdeki telif ve çeviri yazılarda kalmıştır.

⁶Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 34-63.

⁷Detaylı bilgi için bkz. Kadir Yüksel, *Öykü dergiciliğimiz ve sorunları*, (Çevrimiçi), <http://www.uzunhikaye.org/icerik/oyku-dergiciligimiz-ve-sorunlari>, 20.10.2014.

⁸İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yay., İstanbul, 2006, s. 32.

Adam Öykü dergisinden hareket eden bu incelemenin hem öykü teorisi için bir iskelet oluşturması hem de dergiye akademik ilgiyi artırması amaçlanmıştır. İncelemenin önemi, ulaşmayı amaçladığı olgulardan ve derginin akademik bir çalışmaya konu olmasından gelmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÖYKÜ NEDİR?

Hikaye anlatan, olayları hikayeleştiren, hikaye anlatma ihtiyacı duyan bir varlık olan insanın hayatında öykünün kendine has bir yeri vardır. Yazılan hikayenin öykü olabilmesi için ise çeşitli ölçütlere uyması gerekir. Belli özelliklere sahip olması gereken öykü, şimdiye kadar çok defa tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır. Ancak öykü, tıpkı roman gibi, tanımlanma problemini sıklıkla yaşayan bir yapıya sahiptir. Edebiyat da insanlar gibi sürekli bir değişim içinde olduğundan sınıflandırmaların zaman zaman eksik kaldığı olur.

1.1. Öykü mü Hikaye mi?

Öykü, kelimesi başlı başına tartışmalara yol açan bir isimlendirmedir. Çünkü bazı yazarlar ve araştırmacılar bu tür için hikaye sözcüğünü de kullanmaktadırlar. Çeşitli edebiyat terimleri sözlüklerinde yapılan incelemelerde, bu iki ismin kullanımında bir mutabakat görülmemektedir. Bazı sözlüklerde, “öykü” açıklanırken eski Türkçede karşılığının “hikaye” olduğu belirtilir.⁹ Ancak hikayeyi eski Türkçe olarak nitilemeden de öyküyü açıklayan sözlükler vardır.¹⁰ L. Sami Akalın ve TDK sözlük kolu çalışmaları tarafından hazırlanan sözlüklerde ise öykü kavramı yer almamaktadır, sadece hikaye vardır.¹¹ Bazı sözlüklerde ise “hikaye”nin tarihsel gelişimi açıklanarak 19.yy’de kazandığı özelliklerden “öykü” formuna geçiş yapılır.¹² Ayrıca öyküyü tanımlamaya çalışan sözlüklerin bir kısmı, öykü için kısa öykü/hikaye veya küçük öykü/hikaye adlandırılmasının yapıldığını da

⁹Beşir Göğüş, “öykü”, *Anlatım Terimleri Sözlüğü*, Dil Derneği, Ankara, 1998, s. 102; Tahir N. Gencan, Haydar Ediskun, “öykü”, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara, 1974, s. 100.

¹⁰Yusuf Çötüksöken, “öykü”, *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Cem Yay., İstanbul, 1992, s. 146.

¹¹L. Sami Akalın, “HİKAYE”, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul, 1972, s. 89; “HİKAYE”, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, TDK, İstanbul, 1948, s. 53.

¹²Turan Karataş, “HİKAYE”, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul, 2001, s. 184-185; Atilla Özkırımlı, “HİKAYE”, *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1991, s. 84-86.

belirtirler.¹³Konuya biraz daha netlik getirmek adına, hikaye kelimesinin kullanımının çağrıştırdıklarını M. Kayahan Özgül açıklar: “(...) ‘hikaye’ (story, geschichte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında ‘narration’ ve ‘fiction’ özelliği taşıdığı için ‘tahkiyeli’ diye anılan metinlerin müşterek adı ‘hikaye’dir. ‘Hikaye’ kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar.”¹⁴Yani, tahkiye edilerek anlatılan veya yazılan her metin hikaye barındırır ancak hikaye ederken oluşturulan veya seçilen form sayesinde farklı isimlendirmeler meydana gelir. Atilla Özkırmımlı da, öykü kendi başına bir form olana kadar “Nitekim olay anlatımına dayanan bütün türler (fabl, masal, fıkra vb.) hikaye kavramı içinde düşünülmüştür.”¹⁵ diyerek M. Kayahan Özgül’ün söylediklerine paralel bir açıklama yapar. Sözlüklerdeki öykü tanımları ile hikaye tanımlarının, aynı türün farklı şekillerde ifade edilmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Hikayenin de öykünün de kökenindeki anlam benzerdir. Öykü, “öykünmek(taklit)” kelimesinden gelmektedir. Kelimeyi 1940’lı yılların sonunda edebiyat dünyasına kazandıran Nurullah Ataç’tır. Ataç, “öykü”yü hem bir türü karşılamak için hem de olay örgüsü yerine kullanmıştır.¹⁶Öyküye göre daha eski bir kelime olan hikaye, “taklit etmek, benzetmek” anlamında köklerini bulan “hakeve” fiilinden türetilen Arapça bir sözcüktür.¹⁷Türk edebiyatında “hikaye”, bir edebi türün adı olarak, Tanzimat’ta kullanılmaya başlanır ancak o zamanlarda roman biçimini de karşılar.

Hikaye (story), Batı’da, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde, 18.yy’dan itibaren kendine has bir form özelliği kazanmaya başlar. 19.yy’da ise hikaye için belli tanımlamalar yapmak artık bir gereklilik halini alır. Brander Matthews, 1901’de yayımladığı *The Philosophy of The Short-Story* ile ilk kez “kısa hikaye” ismini (önceleri hikayenin kısası denilebilecek “short story” kullanılırken Matthews “Short-story” kavramını öne sürer) bir formun adı olarak kullanır.¹⁸ 19.yy’dan itibaren

¹³Gencan, Ediskun, *a. g. e.*, s. 100; Çötüksöken, *a. g. e.*, s. 146.

¹⁴M. Kayahan Özgül, Hikayenin Romanı, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 33.

¹⁵Özkırmımlı, *a. g. e.*, s. 85.

¹⁶Kahraman, *a. g. m.*, s. 499.

¹⁷Özgül, *a. g. m.*, s. 31.

¹⁸May, *a. g. e.*, s. 109.

romandan ayrılan bu tür, Batı edebiyatlarında “kısa hikaye” (Fransızca *conte*, İngilizcede *short-story*, Almandaca *kurzgeschichte*) adıyla karşılaşılır. Artık Batı edebiyatında hikaye denildiğinde bu küçük hikaye –veya kısa hikaye- türü kast edilmektedir.¹⁹ İlerleyen bölümlerde öykünün tarihçesi hakkında daha detaylı bilgi verilecektir.

Türk edebiyatında, öykü teorisi hakkında kitapları olan çeşitli araştırmacılar, bu türün isimlendirilmesinde farklı görüşlere sahiptirler. Necati Mert, Feridun Andaç, Semih Gümüş, Salih Bolat, Aysu Erden, Sevim Gündüz, Hüseyin Su, Jale Özata Dirlikyapan, Ömer Lekesiz, Ramazan Korkmaz ve Necip Tosun gibi bazı öykücü ve araştırmacılar öykü ismini kullanırlar. Mesela, Ömer Lekesiz, hikayeyi reddetmez ama “ ‘Şark hikayeciliği’ şeklinde genel bir tanım altında topladığımız bu ‘hikaye’ye, Ömer Seyfettin’in, Memduh Şevket Esendal’ın, Haldun Taner’in ürünlerini dahil etmek mümkün mü ?”²⁰ diyerek öykünün ve hikayenin biçimde farklılaştıklarını belirtir. Lekesiz, basit bir ayırım da yapar: “Malum, hikaye anlatılır, öykü ise kurgulanır. Anlatığımız her şey hikayedir ama kurgulamadığımız şey öykü değildir.”²¹ Necip Tosun, hikaye yerine öyküyü tercih etmesinin nedenini şöyle açıklar: “Çünkü daha çok anlatılan şey, olay ve konuyu kapsayan bir terim olan hikaye, öyküyü içermekle birlikte, gündelik dilde geniş bir anlam alanı olduğu için yanlış anlaşılmalara neden olmaktadır. Oysa modern bir form olan öykü, hikayenin belli bir disiplinle anlatılmasıydı(...) Artık roman, öykü değil hikaye anlatıyor; roman da öykülerden değil hikayelerden oluşuyordu.”²² Tosun’un vurguladığı fark, öyküde, hikayenin belli bir formla anlatılmasıdır. Cevdet Kudret²³, Mehmet Kaplan²⁴, İsmail Çetişli²⁵, M. Kayahan Özgül²⁶ gibi bazı araştırmacılar ise bu tür için hikaye kavramını kullanırlar. M. Kayahan Özgül, öykü kelimesinin kullanılmasını ve türetilme şeklini alaycı bir üslupla eleştirir: “İlginç olan o ki, Türkçe’yi özleştirme furusu içinde ‘hikaye’ kelimesini gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebi form olduğunu hiç umursamadan, hikayenin

¹⁹Hüseyin Yazıcı, “HİKAYE”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yay., Ankara, 1988, s. 480.

²⁰Ömer Lekesiz, *Öykü İzleri*, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 135.

²¹Ömer Lekesiz, *Öyküce Konuşmalar*, Meneviş Kitapları, Ankara, 2003, s. 73.

²²Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara, 2011, s. 206.

²³Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 2-3*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1999.

²⁴Mehmet Kaplan, *Hikaye Tahlilleri*, Dergah Yay., İstanbul, 2005.

²⁵İsmail, Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yay., Ankara, 2004.

²⁶Özgül, *a. g. m.*, s. 31-39.

ancak yüzlerce yıl evvelki ‘öykünme’ (taklit) manasını karşılayabilen bir kelimeyi, ‘öykü’yü türettik. Akıllara seza bir gericilik!”²⁷

1.2. Öykünün Tanımlanması

Öykü üzerine çalışmış Türk ve yabancı araştırmacıların veya yazarların öykü tanımlarında sıklıkla “... denilebilir, ...tanımlanabilir, ...söylenebilir, ...yapılabilir” vb. gibi net olmayan ifadeler vardır. Bunun sebebi de, türün ele avuca sığdırılmamasıdır.²⁸ Fakat yine de hem yazarlar hem de teorisyenler çeşitli tanımlar sunmuşlardır. Öykü teorisi hakkında yazan hemen hemen her yazarın gönderme yaptığı Edgar Allan Poe, öykünün, bir oturuşta okunabilecek veya anlatılabilecek kadar kısa olmasını ve tek bir etki yaratacak biçimde yazılmasını savunur. Poe’ya göre öyküdeki bütün sözcükler bu tek etkiyi yaratmaya yönelmelidir.²⁹

Eyhenbaum, öykünün temel, ilk biçim olduğunu iddia eder, bir öykü tanımı yapmaz ama olay öyküsünün içermesi gereken unsurları sıralar: Boyutların indirgenmiş olması, sonucun vurgulanması.³⁰ Elbette Eyhenbaum da Poe’nun görüşlerinin ışığında hareket eder. Neticede türün 19.yy’da ilk özgün örneğini veren de Poe’dur³¹.

William L. Randall, *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikayeler* kitabında öykü tanımı yapmanın ne kadar zor olduğunu destekleyen alıntılara yer verir:“(…) yazar Ursula Le Guin aynı itirafı yapar: ‘Yılların tecrübesi sayesinde bir hikayenin nasıl anlatılacağını biliyorum’ der, ‘ama bir hikayenin ne olduğunu bildiğimden emin değilim’[1989a, 37]. Bir tarihinin sınırlı diliyle

²⁷ Özgül, *a. g. m.*, s. 31.

²⁸“Kısa ya da uzun olsun; şiirsel olsun ya da olmasın; ister kurguya ister betimlemeye ağırlık versin; soyut ya da somut olgulardan söz etsin, kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür. Bu aynı zamanda benim de desteklediğim görüştür.” H. E. Bates, *Kısa Öykü Yazınsal Bir Tür Olarak*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Yay., İstanbul, 2001, s. 9 (Yine de Bates, kitapta çeşitli yazarların tanımlarını vermiştir, bkz. s. 8).

²⁹Hasan Boynukara, “Hikaye ve Hikaye Kavramları”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 42.

³⁰Boris Eyhenbaum, “Düzyazı Kuramı”, *Yazın Kuramı*, Der: Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2005, s. 191.

³¹“(…)Poe, 1840’ta yayımladığı Grotesk ve Arabesk Öyküler’de yer alan ürünleriyle öykünün anlatı kurallarını biçimleyen ilk örnekleri sunar” Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yay., İstanbul, 2008, s. 20.

Hayden White, hikayeye ‘tanıdık ama kavramsal olarak kolay yakalanmaz bir şey’[13-14] diyerek aynı fikirde olduğunu belirtir. Film eleştirmeni Thomas Leitch, ‘Bir hikaye nedir?’ basit sorusu, ‘anlatı kuramında en temel ve çözülmesi en zor soru olmayı sürdürür’ diye yazar[1986,3].³²

James Cooper Lawrence, dar kapsamlı değil geniş kapsamlı bir tanımdan yanadır. Aksi takdirde birçok eser bu türün dışında kalacaktır.³³ J. E. Miller Jr. ve B. Slote da tanımın kısıtlayıcı ve kapalı değil açık ve kapsayıcı olması gerektiğini söyler. Böyle bir tanımda bazı belirsizlikler olması, bir bütünlük içermemesi, araştırmacıları, öbür türlü olmasından daha özgür bırakacaktır.³⁴

Yabancı teorisyen ve yazarların tanımları kesinlikten uzak olmalarına rağmen kapsayıcıdır. Sadece E. A. Poe, öykü için belli ölçütler koymuştur. Poe, 1842’de Nathaniel Hawthorne’un *Twice-Told Tales*(*İki kez Anlatılan Öyküler*) kitabı için *Graham’s Magazine*’de yazdığı ikinci yazıda, ilk kez öykünün nasıl olması gerektiğini³⁵ açıklar.

Türk edebiyatında, hikayenin tanımlanmaya ve romandan ayrı bir tür olarak düşünölmeye başlanmasının tarihi, Poe’nun manifestosundan 31 yıl sonradır. 1873’te Ahmet Mithat Efendi hikaye ile romanı birbirinden ayırmaya çalışır, aynı çaba Recaizade Mahmud Ekrem tarafından da gösterilir ve o da 1890’da Fransa’dan örnek vererek hikayenin kendine özgü bir tür olduğunu söyler.³⁶ 1891’de Nabizade Nazım, *Hasba*’nın önsözünde yeni yeni Türk edebiyatına giren bu tür hakkında “Hikaye ise o vak’anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur. Adeta hikaye bir romanın hülâsası demektir (...)Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirilivermelidir”³⁷ diyerek hikayenin bir özet gibi olduğunu belirtir.

M. Kayahan Özgöl, Nahit Sırrı Örik’in hikaye tanımını mükemmele yakın bulur: “(...) küçük hikaye asgari dört, beş ve azami on beş yirmi sahifeden ibarettir. (...) Bir

³²William L. Randall, *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikayeler*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 93.

³³J. C. Lawrence, “Bir Kısa Hikaye Kuramı”, çev. Lale Demirtürk, *Türk Dili Dergisi*, S. 454, TDK Yay., Ankara, 1989, s. 208.

³⁴J. E. Miller Jr.-B. Slote, “Kısa Öykü Üzerine Notlar”, çev. Yurdanur Salman, *Metis Çeviri*, S. 12, Metis Yay., İstanbul, 1990, s. 24.

³⁵Sevinç Özer, “Kısa Öykü Kuramının manyetik alanı: Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 78-79.

³⁶Kahraman, *a. g. m.*, s. 494-495.

³⁷Birinci, *a. g. e.*, s. 16.

maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilattan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmalı küçük hikayedir.”³⁸ M. Kayahan Özgül bu tanımı mükemmele yakın bulsa da tanımlar yapılmaya devam edilmiştir. Fakat yapılan tanımlar bu tanımdan pek farklı değildir.

Sevim Gündüz, “En basit tanımıyla öykü, birinin (ya da birkaç kişinin) başından geçen bir (ya da birkaç) olayı, bu olayları yaşayan kişilere çok yakın olarak, adeta onların özünde yaşayarak anlatan ve kurgusal olan yazı türüdür”³⁹ diyerek, kişileri, olayı, anlatıcıyı ve kurguyu ön plana çıkarır. Aysu Erden ise daha basit ve kapsayıcı bir tanım yapar: “Kısa öykü düz yazı biçiminde yazılmış çok kısa ve kurgusal bir anlatıdır.”⁴⁰ Aynı zamanda bir öykü yazarı olan Feridun Andaç, öykü tanımı yaparken temkinlidir: “Öykü bir gözlemden, izlenim ya da tasarımdan yola çıkarak bir olayın, bir durumun, bir kesitin, bir an’ın anlatımıdır denilebilir.”⁴¹ Öykü, bir anın anlatımıdır denilse de karşıt görüşler de mevcuttur.⁴² Necip Tosun ise tanımdan kaçınır, öykünün sürekli değişim içinde olduğunu, kurallarının olamayacağını, kaygan, esnek bir tür olduğunu⁴³ söyler.

Öykü, modern zamanlarda, romandan ayrı düşünölmeye başlanan bir tür olduğu için tanımlar da henüz netlik kazanmamıştır. Poe’dan sonra gelen Batılı teorisyenler bu türün tanımını yapmaya hala gayret etmektedirler fakat sınırlayıcı değil kapsayıcı olmaya çalışmaktadırlar. Türk yazar ve araştırmacıların bir kısmı tanım konusunda net ve açık, bir kısmı ise temkinli ve isteksizdirler.⁴⁴

³⁸ Özgül, *a. g. m.*, s. 38.

³⁹ Sevim Gündüz, *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 111.

⁴⁰ Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Edebiyat, İstanbul, 2002, s. 33.

⁴¹ Andaç, *a. g. e.*, s. 19.

⁴² Erna Kritsch Neuse bin kadar kısa öyküyü incelemiş ve şu sonuca varmıştır: “Bu incelemenin ilk sonuçlarından biri olarak, kısa öykünün bir anın anlatımını hedeflediği savının yetersizliği ortaya çıkmıştır. İncelenen kısa öykülerin hiç birinde bir anın anlatımı söz konusu değildir, aksine tümünde birkaç dakikadan (Gerd Gaiser, ‘Arabanın Önünde Bir Çocuk’) birkaç aya (Gerhard Zwerenz, ‘Herşeye Sessiz Kalınmaz’) uzanan, açıkça ölçülebilir bir içerik zamanı vardır. Burada ‘içerik zamanı’ndan, çoğunlukla yılları kapsayan ve bir öykü kişinin anıları olarak verilen ruhsal zaman değil, o anki eylemin sürdüğü fiziksel zaman anlaşılmalıdır.” Erna Kritsch Neuse, “Kısa Öykü: Modern Yazında Biçim Deneyi”, çev. Çağlar Tanyeri Ergand, *Metis Çeviri*, S. 12, Metis Yay., İstanbul, 1990, s. 42.

⁴³ Tosun, *a. g. e.*, s. 8-9.

⁴⁴ Daha fazla tanım için bkz. “Öykü Nedir?”, *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, TDK Yay., Ankara, 1975, s. 123-155.

1.3. Öykü Çeşitleri

Öyküyü içeriği bakımından olay öyküsü ve durum öyküsü diye ikiye ayırmak mümkündür, böylece tanım yapmak kolaylaşır. Poe'nun sınırlarını çizdiği öykü, olay öyküsüdür. Olay öyküsünde örgü, serim-düğüm-çözüm bölümlerine ayrılır. Maupassant'ın öyküleri de bu tip öykülerdir. Durum öyküsü ise bu örgüye bağlı değildir, bazen serim-düğüm, bazen düğüm-çözüm, bazen de sadece düğüm vardır. Çünkü durum öyküsü sorunu çözmez, sadece gösterir⁴⁵. Durum öyküsü daha çok Çehov'la birlikte anılır. Nahit Sırrı Örik'in tanımı her iki tip öyküye de uyar fakat Sevim Gündüz'ün tanımı olay öyküsüne, Feridun Andaç'ın tanımı ise durum öyküsüne yakındır.

Son zamanlarda “kısa öykü, küçürek öykü, minimal öykü, bir sigara içimi öyküler, kısa kısa öykü, ani kurgu, mini kurgu, vb.”⁴⁶ diye adlandırılan bir tür edebiyata dahil olmuştur. 1990'larda yaygınlaşan bu öyküler birkaç dakikada okunabilen gerçekten kısa kurmacalardır. Daha konsantre bir tür olduğu için ustalıkla yazılması daha zordur. Okurda ani bir tecelli anı(epiphany) yaratmayı amaçlar.

İnsanoğlu, her şeyin hızla tüketildiği, odaklanma güçlüğü çeken nesillerin yetiştiği ve doyumsuz isteklerinin hemen gerçekleşmesini istediği bir iletişim çağındadır. Zamanı kısıtlı, ihtiyaçları sonsuz bu varlığı, en iyi anlatan türün kısa öykü olduğu söylenir.⁴⁷ Kısa öyküler, detaydan iyice arındırılmış, sondaki çarpıcılık etkisi “silinti” ile verilen, okurun zihninde tamamlanan öykülerdir. Dili, şiire oldukça yakın bir türdür. En fazla üç kişinin olabildiği, bir olayın veya bir durumun, bir anın anlatıldığı, mekanların simgesel nitelik taşıdığı, geçmişi ve geleceği içinde barındıran, niteliksel zamanla niceliksel zamanın ayrımının yoğun bir şekilde hissedildiği bir anda geçen öykülerdir.⁴⁸

Kısa öyküler Türk edebiyatında da son yıllarda ön plana çıkmıştır. Bu tarz öyküler hakkında edebiyat araştırmacıları, teorik ve eleştirel incelemeler

⁴⁵Zeynep Zafer, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yay., İstanbul, 2002, s. 47.

⁴⁶Bunlar gibi çeşitli adlandırmaların kimler tarafından yapıldığını görmek için bkz. Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yay., Ankara, 2011, s. 12.

⁴⁷Charles Johnson, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 115.

⁴⁸Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 21-52.

yapmışlardır. Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü* kitabında, bu tip öykülerin yaklaşık 100 kelimelik öyküler olması gerektiğini aksi takdirde bu öykülerin çarpıcı, ani bir çılgılık olmaktan çıkıp arya gibi olacağını söylerler.⁴⁹ Kısa öykünün uzunluğu hakkında daha detaylı bir tartışma incelemenin ilerleyen bölümlerinde olacaktır.

Dünya edebiyatında Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, William Faulkner, Dino Buzzati, Türk edebiyatında da Ferit Edgü, Sevim Burak, Sadık Yalsızuçanlar, Murathan Mungan, Necati Tosuner, Mehmet Harmanlı, Sait Faik Abasıyanık kısa öykü yazmış ve yazan birçok yazardan sadece birkaçıdır.

Görüldüğü üzere “öykü şudur...” diyebilmek oldukça zordur. Öykü, sınıflandırmanın zorluğunun yanı sıra, tüm edebi türler gibi değişim içindedir. Bu sebeple sonraki nesiller, bu tanımların uzağında bir tanım da yapabilirler. Böylece şimdi yapılan tanımlar hükümsüz olur.⁵⁰ Tanım yapmaktansa öykünün edebi gerekliliklerini anlatmaya çalışanlar nispeten daha çoktur. Öykünün ne olup ne olmadığından öte nasıl olduğunu anlatmak daha caziptir. Yani onu kurallarla sınırlandırmaktansa ne içermesi gerektiğini açıklamak daha olumlu ve kapsayıcı bir bakış açısıdır ki bu da öykünün teorisini belirlemekle yapılabilir.

1.4. Öykü Teorisi Nedir?

Öykünün ilk teorisyeni, türün de babası sayılan Poe'dur. Poe'nun kuramı 4 maddede toplanabilir; öykü:

- 1) Okuyucunun kafasında “ tek bir etki” yaratacak bir biçimde planlanacak
- 2) Bu “tek bir etki”nin okuyucuda yaratacağı dramatik coşkunun ahlaken biçimlendirici bir deneyim haline gelebilmesi için öykü bir oturuşta okuyup bitirilebilecek kısalıkta olacak

⁴⁹Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 111.

⁵⁰Bekir Yıldız, “Öykü Nedir?”, *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, TDK Yay., Ankara, 1975, s. 155.

- 3) Yazar olayları, karakterleri ve durumları “tek bir etki” etrafında kurgulayacak
- 4) “Tek bir etki”nin yaratılması sürecinde yazar şiirsel bir dil kullanacak; yani öyküden tek bir cümle çıkarıldığında bile öykünün gücünden bir şeyler kaybettiği yoğun bir dil kullanacaktır.⁵¹

Fakat Poe, bu tür için teoriyi kurarken Çehov’un yazdığı gibi durum öykülerinden değil sadece olay öykülerinden bahseder. Ne var ki Çehov da 1880’lerin sonuna doğru nasıl yazdığını açıklar ve bir eseri sanat ürünü yapan özellikleri gösterir. Çehov’a göre “bir eser siyasi, sosyal ve ekonomik nitelikli uzun açıklamalar içermemeli, şahıslar ve eşyalar gerçekçi bir biçimde tasvir edilmeli, yapının anlatımı kısa, cesur ve orijinal, tasvirleri de samimi olmalıdır.”⁵² Görüldüğü üzere Çehov’un ölçütleri Poe’nunkiler kadar sınırlayıcı değildir, bu da Çehov’un özgür kişiliğine bağlanabilir. Poe(1809-1849)’nun Çehov(1860-1904) tarzı öyküleri okuyamadan ölmesi talihsizliktir. Okuması halinde durum öykülerinin de kuramı hakkında belli ölçütler öne sürmesi beklenebilirdi. Durum öyküleriyle beraber anılan Çehov’un da Rusya’da öykünün teorisini yazmaya çalışması oldukça zordur.⁵³

Olay öyküsü de olsa durum öyküsü de olsa, metinde anlatılan hikayeyi öykü haline getiren bazı öğeler vardır. Bu öğelerin nasıl olması gerektiği, yaratılmalarında nasıl bir etki oluşturacakları, ne zaman kullanılacağı gibi bilgiler teori kapsamına girer. Daha spesifik bir açıklama yapmak gerekirse; olay öyküsünde karakterin nasıl sunulması gerektiği, bakış açısının ne olması durumunda heyecanın artacağı, anlatıcının hangi durumlarda kendini gizlemek zorunda kalacağı, mekan tasvirlerinin en ekonomik yoldan nasıl verilebileceği, öyküde izleğin nasıl anlatılacağı vb. birçok sorunun cevabı öykü teorisinin alanına girer. Elbette ki pratikler teoriyi doğurur,

⁵¹Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe*, Twayne Publishers, New York, 1961, s. 66.

⁵²Anton Çehov hakkında daha fazla bilgi için bkz. Zafer, *a. g. e.*, s. 87.

⁵³“Gerçekten de o dönemde Rusya’da kısa öyküye önem verilmez, uzun öykü ve romanlara karşı ilgi ve saygı büyüktür, bu nesir türleri için çok daha fazla para ödenir. Amerika’da ve Avrupa’da olup bitenlerden habersiz, E. A. Poe gibi kısa öykünün teorisini geliştirip kısa öyküyü küçümseyenlere cevap vermeye kalkışmayan Anton Çehov, tavsiyelere uyararak uzun öykü yazmaya karar verir(...) Ancak eğer çağdaşları onu anlayıp kısa öykü konusunda destekleselerdi ve diğer birçok Rus yazarı gibi maddi sıkıntı çekmeseydi, kısa öykü alanında yapabileceği çok daha fazla şey olurdu” Zafer, *a. g. e.*, s. 49-50.

teorik bilgi ancak bir fikir verebilir. Harold Blodgett teorik bilgiye sınıksız sarılanlara şöyle der: “Sonuçta, insan öykü yazarı olarak doğar, öykü yazarı haline gelmez(...) Yazmayı öğrenmenin tek yolu yazmaktır ve çalışmak, daha çok çalışmak hemen hemen her şey demektir. Bu, öykü yazmanın öğretilmeyeceğini ancak öğrenilebileceğini söylemekle aynı kapıya çıkar(...) Bilge öğretmen ona(yazar adayına) ne yapmayacağını söyleyebilir.”⁵⁴

Öykünün teorisini bilmek okunan metnin niteliğini anlamak açısından faydalıdır. Okurun, bir öyküde, karakterin kendi sorununu kendinin çözmesinin mi yoksa bu sorunun bir tesadüf sonucu çözülmesinin mi başarılı bir anlatıyı oluşturacağını bilmesi onda fark yaratır. Bu, avantajlardan sadece birisidir. Böylece okur, yazarı da takdir ederek başka okumalara doğru ilerler. Türün başarısız örneklerini okuyan okurun ise sıkılıp başka mecralara gitmesi an meselesidir.

1.4.1. Batı’da hikayeden öyküye geçişin tarihçesi

Öykü, form olarak yeni bir tür sayılır. Ancak hikaye ve hikaye anlatmanın tarihi insanoğlunun tarihi kadar eskidir.⁵⁵ Şüphesiz her milletin, milletleşme yolunda sözlü gelenek önemli bir yer tutar, hatta insanları birbirine bağlayan bir yapışkan gibidir. İnsan, ilginç bulduğu beğendiği bir şeyi başkasının da beğenmesini ilginç bulmasını ister. Jung, bunun ilkel bilinç düzeyinden kaynaklandığını söyler.⁵⁶ İlk insan topluluğu için de hikaye anlatmak böyle bir ihtiyaçtan ya da avdan dönen erkeklerin kendilerini ispatlama isteğinden doğmuş olabilir.

Hikayelerin yazıya geçiriliş sürecinde önce destanlarla karşılaşılır. Bunlar, uzun, manzum ve mit kaynaklı eserlerdir. Hikaye denildiğinde batıda örnek gösterilen ilk metin ise Giovanni Boccaccio(1313-1375)’nin Decameron(1353)’udur. Bu eser, önceki yazılı metinlerden(Mısır papirüslerinden), masallardan, destanlardan ileri bir aşamadır.⁵⁷ Hemen sonra, İngiltere’de Geoffrey

⁵⁴Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, *Adam Öykü*, S. 2, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 58-59.

⁵⁵Lawrence, *a. g. m.*, s. 210.

⁵⁶Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, Say Yay., İstanbul, 2001, s. 42.

⁵⁷ Francesco de Sanctis, *Decameron’u modern edebiyatın başlangıcı kabul eder, Süheyla Öncel, Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara, 1978, s. 5.

Chaucer(1340-1400) Canterbury Hikayeleri(1388-1395)'ni yazar. Doğu'da ve Batı'da çok bilinen ve çerçeve hikaye tekniğinin kullanıldığı Binbir gece Masalları'nı oluşturan metinlerin 10. ve 16. asırlar arasında oluşturulduğu tahmin edilmektedir.⁵⁸ Daha sonra Fransa'da Marguerite of Navarre(1492-1549) Heptameron(1558)'u yazmıştır. Bu zamana kadar Avrupa'da çeşitli hikayeler yazılmış ve fakat itibar görmemiştir.⁵⁹ 18. yy'da romanla beraber bu tür de gelişir. Sanayi devriminin edebiyatı da geliştirdiği söylenebilir. Okuryazar oranının artması, halkın konuştuğu dilin ulusal dil haline gelmesi ve böylece halk edebiyatının da itibar görmesi neticesinde hikaye yazmak yaygınlaşır. Almanya'da, E. T. A. Hoffmann(1776-1822) hikayelerini 19.yy. başlarında yayımlar. Fakat öykünün anavatanı Amerika Birleşik Devletleri olarak kabul edilir. Hikayeden öyküye geçiş Amerikan edebiyatında başlar. E. A. Poe, A. B. D. 'de modern anlamda öykü denilebilecek metinleri oluşturur. Bu öyküleri önceki hikayelerden ayıran belirgin bir fark vardır, o da olay örgüsündedir. Kabaca belirtmek gerekirse, önceki hikayelerde sebep-sonuç ilişkisi yokken, artık öyküler, bu ilişki esasına göre yazılmaya başlanır.⁶⁰ E. A. Poe, adeta öykü için bir manifesto yayımlar. Ancak Poe'nun öykü hakkındaki fikirleri kendine ait, orijinal düşünceler değildir.⁶¹

19.yy'da öykü, yeni bir form olarak Amerika'da çeşitli yetenekli yazarların ellerinde hem çeşitlenir hem de gelişir. Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain(Samuel Langhorne Clemens), O.Henry(William Sydney Porter),Ernest Hemingway, William Faulkner olay öyküleri yazarlar. Avrupa'da Guy de Maupassant, Somerset Maugham, Franz Kafka, Katherine Mansfield, James Joyce bu türün örneklerini verirler. Amerika'da ve Avrupa'daki gelişmelerden bihaber, Rusya'da ise Gogol, Puşkin, Gorki, Çehov, Tolstoy gibi yazarlar durum öyküleri kaleme alırlar. Daha sonraki yıllarda Güney Amerika'da öykü denildiğinde ise, Jorge

⁵⁸ *Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran, Afa Yay., İstanbul, 1992, s. 9-14.

⁵⁹ J. C. Lawrence hem ilk çağlardaki hem de ortaçağlardaki hikaye basımları ve itibarlarıyla ilgili şunu söyler: "İlk çağlardaki yazıcıların ve Orta Çağ basımcılarının ürünleri, zamanlarının çoğunu herkesin anlatıp bildiği kısa hikayelerin korunmasıyla tüketemeyecek kadar kısıtlıydı. Olduğu gibi yazılan veya daha sonra da basılan bu tip hikayeler ve baladlar, zamanın bilim adamları tarafından çoğunlukla öylesine hafife alınmıştı ki, onları korumak için hiçbir çaba gösterilmemişti." Lawrence, *a. g. m.*, s. 212.

⁶⁰ Boynukara, *a. g. m.*, s. 41-43.

⁶¹ May, *a. g. e.*, s. 108.

Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Isabel Allende anılan isimlerden birkaçıdır.

Öykünün dünyadaki gelişiminde çeşitli ilkleri gerçekleştirdikleri için özellikle vurgulanması gereken 5 isim vardır: Gogol, Poe, Maupassant, Çehov ve Joyce. Gogol'un, öyküye "küçük insan"ı dahil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Dostoyevski, "Hepimiz Gogol'un *Palto*'sundan türedik"⁶² der. Gogol'un *Palto* adlı eseri sıradan bir devlet memurunun hayatından bir kesit sunarak Gogol'den sonraki Rus yazarları oldukça etkiler.

Poe, öykünün teorisini yazmıştır; ondan sonraki öykü yazarları onun geliştirdiği kuramlardan faydalanarak Amerikan edebiyatını İngiliz tekelinden kurtarmış ve Amerika Birleşik Devletleri'nin edebiyat sahnesinde kendine özgü bir tür ile anılmasını sağlamıştır.⁶³

Maupassant, olay öykülerini bir model olarak geliştirir, öyküde her şey şaşırtıcı son içindir, kurgu dışındaki biçim unsurları o kadar mühim değildir; onun öyküleri bu tipte öykü yazmak isteyenler için bir yol gösterici olarak kabul edilebilir. Aynı model işlevi Çehov'un öyküleri için de söylenebilir. Ancak Çehov'un öyküleri durum öyküleri olarak anılır ve öyküye, bir yenilik olarak, "sadece gösterme" işlevini yükler. Çehov ve Maupassant öykücülük yetenekleri bakımından sürekli kıyaslanırlar.⁶⁴

İrlandalı yazar James Joyce'un öyküye katkısı ise tecelli anı diye çevrilebilecek olan "epiphany" kavramıdır. Tecelli anı ile kast edilen şey konuşmanın veya jestlerin müstehcenliğinde ya da hatırlanabilecek bir deyişte ani, ruhsal bir tezahürdür. Joyce'un öykülerinde ve Joyce'a kadar yazılmış öykülerde bu tecelli anı, tecrübenin, şahsi gerçekliğin, açığa çıkan bazı yönlerinin sembol ya da metafor vasıtasıyla formüle edilmesidir. Bu tecrübe ile metaforların ilişkilendirilmesi için kullanılan şablonlar, önemsiz gibi görünen detaylar ve olaylardır.⁶⁵

⁶²Bates, *a. g. e.*, s. 16.

⁶³Eyhenbaum, *a. g. m.*, s. 193-195.

⁶⁴Daha ayrıntılı bir karşılaştırma için bkz. Bates, *a. g. e.*, s. 56-77.

⁶⁵May, *a. g. e.*, s. 57.

1.4.2. Türk edebiyatında hikayeden öyküye geçişin tarihçesi

Türk edebiyatında hikaye anlatmak ve hikayecilik, sıklıkla *Dede Korkut Hikayeleri* ile başlatılır.⁶⁶ Daha çok sözlü gelenekte yerleşmiş olan hikayecilik, manzum edebiyatın el üstünde tutulduğu dönemlerde halk arasında söylenegelen hikayelerden beslenir. Mustafa Nihat Özön, eski Türk edebiyatında hikayeyi 5 bölüme ayırır:

- 1) Klasik edebiyatın manzum hikayeleri (Yusuf ve Züleyha, Leyla ve Mecnun, Hayrabat vb.)
- 2) Klasik edebiyatın nesir hikayeleri (Hüsün ve Dil)
- 3) Halk arasında yazılışından okunan hikayeler (Tutiname, Muhayyelat-ı Aziz Efendi, Letaifname, Kerem ile Aslı vb.)
- 4) Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikayeler (Kalyopi'nin Sergüzeşti)
- 5) Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle koydukları hikayeler (Hazreti Ali cenkleri)⁶⁷

Tanzimat dönemindeki edebiyata kadar, hikayeyi anlatarak aktarmak daha baskındır, Tanzimat ve sonrasında hikayenin yazılması, okunması yaygınlaşır. Batıdan yapılan çevirilerle Batı tarzı hikaye Türk edebiyatına girer. Ancak bu tarzda yazılan ilk hikaye konusunda farklı görüşler vardır. Tanpınar, Batı tarzında yazılan ilk telif hikayenin, Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'te yayımladığı *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat* adlı eserlerinin ilk beş cüz'ü ile başladığını söyler. Emin Nihat Bey'in *Müsameretname'sini* (1871-1875) ikinci teşebbüs olarak kabul eder.⁶⁸ Feridun Andaç ise "bütünüyle geleneksel anlatım özellikleri içermekle birlikte, öyküleme, kişi/olay, mekan/yer/zaman öğelerini bir arada vermesi bakımından, yazınımızda türün, Batı yazını etkisinde(Boccaccio'nun *Decameron Hikayeleri*) yazılmış ilk örneği"⁶⁹ olarak

⁶⁶ Türk hikâyeciliğinin kaynakları muhtelifdir ancak çoğunluğu sözlü gelenekten kaynaklanmaktadır. 15.yy sonlarında yazıya geçirildiği düşünülen *Dede Korkut Hikayeleri'*ndeki olayların daha eski zamanlara ait olması kuvvetle muhtemeldir, Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, MEB Yay., Ankara, 1988, s. 41.

⁶⁷ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 47-134.

⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 286.

⁶⁹ Andaç, *a. g. e.*, s. 22.

Müsameretname'yi kabul eder.⁷⁰ Bu dönemde Batı tarzında hem roman hem de hikaye türü Türk edebiyatına yeni yeni girdiği için, türleri birbirinden kesin çizgilerle ayırmada bir muğlaklık söz konusudur.⁷¹

Tanzimat'ta, hikaye türüne en önemli katkı Samipaşazade Sezai'den gelir.⁷² *Küçük Şeyler* adlı eseri, Türk edebiyatında Batılı öykünün ilk örneği sayılabilir. "Romancı muhayyilesiyle doğan"⁷³ Halit Ziya *Küçük Şeyler*'i çok beğenir.⁷⁴ Sezai'yi Nabizade Nazım izler ancak modern Türk öykücülüğü Halit Ziya'nın kurduğu sağlam temeller üzerinde gelişir.⁷⁵ Ahmet Hikmet, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf da hikayeler yazar ama Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu dönemde "tek başına bir külliyyat oluşturur."⁷⁶ Türk öykücülüğünde bir diğer kilometre taşı ise Ömer Seyfettin'dir. Arkadaşlarıyla beraber yeni bir edebiyat anlayışını benimseyen Seyfettin, uluslaşma sürecinde öyküleriyle büyük heyecanlar, aynı büyüklükte tartışmalar⁷⁷ yaratır. Sadece hikaye ile anılan ve bu türün bağımsız belirmesini sağlayan ilk yazar Ömer Seyfettin'dir.⁷⁸ Ömer Seyfettin'den sonra Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Refik Halit memleket gerçeklerini dile getiren ilk dönem

⁷⁰Sabahattin Çağın, *Müsameretname*'nin Türk edebiyatında çerçeve hikaye tekniği kullanılarak yazılan ilk eser olduğunu söyler ama Çağın'a göre Batı tarzında ilk hikaye değildir. Emin Nihat, *Müsameretname*, Özgür Yay., İstanbul, 2003, s. 11.

⁷¹"Bu dönemde hikaye türü, gerek anlatım gerekse yansıttığı problemler bakımından telif roman türünden ayrı düşünülemez. Bu ilk verimler muğlak bir hikaye kavramı çerçevesinde iç içe bulunuyordu. Modern anlamını henüz kazanmamış hikaye kelimesi, hem hikaye hem roman türüne dahil edilebilecek ürünleri topluca kapsamı içine alan bir üst kavram olarak kullanılıyordu." Kahraman, *a. g. m.*, s. 494 (Buna en güzel örneklerden biri de Halit Ziya Uşaklıgil'in yazdığı *Hikaye* adlı teorik kitaptır).

⁷²"Bu ilk hikayeler, insanın günlük hayatında hangi psikolojik unsurlarla hareket ettiğini ve bazen bunlara bağlı olarak nasıl bir hayal dünyası kurduğunu göstermesi bakımından gerçekten yenidirler. Hatta denilebilir ki ideolojilere, sosyal çevre ve endişelere bağlı olmadan kendi zaafı içinde insanın kendisi (autonome insan) şuurlu bir şekilde ilk defa bu hikâyelerde ele alınır. *Küçük Şeyler*'in asıl önemi de buradadır." Güler Güven, *Sami Paşazade Sezai Ve Eserleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2009, s. 123.

⁷³Tanpınar, *a. g. e.*, s. 289.

⁷⁴"*Küçük Şeyler* beni çıldırttı. Bu, bana yeni bir ufuk, memleketin nesir vs. sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrik göstermiş oldu" Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, Özgür Yay., İstanbul, 2008, s. 479.

⁷⁵Ö. Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, MEB Yay., İstanbul, 1995, s. 64.

⁷⁶Su, *a. g. e.*, s. 41.

⁷⁷"Süleyman Nazif ve Cenap Şahabettin ile, bir anlamda onların edebiyat anlayışlarını devam ettiren Fecr-i Atî'nin genç tenkitçisi Yakup Kadri ona karşı basında savaş açarlar. Dil konusunda Necip Asım ve Yusuf Akçura ile anlaşamaz. Yahya Kemal ise onu öylesine küçümser ki, hiçbir yazısında söz etmediği gibi aleyhinde bir kampanya yürütür ve çevresindeki gençleri derinden etkiler. Edebiyat anlayışı halkçı olmayan Tanpınar, yıllar sonra bile onun Türk edebiyatındaki yerini hayli küçümser." Enginün, *a. g. e.*, s. 432.

⁷⁸Kahraman, *a. g. m.*, s. 496.

öykücüler kuşağını oluştururlar. Onlara, içerikleri ulusal ama biçimde Batılı tarzda yazarlar demek yanlış olmaz. Cumhuriyet döneminde ise Memduh Şevket, Sait Faik ve Sabahattin Ali Türk öykücülüğüne yeni boyutlar katarlar. Memduh Şevket Esendal öykücülüğü iki döneme ayrılır. İlk döneminde Maupassant tarzı olay öyküleri, ikinci dönemde durum öyküleri yazarak edebiyata Çehov etkisini sokar.⁷⁹ Böylece “küçük insan” kavramı da Türk edebiyatına Esendal ile girer. Sait Faik Abasıyanık için ise “ben öykücü” denmesi yerinde bir tespittir. Öyküleri, hem tema hem de teknik bakımından yenidir. Onu, toplumun, bireydeki -hatta İstanbul’da yaşayan bireydeki- yansımaları ilgilendirir.⁸⁰ *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabı Türk edebiyatında post-modern öykücülüğün ilk kitabı sayılır. 1950 kuşağı öykücülerinin hemen hemen hepsi Sait Faik’ten büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Sabahattin Ali ise toplumcu–gerçekçi öyküleri ile anılır. Öykülerinde cezaevlerini, köyü ve köylüyü toplumsal gerçekliği, itilmişliği, yalnızlığı içinde anlatır.⁸¹ Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında nüfusun neredeyse yüzde sekseninin köylerde yaşadığı düşünülürse⁸² onun öykücülüğünün nasıl bir boşluğu doldurduğu daha iyi anlaşılır. Teknik olarak yeni bir şey getirmez ama içeriği dişe dokunur meselelerle doludur.⁸³

Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Kemal, Tarık Buğra, Kemal Tahir, Necip Fazıl Kısakürek, Yaşar Kemal, Haldun Taner gibi adları daha çok edebiyatın diğer türleriyle anılan birçok yazar da öyküler yazmıştır. Aziz Nesin, bir hiciv ustası olarak; Fakir Baykurt, “Türk edebiyatına kendi giren köylü”⁸⁴ sıfatıyla köylü-bürokrat ilişkilerini eleştirerek; Cevat Şakir Kabaağaçlı, denizsiz yaşayamayan insanları anlatarak kendilerine yer edinmişlerdir.⁸⁵ Ancak Türk öykücülüğünde “1950 kuşağı” diye adlandırılan bir kuşak vardır ki salt bu kuşağı inceleyen bir tez⁸⁶ dahi yazılmıştır. Bu kuşaktan önce, Nezihe Meriç ve Vüs’at O. Bener dikkat çeken iki

⁷⁹İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, Kardelen Kitabevi, Isparta, 1999, s. 71-96.

⁸⁰Fahri Taş, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988, s. 21.

⁸¹Mustafa Kutlu, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1972, s. 123-206.

⁸²1927’deki ilk nüfus sayımında köy nüfusu toplam nüfusun %75,78’ini oluşturuyordu, bkz. TÜİK, *Şehir ve Köy Nüfusu*, (Çevrimiçi), http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047, 21.10.2014.

⁸³Andaç, *a. g. e.*, s. 219-266.

⁸⁴Hasan Ali Yücel, “Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü”, *Kardeşim Yaralısın*, der. Gönül Pultar, Selim Sunter, Tetragon İletişim Hizmetleri A.Ş., İstanbul, 2002, s. 278.

⁸⁵İlknur Hatice Önal, *Halikarnas Balıkçısı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997, s. 130.

⁸⁶Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikaye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yay., İstanbul, 2010.

isimdir. Nezihe Meriç, “kadınsal deneyimlere ve duyarlılıklara yer veren ilk öykücü”⁸⁷ olarak görülür. Vüs’at O. Bener’de ise kendine ait bir öykü evreni yaratma çabası görülür, buna dilin olanaklarını zorlamak da dâhildir. Bu iki isim, Sait Faik’ten sonra 1950 kuşağını en çok etkileyen isimlerdendirler.

1950 kuşağı öykücüleri ise her biri kendine ait öykü ve dil evreni yaratmaya çabalayan isimlerdir: Feyyaz Kayacan, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Demir Özlü, Erdal Öz, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Özcan Ergüder.⁸⁸ Farklı bir çizgide ilerleyen Mustafa Kutlu ve Rasim Özdenören’in de kendi okur kitlesini oluşturduğu söylenebilir. Tomris Uyar, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Sevinç Çokum, Adalet Ağaoğlu, Füzûzan gibi yetenekli kadın öyküçülerin de bu mecrada kendilerine yer buldukları görülür. Sadece tek öykü kitabıyla iz bırakan Oğuz Atay da öykülerindeki ironi kullanımıyla daima anılır. Hulki Aktunç, Selim İleri, Nedim Gürsel, Tahsin Yücel ve daha birçoklarının artık kendilerine özgü birer hikaye evreni vardır. 1980 sonrasında öyküleri yayımlanmaya başlanan Cemil Kavukçu, Erendiz Atasü, Buket Uzuner, Özcan Karabulut, Ayfer Tunç, Murathan Mungan, Sadık Yalsızuçanlar gibi öyküçüler eser vermeye devam etmektedirler.⁸⁹

Türk öykücülüğü yurtdışında, özellikle Avrupa’da, kabul görmeye başlamıştır. Günümüz yazarlarından Aslı Erdoğan’ın *Tahta Kuşlar* adlı öyküsü, 1997’de Deutsche Welle’nin düzenlediği yarışmada, 800’den fazla öykü arasından birinci seçilmiştir. Nedim Gürsel 1986’da, *Sevgilim İstanbul* adlı öykü kitabıyla, Fransız PEN Kulübü Jüri Özel Ödülü’nü kazanmıştır. Ayrıca yazar, 1990’da Radio France Internationale Uluslararası En İyi Öykü Ödülünü almıştır. Öykü yazarı Birgül Oğuz, 2014’te Avrupa Birliği Edebiyat Ödülü’ne değer görülen 13 yazardan biri olmuştur. Aynı zamanda Nezihe Meriç, Murathan Mungan, Behçet Çelik gibi bazı yazarların da öyküleri yurtdışında hazırlanan antolojilere girmiştir. Bu yazarlardan bir kısmının öyküleri başka dillere çevrilmiş ve kitapları o dillerde basılmıştır.

⁸⁷Dirlikyapan, *a. g. e.*, s. 88.

⁸⁸Bu isimlere bazı araştırmacılar birkaç isim daha eklerler fakat Jale Özata Dirlikyapan’ın doktora tezi olarak kabul edilen *Kabuğunu Kıran Hikaye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* adlı kitap spesifik bir çalışma olduğu için oradaki listenin kullanılması daha uygundur.

⁸⁹Türk öykücülüğünde dönemler ve isimler hakkında bkz. Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1-2-3-4-5*, Kaknüs Yay., İstanbul, 2013.

1.5. Adam Öykü Dergisi

Türk öykü dergiciliğinde önemli bir yeri olan *Adam Öykü* dergisi,⁹⁰ 1995 yılında Semih Gümüş'ün editörlüğünde Adam Yayınları tarafından öykü dergiciliğinin de yapılabileceğini göstermek amacıyla, 16x24 boyutlarında, İstanbul'da çıkmaya başlamıştır. Semih Gümüş dergi için “Adam Öykü yalnızca bir çatı, öykücülüğümüzün kendini bulabileceği bir zemin ve çerçeve, öncelikle yararlılığı amaçlayan bir dergi. Orada herkes kendine yer bulabilir. Her türden öykü anlayışı ve biçimi yayımlanabilir.”⁹¹ der. Uzun yıllar varlığını sürdürebilmek için öykücülerin de çabalamalarını talep eden dergi, diğer öykü dergilerine göre oldukça uzun soluklu olmuştur. İki ayda bir, aralıksız 58 sayı çıkan *Adam Öykü*, 1995 yılında Kasım-Aralık sayısı ile başladığı yayın hayatını 2005'te Mayıs-Haziran sayısı ile nihayete erdirmiştir. Sayfa sayısı yüz altmıştır. *Adam Öykü* dergisi hakkında yapılmış bir bibliyografya çalışması ve içerdiği yazıların özetini aktaran bir yüksek lisans tezinden başka akademik bir çalışma bulunmamaktadır.⁹²

Derginin, her sayıda muhafaza etmeye çalıştığı bir şablonu vardır. Her sayının büyük bir kısmını öyküler oluşturur. Öyküler, incelemeler, soruşturmalar, söyleşiler, kitap tanıtımları, Feridun Andaç'ın *Dönence* köşesi, derginin içerdiği kısımlardır. Fakat *Dönence* köşesi 11. sayıya kadar sürmüştür. Yazar, bu yazılarını ve dergide yayımlanmayan 4 yazısını, daha sonra bir kitapta toplamıştır.⁹³ Dergide yazıları yayımlanan başka araştırmacıların ve yazarların yazıları da sonradan kitap haline gelmiştir. Gökçen Ezber'in, H. E. Bates'in *The Modern Short Story* kitabından çevirdiği yazılar ilk defa burada yayımlanmıştır. 2001'de ise bu yazılar *Kısa Öykü Yazınsal Bir Tür Olarak* adıyla kitap olur. Salih Bolat'ın *Öykü Yazma Teknikleri* kitabındaki çevirileri de ilk kez *Adam Öykü*'de yayımlanmıştır. Aynı şekilde Sevim Gündüz, *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*(2003) kitabında kısa öyküyle ilgili

⁹⁰İlk otuz sayı hakkında bir değerlendirme için bkz. Su, *a. g. e.*, s. 46-48.

⁹¹“Semih Gümüş ile Öykü Dergiciliğinden Edebiyat Eleştirisine, Geçmişten Günümüze Öykü”, *İmge Öyküler*, İmge Kitabevi, S.1, İstanbul, 2005, s. 62.

⁹²Abdullah Harmanlı, *Adam Öykü Dergisi Bibliyografyası*, (Çevrimiçi),

[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/307548055_75-harmanli%c4%b1abdullah1545\(D%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/307548055_75-harmanli%c4%b1abdullah1545(D%c3%bczeltme).pdf), 11 Haziran 2014; Hamdullah Okay, “*Adam*

Öykü Dergisinin Sistematik İncelemesi”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, 2014.

⁹³Feridun Andaç, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yay., İstanbul, 1999.

bölümdeki yazıları 1997 yılında bu dergide yayımlar. Derginin editörü Semih Gümüş'ün dergide yazdığı yazılar 1999 yılında toplanıp *Öykünün Bahçesi* adıyla kitaplaştırılmıştır.

Adam Öykü, düzenlediği özel sayılarla da dikkate değerdir. Mesela, 12. sayı “Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı”dır. 13. sayıda “V. S. Pritchett Özel Bölümü” vardır. 14. sayı “Günümüz İskoç Kısa Öyküsü Özel Sayısı”, 21. sayı “Günümüz Kadın Yazarları Özel Sayısı”, 23. sayı da “Edgar Allan Poe Özel Sayısı”dır. 24. sayıda “Sherlock Holmes Özel Bölümü”, 25. sayıda “William Faulkner Özel Bölümü”, 29. sayıda “Doğu Öyküleri Özel Bölümü”, 30. sayıda “İspanyolcadan Sesler Özel Bölümü”, 34. sayıda “Yeni Amerikan Öykücülerini Özel Bölümü”, 53. sayıda “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı Özel Bölümü”, 54. sayıda “Öyküde Dönem Ruhu Özel Bölümü”, 55. sayıda “Öyküde Çağdaşlaşma ve Birey Özel Bölümü” bulunmaktadır. Görüldüğü üzere dergi, farklı milletlerin ve farklı edebiyatların öykülerini Türk öykücülüğüne kazandırma konusunda büyük çaba harcamıştır. Ayrıca öykü kuramı hakkındaki çeviriler de dergiye, edebiyat dünyasında özgün bir yer kazandırır.

10 yıllık yayın hayatı boyunca *Adam Öykü*'de 544 farklı yazardan öyküler, 48 farklı yazar ve eleştirmen ile söyleşiler, 40 farklı yazardan denemeler ve 105 farklı yazar, araştırmacı ve akademisyenden incelemeler, 23 adet de imzasız soruşturma ve deneme yazısı yer almıştır. İnceleme ve denemelerden 65 tanesi öykünün teorisi hakkındadır. Öykü teorisi hakkındaki inceleme ve deneme yazılarında çoğunluk Türk yazar ve araştırmacılarla olmakla birlikte azımsanmayacak sayıda çeviri yazı da bulunmaktadır. Bu çeviriler, İngiliz, Amerikan, Arjantinli, Şilili, İskoç ve Fransız edebiyatçılardan yapılmıştır.

Bu çalışmada, *Adam Öykü* dergisindeki yazılardan yola çıkılarak öykünün teorisi hakkındaki fikirlerin ışığında öykünün öğeleri (Konu, izlek, zaman, mekân, karakter, olay örgüsü, dil, anlatıcı, anlatım teknikleri) değerlendirilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ADAM ÖYKÜ DERGİSİNDEKİ ÖYKÜ TEORİSİ İLE İLGİLİ YAZILARIN İNCELENMESİ

2.1. Öykünün Tanımlanması

Adam Öykü dergisinde, öykünün tanımlanması konusunda 15 adet inceleme ve deneme yazısı vardır. Yazıların hemen hemen hepsinde muhtelif değişkenlere rağmen tanım yapmanın çaba gerektirdiği görülür. Sırf tanım yapabilmek için yazılmış sayfalarca argümanlara rast gelinir. Araştırmacıların bir kısmı öyküyü sınıflandırır, tanımlar, bir kısmı romanla mukayese ederek tanıma ulaşır, bir kısmı ise kişisel fikirleri ile tanım yapar. Bazı araştırmacılar da örnekler üzerinden giderek bir tanıma varmaya gayret eder.

Yazıların bazıları öykünün tanımını yapmaktan öte öyküde bulunması gereken öğelere, öykünün özelliklerine odaklanır. Böylece öykü tanımı yapılırken oluşabilecek eksikliklerden kaçınılır. Metnin biçim ve içeriğinde bulunan yahut bulunması gereken öğelere göre anlatıya öykü denilir veya denilmez. Harold Blodgett “Kısa Öykü Tekniği” başlıklı yazısında bir öyküyü öykü yapanın ne olduğunu soruşturur. Tanımlamaların belli öğeleri dışta bıraktığını, eleştirilenlerin bunu yapmaya daha meyilli olduğunu söyler. Poe’nun öykü kuramının iyi öyküler için geçerliliğini koruduğunu belirtir: “Açıktı, dogmatikti ve kesin amaçları konusunda hayli bilinçsiz olan bir sanata kesin hedef bilinci getirdi. Ancak Poe kısa öyküyü icat etmedi; onun sınırlarını da belirlemedi. Parlak bir biçimde onun sanatsal gerekliliğini – hedefinin tekilliğini, etkisinin tekilliğini – dile getirdi; bu, her yerdeki tüm iyi öyküler için geçerliliğini korumaktadır.”⁹⁴

Blodgett, aynı çizgide devam eder ve tanım yapmaktan kaçınır: “Bir öykü yalnızca bir epizod, bir çizim, ‘dondurulmuş bir an’, bir deneme ya da maskeli balodaki bir senfonik şiir midir diye çok fazla endişeye kapılmayalım. Öykünün, her yerde tek bir merkezi amaca bağlı kalması, etkisi açısından tekil olması, olay, karakter ya da ortamın imgelemsel kavranışında sanatsal açıdan tatmin

⁹⁴Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, çev. Kemal Atakay, *Adam Öykü*, S. 2, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 60.

edici olması ile ilgilenelim.”⁹⁵ Blodgett’e göre öyküyü tanımlamaktan çok, onun, sanatsal gereklilikleri yerine getirmesi önemlidir. Tek etki üzerinde yoğunlaşması, Poe’nun kuramına hala inanıyor olmasından kaynaklanır. Öykünün öğelerini, imge yaratımı, sanatsal etki gibi süzgeçlerden geçirerek öykünün başarısını belirler. “Öykü ne olmalıdır?” sorusundan ziyade “Öykü nasıl olmalıdır?” sorusunun cevabını verir: “İşin aslına dönecek olursak, bir öykü bir anlatıdır ve tüm anlatılar olayların dile getirilmesidir(...) kısa öykü yalnızca bir durumun dile getirilmesinin ötesine geçer. Öykü, olaylarını *bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirir*, sanatçının hissettiği ve okur için amaçlanan bir başat etkiyi üretecek tarzda onları seçer ve düzenler.”⁹⁶

Austin M. Wright 7 sayfa boyunca, kısa öyküyü tanımlamaya gayret eder. Wright kendine göre bir bakış açısı geliştirir: “Bir yapıtın kısa öykü kapsamında yer alma ya da almama biçimlerinden söz edebiliriz, bu ayrım da gerçekte bir yapıtın neyi gerçekleştirdiği ile ilgili ayrıntılı bir tanım yapabilmemizi sağlayacaktır.” der ve bu cümlesini açıklar: “Yazınsal tür yapıtın ‘malzemesi’dir. A metninin kısa öykü tanımımızdaki bütün uzlaşımlara sahip olduğu, B metnininse bunlardan yalnızca birkaçını içinde barındırdığını söyleyebiliriz.”⁹⁷ Bu yaklaşım mutlak bir sınıflandırma getirmez. Anlatıları, öykü özelliklerini taşıyan metinler ve bu özelliklerden bir kısmını taşıyan metinler diye ikiye ayırmayı sağlar. Mutlak bir tanım yapılmamasının sebebi, Wright’a göre kısa öykünün bir şeyler yapma ya da olma “eğilimi”nde olmasıdır. Wright, bir tanım vermesi gerektiğinde Friedman’dan yararlanır. Öykülerde, kabaca ana hatlarını, Friedman’ın “düzyazı olarak yazılan kısa kurmaca niteliğinde anlatı” olarak belirlediğinden daha belirgin özellikler olmadığını söyler. Buna da bir katkı yapar ve bir öykünün, *Karanlığın Yüreği*’nden daha uzun olmaması gerektiğini imler. Wright, öykünün “eğilim”lerini 6 maddede toplar:

- 1) Kısa öykü beş yüz sözcük ile Joyce’un *The Dead*(Ölü) adlı öyküsünün(İngilizcesi 15.672 sözcüktür) uzunluğu arasında olma eğilimindedir. [Wright, *Karanlığın Yüreği*’ni bir istisna olarak görür.]
- 2) Kısa öykü kurmaca dünyasında kahramanlarla ve eylemlerle ilgilenir.

⁹⁵Blodgett, *a. g. m.*, s. 61.

⁹⁶Blodgett, *a. g. m.*, s. 61.

⁹⁷Austin M. Wright, “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 16, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 21.

- 3) Bu eylem dışsal olarak oldukça basit olma eğilimindedir, gelişmiş birkaç kısa bölüm ve alt-olay örgüsü ya da ikincil eylem örneği izlemez.
- 4) Kısa öykü öteki kısa düzyazı anlatı biçimlerinden daha güçlü bir biçimde bütünleşmiş olma eğilimindedir. Wright'a göre buradaki *bütünleşmiş* göreceli bir terimdir; parçaların çoğul ve tutumlu biçimde işlev görme eğiliminde olduklarını, israfın ve anlam karmaşasının en aza indirgendliğini söylemek istediğini belirtir. Eğer bütünlük kavramına karşı çıkılıyorsa bu nitelik yoğunluk olarak adlandırılabilir.
- 5) Kısa öyküde küçük çapta olay örgüsü, keşif ile ilgili olay örgüsü, durağan ve kapalı olay örgüleri, Joyceumsu anıklıklar ve benzerlerinde yoğunluk – yukarıda bahsedilen – görülür.
- 6) Yoğunluk, özellikle çağcıl öykülerde önemli şeyleri çıkarsamaya bırakma eğiliminde de tespit edilir.

Wright, her ne kadar herkesi tatmin edemeyecek bir tanım yapılamasa ve bu tanımlamalar aslında bir deli gömleği vazifesi görse de bilinçli bir tanım yapılmasının gerekliliğini vurgular.⁹⁸

Aysu Erden'in çağdaş Türk öykücülüğünü incelediği yazıda, tanımın yanında öykünün belirleyici özellikleri görülür: "Öyküler dar alanlara sıkıştırılmış az sayıda sözcükle yoğun anlamlar aktarma gücüne sahip olan sanatsal iletişim araçlarıdır."⁹⁹ Bu tanım bir dilbilimcinin öyküye bakış açısıdır. Erden, öykünün belirleyici özelliklerini, J. E. Miller Jr. ve B. Slote'un "Kısa Öykü Üzerine Notlar" yazısından alıntı yaparak sayar: Kısalık, yoğunluk ve birlik. Erden öykünün belirgin özelliklerini sıralayıp öykünün çokanlamlılığına vurgu yapar: "Öyküde anlam yoğunluğu, doku zenginliği ve biçim sıklığı en belirgin özelliklerdir. Her satır, her sözcük, her hareket, hatta yapının kendisi bile ikili bir anlam taşıyabilir."¹⁰⁰ Öykünün neden kısa olduğu konusunda da Friedman'dan (*Adam Öykü* dergisinin 18. sayısındaki yazı) alıntı yapar. Öyküde dış dünyadaki gerçeklerin olduğu gibi yer almayacağını, öykünün bir kurmaca olduğunu belirtir.

⁹⁸Wright, *a. g. m.*, s. 24-26.

⁹⁹Aysu Erden, "Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler", *Adam Öykü*, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 81.

¹⁰⁰Erden, *a. g. m.*, s. 81.

Bir öykü yazarı olan Julio Cortazar'ın “Öykü İle Yakın Çevresi Üstüne” başlıklı yazısında yazar, kendisi için öykünün ne ifade ettiğini anlatır. İlham ile yazdığını itiraf eden Cortazar “(...)çünkü ben elimde biçime gelmez bir yığınla başlarım ve daha sonra kendi içimde, *per se*, tutarlı ve geçerli bir öykü haline dönüşecek bir şeyler yazarım. Belleğim, kuşkusuz bu başdöndürücü deneyimle örselenmiştir, ama bu anları ayrıntılarıyla saklar ve onları buracıkta ‘olabilir’in bağlamı içinde akla dökmemi sağlar. Öykü dediğimiz yığın budur işte.”¹⁰¹ diyerek, yazarken sistematik bir çaba içinde olmadığını vurgular. Öykünün, zihnindeki bir yığın imajın gerçekçi birleşimi olduğu söylenebilir. Yazar için bu imajlar, anlar veya olaylar herhangi bir şey olabilir. Yazar, okura öykü hakkında üç ipucu verir: Tutarlı, geçerli, “olabilir”in bağlamı içinde. Bu üç ipucu, okuyanı gerçekçiliğe götürür. Yani Cortazar’a göre öykü gerçekçi olmalıdır.

John Gerlach çeşitli örneklerin tam metinlerini vererek öykünün nerede bitip nerede başladığını anlatmaya çalışır. Verdiği örneklerde öykü özellikleri bulur ama hiçbirisine rahat rahat öykü diyemez. “Bütünlük başlı başına bir öykünün öykü olmasını sağlamaz. Denemeler de şiirler de bütünlük taşır.”¹⁰² der, başat unsur olarak bütünlüğü reddeder. Yazının sonunda da anlatmak istediklerini birkaç cümleyle özetler: “Öyküyü belirlemek için uzunluk ve kurmacalık kendi başlarına yeterli değildir(...) Öykü olma özelliği zaman ve uzamın kapsamlı bir biçimde anımsanmasına değil, okurda zaman ve uzamın, kahramanların algılandığı zeminler olduğu yanılsamasının oluşmasıdır. Deneme ve şiir gibi bütün, tam, doyurucu biçimlerde olduğu gibi öyküler de bir noktayı, bir eğretileme ya da düşünmenin durağanlığı olarak değil, zaman ve uzamın yanılması altında bir noktayı sergiler.”¹⁰³ Yani okur, zihninde öykü kahramanlarını öyküdeki zaman ve mekana yerleştirebilmelidir. Bu üçlü birbiriyle çelişmemelidir. Okur adeta bir illüzyonla ele geçirilmelidir. Zaman, mekan ve kahraman(lar), öyküde olması gerekenler olarak dikkat çeker.

Norman Friedman “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?” diye sorar ve 14 sayfa boyunca sorusunun yanıtını çeşitli örnekler vererek arar. “(...)bir öykü kısa olabilir, çünkü eylemi küçüktür ya da büyük olan eylemi, bazı seçim, düzlem ya da bakış açısı araçlarıyla küçültülmüştür. Kimse bir öykünün kısalığını sözcük sayısına, konu birliğine, ya da gelişimden çok

¹⁰¹ Julio Cortazar, “Öykü İle Yakın Çevresi Üstüne”, *Adam Öykü*, S. 5, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 43.

¹⁰² John Gerlach, “Anlatının Sınırları: Çok Kısa Öykü, Düzyazı Şiir ve Lirik Şiir”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 17, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 41.

¹⁰³ Gerlach, *a. g. m.*, s. 47.

sonuç üzerine odaklanmasına bağlayamaz.”¹⁰⁴ diyerek öykü özelliklerinden bir tanıma nasıl ulaşılabileceğine yol açar. Öyküyü belli sözcük aralıklarına ya da tek bir eyleme hapsetmek Friedman’a göre yanlıştır. Çarpıcı son da öyküyü öykü yapan özelliklerden değildir. Bir öyküyü kısa öykü veya öykü yapan değişkenler yazarın üslubuna ve konuya bağlıdır. Bu düşünceler, dergide öykünün tanımlanması hakkında yazıları çıkan çeşitli yazar veya araştırmacıların fikirlerinin tam aksidir.

Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez’in yazdıkları “Öykülemenin Öyküsü” başlıklı yazıda öykü, öykü tanımları, öykü türleri, kısa öykü, post-modern öykü ve öykünün önemi hakkında bilgiler vardır. Yazarlar öykü tanımlarını incelemişler ve sonunda öykünün tanımlanamaz bir tür olduğunu belirtmişlerdir. Yazıda, 9 farklı eleştirmen ve öykücünün tanımlarına da yer vermişlerdir.

“R. E. Bates’e göre, ‘ Kısa olsun uzun olsun, şiirsel olsun düz anlatsal olsun, kurgusal olsun gevşek dokulu olsun kısa öykünün elden kayan, inatçı, sonsuz bir akışkanlığı vardır.”¹⁰⁵ Bu tanım kendi içinde bir paradokstur. Öyküyü tanımlanamaz bir tür olarak tanımlamıştır.

Susan Lohafer içeriği eskiye formu yeniye bağlayan bir tanım yapar: “Tanıdığımız kısa öykü, yazınsal dışavurumun eski, belki de en eski sanatsal biçiminden doğmuş, görece yeni bir sanat ürünüdür.”¹⁰⁶ Lohafer, Poe, Gogol, Maupassant ve Turgenyev gibi bazı yazarların bu türün masalsi yanlarını cilalayıp fazlalıklarını atarak ona yeni bir biçim verdiklerini söyler.

Bernard Bergonzi, öykünün ne yaptığını anlatarak onu tanımlamayı tercih eder: “Kısa öykü ‘deneyimi süzgeçten geçirerek yenilgi ve yabancılaşma gibi birincil öğelere indirgeme’ eğilimindedir.”¹⁰⁷ Buna, tecrübenin sadece bir kuvvetli parçasını yansıtarak okuru etkileme de denilebilir.

Albert Moravia, öykü tanımını romanla mukayese ederek yapar: “[Kısa öykü] kuşkuya hiç yer bırakmayacak ölçüde, romandan daha arı, daha temel, daha lirik, daha

¹⁰⁴ Norman Friedman, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, çev. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 18, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 43-44.

¹⁰⁵ Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 10 (R. E. Bates yazımının bir matbaa hatası olduğunu söylemek gerekir, bu söz H. E Bates’e aittir).

¹⁰⁶ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 10.

¹⁰⁷ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

yoğunlaştırılmış ve daha mutlak bir yazın sanatıdır.”¹⁰⁸ Bu tanımdan öykünün, saf, vurucu, şairane ve konsantre bir ürün olduğu anlaşılabilir. Eyhenbaum’un öykü hakkında söylediği ve sürekli alıntılanan bir benzetme, Moravia’nın söylediğine paralel düşünülebilir: “Öykü, nişan alman hedefi tam ucuyla ve bütün gücüyle vurması için uçaktan atılan bir mermi gibi, büyük bir hızla atılım yapmalıdır.”¹⁰⁹ Eyhenbaum da öykünün az zamanda, güçlü, tek bir etkisi olması gerektiğini vurgulamak istemiştir.

Brander Matthews kısa bir tanım yapar: “[Kısa öykü] lirik şiir kadar bireysel ve en az onun kadar çeşitlidir.”¹¹⁰ Matthews, bu tanımla, herkesin farklı tecrübesi olduğu için herkesin ayrı öykü evreni olduğunu söylemek ister.

Nadine Gordimer, “[kısa öykü] şiire daha yakın düşen, büyük ölçüde özelleştirilmiş ve ustalıklı bir biçimdir.”¹¹¹ der. Düzyazı türleri içinde şiire en yakın türün öykü olduğunu ve Mathews gibi, öykünün, bireysel bir sanat olduğunu belirtir. Thomas A. Gullason ve Elizabeth Bowen da öykünün şiire çok yakın bir tür olduğunu söylerler.¹¹²

V. S. Pritchett, “yanlış seçilmiş bir sözcük, yanlış yerleştirilmiş bir paragraf, yetersiz bir anlatım ya da gereksiz bir açıklama, biçimsel açıdan şiire çok yakın olan bu yazın türünde kaçaklara yol açar. [Kısa öykü] baştan aşağıya damıtılmış olmalıdır.”¹¹³ diyerek fazlalıkları atmakla bu türün oluştuğunu söyler.

Bu tanımlardan yola çıkan Salman ve Hakyemez, öykünün “olmazsa olmaz”larını belirtirler: “(...) özlülük, yoğunluk, şiirlik, haslık, yadırgatıcılık vb.(...)”¹¹⁴ Bu özellikler şüphesiz ki bir fikir verir ancak somut olarak bir katkı yapmalarını beklenemez.

Dergideki bazı yazılarda, Wright’ın eğilim maddelerinde belirlediği gibi, öykülerin sayfalarla sınırlandırıldığı görülür. Öykülerin belirli sayfa sayısına sahip olması gerektiği belirtilir. Mesela, Timour Muhidine, “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı” başlıklı yazısının girişinde tanımlama ve isim koyma sorunlarına

¹⁰⁸ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

¹⁰⁹ Eyhenbaum, *a. g. m.*, s. 191.

¹¹⁰ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

¹¹¹ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

¹¹² Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

¹¹³ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

¹¹⁴ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 11.

değınir, kendince bir öykü tanımı yapar: “En azından şu söylenebilir: Kısa anlatı, iki ve otuz sayfa arasında alır yerini. Bunun ötesinde açıkçası, önce anlatı ele alınır sonra da roman.”¹¹⁵ Böyle bir sınırlama birçok öyküyü eler ve tartışmalara sebep olabilir.

Kurt Kusenberg’in “Kısa Öykü Üzerine” başlıklı yazısı öykü hakkındaki fikirlerini içeren bir denemedir. Öykü için ilginç bir çerçeve çizer: “Sayfada 30 satır olmak kaydıyla 3 ile 15 daktilo sayfası olmalı diye düşünürüm. Bunu aşılırsa kısa öykü tarzından uzaklaşmakta ve tam olarak belirleyemeyeceğimiz edebi yapılarla yaklaşmaktadır.”¹¹⁶ Bu kadar kesin konuştuktan sonra ise yazar şöyle der: “Kısa öykü kesin tanımlamalara gelmez.”¹¹⁷ Öykünün nasıl olması gerektiğini söylemez ancak yapabileceğinin öykünün nasıl olabileceğini anlatmak olduğunu belirtir. Bu yazıdan eğer bir tanım çıkarılacak olursa; kısa öykü, anlatımda özlü, konularında, izleğinde ve olay örgüsünde özgür, okuru paradoksal ikilemelerle şaşırtan, bir tür düzyazıdır denilebilir.

Yazıların bir kısmında öykü ile farklı türleri, sıklıkla romanı, karşılaştırarak bir tanım yapma gayreti görülür. Sevim Gündüz Raşa’nın “Öykü Yazmak” başlıklı yazısında bir tanıma rast gelinir. “En basit tanımıyla öykü birinin (ya da birkaç kişinin) başından geçen bir (ya da birkaç) olayı, bu olayları yaşayan kişilere çok yakın olarak, adeta onların özünde yaşayarak anlatan ve kurgu olan yazı türüdür.”¹¹⁸ Bu tanımda mekan veya zamandan bahsedilmez. Tanımın yanında yazar, öyküyü skeç, anekdot ve romandan ayıran özellikleri de gösterir. Raşa, anekdotla öykünün farkını verirken mekanın öneminden bahseder: “Öykü ne kadar kısa olursa olsun, anekdot da değildir. Çünkü anekdotta bir ya da iki kişi söz konusudur fakat ortam hiç önemli değildir.”¹¹⁹ Yazar, öykü ile skeç arasındaki farkı aktarırken de öyküdeki karakterin devingen anlatılması gerektiğini söyler: “Öykü skeçten değişiktir, çünkü skeçte kişi, ya da kişiler, durağan bir biçimde anlatılır.”¹²⁰ Sevim Gündüz Raşa’nın tanımı için, olay öyküsünün tanımıdır denilebilir fakat durum öyküsü için böyle bir tanım yapılamaz. Tanımda vurgulanan başka bir özellik de öykünün kurgu oluşudur. Yani bir olay örgüsünün varlığına dikkat çekilir.

¹¹⁵Timour Muhidine, “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı”, çev. Halil Gökhan, *Adam Öykü*, S. 15, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 83.

¹¹⁶Kurt Kusenberg, “Kısa Öykü Üzerine”, çev. Ali Osman Öztürk, *Adam Öykü*, S. 52. Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 42.

¹¹⁷Kusenberg, *a. g. m.*, s. 42.

¹¹⁸Sevim Gündüz Raşa, “Öykü Yazmak”, *Adam Öykü*, S. 8, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 107.

¹¹⁹Raşa, *a. g. m.*, s. 108.

¹²⁰Raşa, *a. g. m.*, s. 108.

1950 kuşağı öykü yazarlarından Orhan Duru'nun da öykünün tanımlanması hakkında bir yazısı vardır. O da tanım yapmaktan çekinerek bir şeyler söyleme gayretindedir: “Aslına bakarsanız yazılan her şeyin adı ‘öykü’ olabilir, yeter ki öykü olarak düşünülmüş ve tasarlanmış olsun. Öyküyü dar kalıplara ve tanımlara sokmaya karşıyım(...) Bu noktada çekine çekine ‘öykü’ bir devinimi, bir davranışı anlatırken, ‘roman’ın daha çok tipleri ele aldığını söyleyebilirim. Birinde ‘hareket’ önemliyken, öbürü karakterler sergiler” der ve ekler: “Bu söylediğim bile yeterli olmayabilir.”¹²¹

9. sayıda, Walter Allen’ın “İngilizcede Kısa Öykü” yazısında öykünün romandan farkı açıklanarak bir tanıma varılmaya çalışılmıştır: “Öyleyse kısa öykü, tek bir olayı ele alıyor, onu dramatize ediyor; bunu yaparken de o olayı baştan sona dönüşüme uğrattıyor. Temel anekdot diyebileceğimiz şey, sanki okurun açıkça göremeyeceği bir yığın anıştırma içinde eritiliyor.”¹²² Burada “Temel anekdot”tan anlaşılması gereken şey metnin ana fikri, yazarın okurda uyandırmaya çalıştığı etkidir. Yazar, öyküyle roman arasında net bir ayırım yapar: “Ne olursa olsun, kısa öyküyü ilkesel olarak romandan ayıran, tek bir olaydan ya da algıdan kaynaklanmasıdır. Bu ayırımı tek başına uzunluğun belirlemediği kesindir, çünkü bir yazınsal biçimin uzunluğu, yazın kuramları ya da estetikten çok, ticari endişelerle belirlenir. Ama kısa öyküyü kısa öykü olarak tanımamızı sağlayan şey, tek bir zaman anının, tek bir olayın, tek bir algının ürünü olan bir şeyi okuduğumuzu hissetmemizdir.”¹²³ Araştırmacı, metnin uzunluğu konusunda açık bir yargıya varmıştır. Öykü ile roman arasındaki uzunluktan değil, “yazınsal biçimlerin uzunluğu”ndan bahseder. Anlatının kısa veya uzun olmasının ticari endişelerle belirlendiğini savunur ve bu da alıcı kitlenin okuma alışkanlıklarını aslında yayınevlerinin belirlediğini gösterir. Çünkü yazar, bir edebi eseri yaratırken ticari kaygılarla uğraşmaz. İşin bu yönünü yayıncı, editör vb. düşünür. Öyküyü tanımlamada en büyük yük okurdadır. Walter Allen’a göre okurdan bağımsız olarak metnin ne olduğu bilinemez. Eğer okur “tek bir zaman anını, tek bir olayı, tek bir algıyı” hissederse o metin öyküdür, hissetmezse romandır.

15. sayıda M. H. Abrams öyküyü tanımlarken romanla karşılaştırma yapar: “Kısa öykü, roman gibi, eylemi, düşünceyi, kişiler arasındaki etkileşimleri sanatlı bir kurgusal örüntü biçiminde düzenler. Gene, romanda olduğu gibi, kurgu biçimi gülünç, acıklı ya da alaylı olabilir;

¹²¹Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 37.

¹²²Walter Allen, “İngilizcede Kısa Öykü”, çev. Yurdanur Salman, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 40.

¹²³Allen, *a. g. m.*, s. 40.

öykü, olası pek çok görüş açısından sunulabilir; düşlem, gerçekçilik ya da doğalcılık tarzlarından birinde yazılmış olabilir.”¹²⁴ Roman çözümlemeye kullanılan yöntemlerin öyküde de kullanılabileceğini belirtir: “Kısa öykü, bir kısa düzyazı kurmaca yapıttır; *roman*’ın bileşen öğelerini, türlerini, çeşitli anlatı tekniklerini çözümlemekte kullanılan terimlerin çoğu kısa öyküye de uygulanabilir.”¹²⁵ Abrams, öyküyü yapısı bakımından romandan ayırır, bu konuda da Poe ile aynı fikirdedir.

Adam Öykü’deki iki yazı, öykünün ne yaptığını sorgulayarak bir tanım ortaya koyar. Derginin editörü Semih Gümüş bir yazısında bunu dener: “Kısa öykü, önünde sonunda, insanın gizleri üstüne bir sanat. Çağdaş insanın yaşamındaki ilmekleri dokur, dokunmuş ilmekleri çözer. Bu insanın sırdır(...) kendi gerçekliği sandığı şeyden bambaşka bir gerçekliği önüne koyar.”¹²⁶ Bu, tam bir tanım değildir. Gümüş, daha çok öykünün işlevi üzerinden ne olduğunu ortaya koymak ister. Yazar, öyküyü uzunluk ve katmanlarına göre türlere ayırır: öykü - uzun öykü - kısa öykü - kısa kısa öykü – novella... Öykünün neden kısa veya uzun olabileceğini onun derinliğine ve niteliğine bağlar.

44. sayıda öykünün isimlendirilmesinin Türkçedeki karmaşasını çözmek adına Mehmet Güler, Müge İplikçi’nin bir sözünü değerlendirir: “Müge İplikçi’den anladığımız kadarıyla, hikayeyi özlü bir olay çevresinde anlatabiliyorsunuz ama öyküyü anlatamıyorsunuz. Her hikayenin anlatılabilecek bir hikayesi var da her öykünün anlatılabilecek bir öyküsü yok. Eski dille söylersek; hikayeyi tahkiye edebilirsiniz ama öyküyü edemezsiniz.”¹²⁷ Öykü başkasına anlatılırken ancak içerdiği hikaye anlatılır, böylece öykü anlatılmak istenirken yalnızca hikayesi aktarılabilir. Daha basit söylemek gerekirse öykü, hikaye anlatır. Öykü, hikayeden fazlası olduğu için okunarak anlaşılabilir. Mehmet Güler, bahsi geçen yazıda yine de işin içinden çıkamaz.

Yazılardan sadece biri öykünün tanımlanmasındaki sorunları etraflıca ele alarak, bu konuda yapılmış çalışmalarını eleştirel bir gözle okura sunar. Bu yazının sahibi olan Norman Friedman, tüm makale boyunca tanım yapabilmek için önce tümavarım sonra da tüm dengeli yöntemlerini izler, metinlerden örnekler verir,

¹²⁴M. H. Abrams, “Kısa Öykü”, çev. Yurdanur Salman, *Adam Öykü*, S. 15, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 54.

¹²⁵Abrams, *a. g. m.*, s. 54.

¹²⁶Semih Gümüş, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 102.

¹²⁷Mehmet Güler, “Hikaye mi, öykü mü?”, *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 67.

başka araştırmacıların incelemelerini gösterir. Friedman, öncelikle bir iskelet tanım oluşturur: “Anlatı, öykü için uygun bir sınıflama niteliğidir; ancak buna karşın öyküler, kurmaca olmak zorunda olmadığı gibi (örneğin olay öyküleri) düzyazı biçiminde yazılmak zorunda da değildir (örneğin şiir biçimindeki anlatılar). Bununla beraber, ‘düzyazı biçimindeki anlatımsal kurmaca’ tanımının elimizdeki amaç açısından yeterli olacağı açıktır.” diyen araştırmacı, öykünün uzunluğu konusundaki fikirleriyle devam eder:“(…)Bu noktada kısalığın, sınıfı, kısa ve uzun olmak üzere en azından iki alt sınıra ayırmamıza olanak tanıyan belirleyici bir özellik olduğu eklenmelidir.”¹²⁸ Friedman, Ian Reid’in tanımlama sorunları üzerine iyi bir çalışması olduğunu ancak onun da belli bir tür tanımı yapmadığını eklemekten geçmez. Friedman, bir şeyi tanımlamanın birden çok doğru yolu olabileceğini söyler: “(…)bir tanım daima, sonradan tanımın ilk iki adımı için seçeceğimiz özellikleri belirleyecek araştırmanın amacına ve bağlamına göredir.”¹²⁹ Tanım, hangi amaca hizmet etmesi gerekiyorsa ona göre yapılır. Eğer dilbilimsel bir çalışma yapılırsa ona göre, anlambilimsel bir çalışma yapılırsa ona göre bir tanımlama yolu izlenir. Friedman, Helmut Bonheim’in romanla öyküyü mukayese eden çalışmasını imler, onun, sonuçlarını eğilim olarak sunduğunu söyler. Araştırmacı, sonuçları aktararak devam eder: “Sonuçlarla ilgili olarak ise öykülerin romanlardan daha sık olarak konuşma alıntılarıyla bitme, daha fazla ironik sonuçlara sahip olma ve daha çok bir soruyla sonuçlanma eğiliminde olduğunu fark etmiştir(…)Fakat Bonheim, önerilen birçok kısa öykü tanımının kısalık dışındaki hiçbir bileşenin de romanlarda bulunamayacağı sonucuna varır.”¹³⁰ Norman Friedman, sonunda kendi tanımı olan “düzyazı biçimindeki kısa kurmaca anlatı”dan daha özgül bir tanım getiremez. Bu tanımın da tek tartışılabilir yönü olarak “kısa”lığı görür. Bu tanımın oldukça kuşatıcı olduğunu düşünür. Türün, alt gruplara ayrılmasını ve sınıflandırıcı tanımların da bu gruplar için yapılmasını ister. “Sonuç olarak, kategorileri sabit tutan ve olguları tanıma uydurmak yerine tanımı olgulara uygun hale getirecek temel ilkeyi gözeten, çok sayıda ayrıma dayanan daha tümevarımcı bir yaklaşıma ihtiyacımız var.”¹³¹ diyerek bu konuda çalışmak isteyen araştırmacılara yol gösterir.

Adam Öykü dergisindeki yazılardan yola çıkılarak yapılacak öykü tanımı kısıtlayıcı değil kapsayıcı olacaktır. Her ne kadar bazı araştırmacılar kesin kanımlarla

¹²⁸ Norman Friedman, “Yeni Kısa Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunları”, çev. Hivren-Demir Atay, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 46-47.

¹²⁹ Friedman, *a. g. m.*, s. 48.

¹³⁰ Friedman, *a. g. m.*, s. 49.

¹³¹ Friedman, *a. g. m.*, s. 58.

(gerçekçilik, sayfa veya sözcük sayısı, içermesi gereken öğeler, bireysellik, şairanelik vb.) tanım yapsalar da tanımlardaki genel eğilim, öykünün ne olduğundan öte nasıl olabileceği hakkındadır. Böylece, net bir tanımın sonucunda ortaya çıkabilecek elemelere meydan verilmez. Bu da, araştırmacıları Wright'ın "eğilim" teorisine yaklaştırır. Tanımlamadaki bir başka yönelim ise, türü romanla mukayese edip romandan farklılaşan özelliklerini ön plana çıkararak tanım geliştirmedir. Çok da yanlış bir yöntem olmamasına rağmen, öykünün başlı başına bir tür olmadığı kanısını destekleyen bir yöntemdir. Araştırmacılar, yazarlar, teorisyenler, akademisyenler öykü hakkında farklı tanımlar yapmalarına rağmen uzlaşılabilir bazı noktalar tespit etmişlerdir. Tanım yapmayı deneyen yazarlardan üçü Friedman'ın tanımında uzlaşırlar. Friedman ise kendi tanımını da tartışmalı bulmaktadır. Bu yüzden tanımların kategorilere ayrılıp disiplinler için ayrı ayrı tanımlar yapılması taraftarıdır. Kesin bir tanımla yapılamasa da, öykünün, olay örgüsü olan konsantre ve kurmaca bir düzyazı olduğu söylenebilir.

2.2. Öyküde Konu

Konu, "Bu öykü neyi anlatıyor?" sorusuna verilen cevaptır. Her öykünün tek cümleyle özetlenebilecek bir konusu vardır. Öykünün içermesi gereken konu sayısı sınırlandırılmıştır. Hemen hemen tüm öyküler sadece bir adet konu içerir. Poe'nun bahsedilen "tek etki"sini sağlayabilmek de ancak bir konuda karar kılmakla olur.

Öykü konuları hayatın içindedir. Gerçekçi veya değil herhangi bir şey, bir durum veya bir olay öykünün konusu olabilir. Eskiden öykü, konularıyla ilgi çekerken günümüzde konu ikinci plana atılmıştır. Artık öykünün neyi anlattığı değil nasıl anlattığı önem kazanmıştır. Bu sebeple bazı öykücüler absürd, fantastik ve bilim-kurgu konulu öykülere yönelirler. Kimilerine göre bu bir kolaya kaçıştır kimilerine göre değildir. İçerik, öyküde biçimi belirlediği için konu önemlidir. Yazarın aklında önce neyi anlatacağı belirir, sonra buna göre nasıl anlatacağını seçer.

Adam Öykü dergisindeki yazıların bazıları öyküde konunun ne olabileceğini, seçilen konunun etkilerini anlatırken bazıları da buna paralel olarak roman

konularıyla öykü konularını kıyaslar. Konu için, yalnızca bir tanıma denk gelinir. Bazı araştırmacılar da yazar adaylarına tavsiyelerde bulunurlar.

Yazarlar arasında konunun tanımını yapan tek isim Sevim Gündüz Raşa'nın, 8. sayıdaki yazısında konu, olay ya da durum olarak belirtilir ve tanım yapılıır: "Olay ne denli sade, ne denli kısa olursa olsun, bir olaydır, dolayısıyla olayın anlattığı şey, öykünün konusudur(...) Ne var ki çağdaş öyküde konuyu yalnızca 'anlatılan olaya' bağlamamak gerekir. Birçok çağdaş öyküde konu, 'olaydan öte' bir 'durum'dur. Yine de öyküde anlatılan 'bir şey' vardır ve bu da öykünün konusudur."¹³² Raşa, öyküde olay veya durum da olsa, anlatılan bir şeyin öykünün konusunu oluşturduğunu ifade eder.

Yazarlar sıklıkla öykü konularının ne olabileceğini, öyküye konunun nereden bulunabileceğini, iyi konuların özelliklerini anlatırlar. Semih Gümüş, öykünün konularını nereden aldığını söyler: "Değil mi ki bütün bir yaşamın sayısız ayrıntısının her biri bir kısa öykü konusudur, kısa öyküyle anlatılamayacak hiçbir an, durum, kişi, yaşantı parçası da yoktur – ya da bir an, her türlü durum, kişi, yaşantı parçası kısa öykünün konusu olabilir."¹³³ Konu illa ki olay olmak zorunda değildir, bir kişinin insani bir yönü de olabilir veya hayatın akışı içinde bir an da olabilir. 23. sayıda da Gümüş öykü konularının neler olabileceğini anlatmıştır. Ona göre hayattaki ayrıntılar öykünün konularına dönüşebilirler: "Ayrıntılar yapar öyküyü. Kısa öykünün temel yapım-birimidir ayrıntı. İnsana değgin ayrıntılar ancak kişiliği varsıllaşmış, iç dünyaları dolu, kendi iç karmaşıklığını kendi başına kalsa da taşıyabilen bireylerde çoğalır. Ve ancak kendi bireyliğiyle barışık olanların dışavurdukları ayrıntılar seçilebilir, dolayısıyla öykünün konusuna dönüşebilir..."¹³⁴ Gümüş, öykünün konusunu ayrıntılardan seçebilecek kişilerin de özelliklerini böylece sıralar. Sonra da "Kısa öykü ne anlatır?" der ve yanıtını da verir: "Bir durumu, bir düşünceyi, bir duyguyu, bazen yalnızca bir davranış ya da bir ilişki biçimini, ilişkilerdeki bir anı, insanın iç dünyasında değgin bir sarsıntıyı, bir gerilimi anlatır kısa öykü."¹³⁵

20. sayıda Julio Cortazar'ın "Öyküde Konu" başlıklı bir denemesi vardır. Cortazar, konu seçmenin zor olduğunu, bazen yazarın konuyu seçtiğini bazen de konunun yazara kendini dayattığını söyler. Cortazar'a göre ayrık konulardan iyi

¹³² Raşa, *a. g. m.*, s. 108.

¹³³ Semih Gümüş, "Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü", *Adam Öykü*, S. 7, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 113.

¹³⁴ Semih Gümüş, "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi", *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s.

103.

¹³⁵ Gümüş, *a. g. m.*, s. 106.

öyküler çıkar: “(...)içinden iyi bir öykü çıkacak bir konu her zaman ayrıksıdır, ama bununla, iyi bir öykü sıradışı olmalıdır, demek istemiyorum, sıradışı, gizemli ya da alışılmamış. Tam aksine, öykü yazarı tümüyle gündelik ve önemsiz bir olayı anlatmayı da deneyebilir. Ayrıksı olanın doğasında mıkna-tısa benzer bir özellik vardır, önce yazarda pıhtılaşır, daha sonra okuyucuda.”¹³⁶ Aynı zamanda da bir öykü yazarı olan Cortazar, konusu sıradışı olan öykülerin okuru çekeceğini ileri sürer. Cortazar, iyi bir konunun, yazara da cazip geleceğini belirtir. Yazısının sonunda kalıcı öykülerin, neden öyle olduklarını söyler: “Unutulamayan öyküleri düşünün, göreceksiniz ki hepsi aynı özelliğe sahip: anlatılan basit olaydan çok daha geniş sonsuz bir gerçekle ilintililer, bu yüzden görünen içeriğinin sadeliği ve metnin kısalığı kuşku duyulmayan bir güçle bizi etkiler.”¹³⁷ Cortazar, büyük yazarların öykülerinin küçükten büyüğe, bireyselden evrensele doğru masalsı bir açılım içerdiğini belirtir. Anlatılan iyi bir öykünün dışarıdan ne kadar şahsi gözükse de aslında iyi bakıldığında insan ruhunun özülüyle ilgili evrensel problemleri dile getirdiğini yazar. Julio Cortazar, öykü konularını bulmada genelin dışında kaldığını itiraf eder: “Öyküleri kuşatacak sözcük çizgisi daha ‘düşünme’ye kalmadan başlamıştır.”¹³⁸ İlginç bir şekilde, Cortazar öyküde ne anlatacağını düşünmeden, nasıl anlatacağının zihninde belirlediğini anlatmaya çalışır.

Sevinç Özer, Poe’nun öykü hakkındaki fikirlerini okurla buluşturur. Özer, Poe’nun “tek etki” kuralını açıklamaya çalışırken Poe’dan öyküde konu hakkında alıntı yapar: “Kısacası, düzyazı ile yazan öykü yazarı konusu içine geniş bir çeşitlilik içeren düşünce ve anlatım biçimleri, ses tonları – örneğin tartışma, alaycılık, mizah gibi – doldurabilir.”¹³⁹ Poe, öykü konuları hakkında kapsayıcı bir tavır sergiler.

John Singleton, bazı yazarların kurmacalarını fabllardan, mitlerden, peri masallarından yola çıkarak oluşturduğunu söyler ve ekler: “Bu yazarların yaptığı, aslında diğer bütün yazarların yaptığıyla aynı şeydir: Geçmişteki öykülerin oluşturduğu zengin hazineden seçtikleri parçaları dönüşümden geçirerek yeniden kullanmak.”¹⁴⁰ Çünkü Singleton’a göre bu masalimsi fantastik öyküler aslında gündelik yaşamda karşılaştığımız şeyleri

¹³⁶ Julio Cortazar, “Öyküde Konu”, çev. Bülent Kale, *Adam Öykü*, S. 20, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 17.

¹³⁷ Cortazar, *a. g. m.*, s. 18.

¹³⁸ Julio Cortazar, “Öykü ile Yakın Çevresi Üstüne”, *Adam Öykü*, S. 5, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 42.

¹³⁹ Sevinç Özer, “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 87.

¹⁴⁰ John Singleton, “Atölye Çalışması”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 33, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 30.

anlatırlar: “(...) aile içindeki kıskançlıklar ve rekabet, yasaklar, ihanetler ve aldatmacalar, sevgi ve sahiplenme, aile içi şiddet, suçluluk ve bağışlama, öç alma, nefret ve cezalandırma, hayatta kalma mücadelesi ve sadakat, cömertlik dostluk ve fedakarlık – yaşadığımız her şey.”¹⁴¹

Mehmet Güler, 43. Sayıda öykü konuları hakkında kapsayıcı bir yargıya varmıştır: “Hemen belirtelim ki, klasikleşmiş yazarlar tüm önyargılardan arınarak geniş anlamda insanı anlatırlar.”¹⁴² Türk öykücülerin, insanı, sınırlı bir dille ve sadece bir yönüyle anlattıklarını söyler. Ömer Seyfettin, Halide Edip, Reşat Nuri, Memduh Şevket, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Sait Faik’ten örnekler verir.

Kurt Kusenberg, denemesinde öykü konularının artık özgün olamayacağını vurgular: “(...) bu dünyanın sunduğu her şeyi konu edinen kısa öykünün içeriği hakkında söylenecek bir şey yok. Kısa öykü için her gün yeni bir konu çıkabilir; fakat bu konular ille de yeni durumlar ve çatışmalar içermez; çünkü insanın doğası temel güdeleri ve davranış biçimlerinde pek az değişir.”¹⁴³ Yazara göre yenilik, konularda değil biçimde aranmalıdır. Farklı konularda yeni öyküler yazılsa da hepsi insanı anlattığı için bilinmedik bir şeyle okuru karşı karşıya bırakmaz. Sosyal bilimlerde determinizme pek güven duyulmasa bile yine de geçmişte yaşananlar yazara bir fikir verir ve dolayısıyla insan davranışları da belli durumlarda fazla çeşitlilik göstermez. Öykü konuları her şeyden seçilebilir ama yazar yeni bir içerik sunmak zorunda değildir.

Dergide yazıları olan iki araştırmacı, yazar adaylarına öykü konularının nasıl seçilmesi gerektiği hakkında tavsiyeler verirler. John Singleton, “(Kısa) Öykü” başlıklı yazısında, yazar adaylarına bildikleri konuları yazmalarını öğütlediğinde Graham Swift’ten şu alıntıyı yapar: “Bu benim hiç katılamayacağım bir şey. Benim benimsediğim düstur, Tanrı hakkı için bilmediğiniz şeyler üzerine yazın, olacaktır!(...)’ Öykülerimizin malzemesi olarak kendi deneyimlerimize yaslanırsak, sınırlı stokumuz tükendiği zaman ne olacak diye soruyor Swift.”¹⁴⁴ Böylece Swift, insan tecrübesinin sınırlarına değinir. Sınırlı tecrübe demek sınırlı konu demektir ve neticede yazar içeriği yenileyemezse biçimi yenilemek zorunda kalacaktır. Eğer ki bunda da başarılı

¹⁴¹Singleton, *a. g. m.*, s. 28-29.

¹⁴²Mehmet Güler, “Yazılanlara Tanık Olmak”, *Adam Öykü*, S. 43, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 72.

¹⁴³Kusenberg, *a. g. m.*, s. 44.

¹⁴⁴John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 32, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 43.

olamazsa yazarın elinde hiçbir şey kalmayacaktır. Swift, bu raddeye gelmemeleri için yazarlara böyle öğütler. Çünkü bilmediği konuda yazmanın imgelemi geliştireceğine inanır. İmgelemi gelişen yazar da biçimini değiştirmekte problem yaşamayacaktır. Singleton yazısının devamında yazar adaylarına tavsiyelerde bulunur. Konu hakkındaki öğüdü ise yazar adaylarını teşvik etmek amaçlıdır: “*Yazma*’nın ille de bir şey hakkında olması gerekmez. Denemeler bir şey *hakkındadır*, konulu makaleler bir şey *hakkındadır*, ansiklopedilerdeki girdiler de öyle. Ama kurmaca başka bir yerden işe başlar (...)Bu nedenle siz de işe bir imgeden, bir konuşma parçacığından, bir başlıktan, kişisel bir olaydan, rastlantısal olarak söylenivermiş bir sözden başlayın.”¹⁴⁵ Singleton, adayların yazmaya başlamaları için sıradan olayları tavsiye eder.

Allan W.Ecker, yazar adaylarına 24 maddelik bir kontrol listesi yapmıştır. Bunlardan biri konu ile ilgilidir ve Ecker, yazarlara öykülerini yeniden okumalarını ve dişe dokunur bir şeyler anlatıp anlatmadıklarını sorgulamalarını tavsiye eder. “Eğer öykünüz okur tarafından on dakika sonra unutulacak türden bir öykü ise, emin olun yayıncı tarafından da on dakika içinde çöp kutusuna atılacaktır.”¹⁴⁶ diyerek öykülerin kalıcılığının ne anlattığıyla da alakalı olduğunu belirtir.

Dergideki yazıların bazıları öykü konuları ile başka edebi türlerin, çoğunlukla romanın, konularını karşılaştırır. Mesela, Sevinç Özer’in Poe’nun öykü teorisini anlattığı yazıda Poe, şiirle öykü arasında konuları bakımından ayırım gözetir: “(...) güzellik kavramı şiirde, öyküde olduğundan daha iyi işlenebilir. Ama terör, ihtiras, korku ya da birçok farklı konu şiirde gerektiğince işlenemez.”¹⁴⁷ Poe, öyküde güzelliğin anlatılabileceğine inanmaz, gerilimli, fantastik konuların öykü için daha uygun olduğuna inanır. Aksi gibi şiirde de korku, terör gibi konuların okurda istenilen etkiyi uyandıracığını düşünmez. Poe, sanki okurun şiirdeki güzelliği takdir etmesini fakat öyküde de gerilimi hissedip korkmasını istemektedir. Sevinç Özer, öykünün konuları hakkında başka bir yazısında ilginç bir iddia ortaya atar: “(...) bir kısa öykünün konusu hiçbir zaman

¹⁴⁵ John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 34, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 41.

¹⁴⁶ Allan W. Ecker, “Satılmayan Öyküler İçin Kontrol Listesi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 47-48.

¹⁴⁷ Özer, *a. g. m.*, s. 87.

tekrarlanamaz. Özgünlük kısa öykünün en büyük silahıdır.”¹⁴⁸ Özer bu sözleri romanla öyküyü kıyaslarken kullanır. Romanda konunun farklı yazarlar tarafından tekrar yazılabileceğini ama öyküde durumun böyle olmadığını söyler. Anlaşılan o ki Özer, aynı konunun farklı biçimlerle, farklı üsluplarla, farklı insanlar tarafından işlenince öykünün başarısız olacağına inanır.

18. sayıda Norman Friedman öykü ile romanın konuları arasındaki farklardan birine açıklık getirir: “(...) bir kısa öykünün konusu ile romanın konusu arasındaki farklardan biri anlatılan eylemlerin büyüklükleri değil, bu eylemlerin gösteriliş biçimidir.”¹⁴⁹ Friedman’ın demek istediği; romanın konusu çok büyük, önemli bir konu olduğu için o hikaye ancak romanla anlatılmalı, yargısının aslında doğru olmadığıdır. Yazar, bazen büyük bir konuyu öykü formunda anlatabilir veya aynı konuda roman da yazabilir. Öyküler küçük konuları anlatır demek yanlıştır. Öykünün romandan kısa olmasının sebebi konusunun hacmi değil, bu konunun anlatılma şeklindedir.

Yazılardan biri, öykü konularını okur kitleleriyle ilintiler, konunun neler olabileceğini, konunun niteliğinin öyküye ne katacağını ve yazarların konularını belirlerken nelerden etkilendiklerini anlatır. Bu yazının sahibi Mehmet Güler, öncelikle konularına göre öykülerin nerede durduklarını söyler: “Öykü konularının birbirlerinden üstünlükleri yoktur, ama dikkat çekmek ve okur bulmak bakımından duruşları farklıdır.”¹⁵⁰ Tarihsel öykülerin yaşlıların, aşk öykülerinin ise gençlerin ilgi alanına girebileceğini ifade eder. Öykünün niteliğinin asla konuyla ilgili olmadığını savunur. Öykü konularının gerçeklerden veya imgelemden çıkabileceğini, tek başına konunun bir öyküyü kurtaramayacağını, basit bir konunun güzel anlatılabileceğini, büyük bir konunun da kötü anlatılabileceğini belirtir. Mehmet Güler, yazarın, yazdığı konuyu çok iyi bilmesi gerektiğini anlatır. “Konuyu belirleyen durum daha çok toplumsal dönüşümlerdir.”¹⁵¹ diyerek bazı konuların moda olduğu dönemlerden bahseder. Öykünün değerinin konusuyla değil o konunun nasıl anlatıldığıyla ilgili olduğunu imler. Yazara göre özle biçim arasında diyalektik bir ilişki vardır, konu özü, anlatım

¹⁴⁸Sevinç Özer, “Genç Kısa Öykü Yazarları Kuramın Hangi Noktalarında Başarısız Kalıyorlar ve Niçin Okumuyorlar?”, *Adam Öykü*, S. 25, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 107.

¹⁴⁹Norman Friedman, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 18, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 37.

¹⁵⁰Mehmet Güler, “Öyküyü Sınıflandırmak”, *Adam Öykü*, S. 45, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 83.

¹⁵¹Güler, *a. g. m.*, s. 84.

yöntemi de biçimi belirler. Ancak bu belirleme mekanik bir şekilde olmaz. Çünkü “her özün hazır ‘biçim’ kalıpları yoktur.”¹⁵² Farklı yazarlar aynı konuları farklı biçimlerde sunabilirler.

Öyküler konularını şüphesiz ki insanlardan alırlar. Dergideki yazıların bulunduğu tek ortak nokta budur. Yazılarda daha çok ikilik göze çarpar. Yazarların bazıları öykünün dişe dokunur konular anlatmasını gerekli görürken bazıları da konunun öykünün niteliğini değiştirmeyeceğini savunur. Bazıları öykü konularının özgün olmasını şart koşarken bazıları da bunun artık mümkün olamayacağını söyler. Kimisi yazarın anlatacağı konuya hakim olması gerektiğini belirtir kimisi de yazarın bilmediği şeyleri yazmasını önerir. Poe, öyküde anlatılabilecek konuları sınırlarken, geri kalan araştırmacılar öykü konularında özgürlükten yanadırlar. Öykünün konusu ne olursa olsun, yazarın asıl bu konuyu nasıl işlediğinin, öykünün niteliğini belirleyeceği kesindir.

2.3.Öyküde İzlek

Yazar, belli bir problemi olan, bu problemi ancak başkalarıyla paylaştığında rahatlayabilen ve okurunu ikna ettiğinde de tatmin olan bir insandır. Onu yazmaya iten sorunu, okurla karşı karşıya getirmez. Onu okura sezdirir, hissettirir. Öykü bir kurmaca olduğu için bunu yapar. Öyküde başka çekici öğeler de olduğu için, yazar, problemini bunların içine gizleyebilir. İzlek de böyle bir problemdir. Bir başka şekilde söylemek gerekirse izlek, yazarın motivasyonudur. Eyhenbaum, izleği, bir tepeye tırmandıktan sonra görülen manzaraya benzetir.¹⁵³ Yani yazarın göstermek istediği “manzara” izleği oluşturur. İzlek, öykünün temel amacıdır. Öykü, büyük resmin görülmesi için sadece bir araçtır.

¹⁵²Güler, *a. g. m.*, s. 85.

¹⁵³Eyhenbaum, *a. g. m.*, s. 192.

İzleğin, TDK sözlüğündeki anlamı “Bir edebî eserde işlenen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim”¹⁵⁴ olarak geçer. “Ana fikir” veya “Tez” de hemen hemen aynı anlama gelir.

Sevim Gündüz izlek için basit bir tanım yapar: “Öykünün izleği, okurun, okudukça anlamasını istediğiniz şeydir.(...) izlek, romana kıyasla daha çok konu ve diğer öğelerle iç içedir.”¹⁵⁵ Sevim Gündüz, öyküdeki karakterlerin davranışlarından, anlatım biçiminden izleğe dair ipuçları çıkarılabileceğini söyler. Yazarlar, eskiden hikayelerinde izleklerini hikayenin sonunda açık açık kaleme alırlardı fakat artık bunu gizli tutarlar. Okurdan bunu çözmesini beklerler. Böylece okur da yaratım sürecine katılmış olur. Yazar, hikayesini öğretmek, teşvik etmek, ikna etmek, esinlemek, ifşa etmek, itiraf etmek, nasihat etmek, mutlu etmek, övünmek, tartışma başlatmak veya sona erdirmek, güven kazanmak, aldatmak, kendini haklı çıkarmak, meydan okumak, gizlemek, açığa vurmak¹⁵⁶ gibi bir çok sebep yüzünden anlatabilir.

Adam Öykü'deki yazılardan ikisinde izleğin tanımını görmek mümkündür. Ancak bu kavramın farklı anlamlarda kullanıldığına da denk gelinir. Yazıların bazıları izleği reddeder veya şart koşmaz bazıları da izleğin öykü için önemini belirtir. Yazarların öykünün amaçladığı meseleler hakkında farklı fikirleri vardır.

İzleğin tanımının yapıldığı yazılardan birisi Sevim Gündüz Raşa'ya aittir. Yazarın 8. sayıdaki yazısında izlek, “ana fikir” olarak yer almıştır. Raşa, izlek için basit bir tanım yapar: “Öykünün izleği, okurun, okudukça anlamasını istediğiniz şeydir.(...) izlek, romana kıyasla daha çok konu ve diğer öğelerle iç içedir.”¹⁵⁷ Raşa, öyküdeki karakterlerin davranışlarından, anlatım biçiminden izleğe dair ipuçları çıkarılabileceğini söyler.

¹⁵⁴“izlek”, *Türkçe Sözlük*, (Çevrimiçi),

(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53a050bae4da63.44739360), 19 Temmuz 2014.

¹⁵⁵Gündüz, *a. g. e.*, s. 112.

¹⁵⁶Randall, *a. g. e.*, s. 199-200.

¹⁵⁷Raşa, *a. g. m.*, s. 108-109.

Feridun Andaç da izleğin tanımını yapar: “İzlek, öyküde anlatılmak (dolayısıyla iletilmek) istenilenin kurgusal özüdür, bir araçtır.”¹⁵⁸ Andaç, izleği araç olarak düşünür, ana fikir olarak değil. Andaç’ın izlek dediği olguya, Semih Gümüş içeylem der.¹⁵⁹

İzleğin önemsiz olduğunu öneren isimlerden biri öykü yazarı Julio Cortazar’dır. Derginin 5. sayısında, Cortazar’ın şiirle öyküyü karşılaştırıp izleği koşullu reddettiği görülür: “(...) eğer şiir bana, bir anlamda ikinci dereceden bir tür büyü, gerçek anlamıyla büyüden söz ettiğimizde değindiğimiz fiziksel tutulma değil de, varlıkbilimsel, ontolojik bir tutulma gibi görünüyorsa, öyküde temel birtakım amaçlar yoktur; bir bilginin ya da ‘ileti’nin ardına düşmez, bu tür şeyler aktarmaya kalkışmaz öykü”¹⁶⁰ diyerek öykünün de şiirin de insanı sarstığını belirtir. Bu ifadeden, öykünün, izleği amaçlamadığı çıkar. Öykünün neyi amaçladığı sorusunun cevabı ise Cortazar’a göre, öykünün kendisidir. Yazar okurla iletişimde öyküyü araç değil amaç olarak kullanır.

Cortazar gibi bir öykü yazarı olan Kurt Kusenber de izleğin öyküde var olmasını şart koşmaz. Kusenber, öykü yazarken özgürlükten yana olduğunu sezdirir: “Bir öğüt verebilir; ama bu şart değildir. Öğüt veriyorsa günümüzde bu tercihen dile getirilmez; eskiden sonda ifade edilirdi.”¹⁶¹ Yazar, öyküde bir izlek olmasının zorunluluk olmadığını söyler ve eğer varsa bunun artık okura direk söylenmediğini belirtir

Yazıların büyük kısmı izleğin öyküde önemli bir yeri olduğunu anlatır. Yazarlar, öykülerin amaçları farklı bile olsa, bir izleğe sahip olduklarını ve bunun gerekliliğini vurgularlar. Mesela Feridun Andaç, izleğin önemini şöyle belirtir: “Anlatım örgüsü ‘kısa’, etki ve yoğunluğu ‘uzun’dur bunun için, etkiyi, yoğunluğu sağlayan ise anlatının izleksel yapısıdır. Öyküdeki anlamsal boyut izleklerin nasıl/ niçin verildiğine bağlı olarak ortaya çıkar.”¹⁶² Andaç, izleği, metnin içine yerleştirilmiş çeşitli anlardan çıkarılabilecek birer yönelimler dizisi olarak anlatır.

¹⁵⁸Feridun Andaç, “Öyküde İzleksel Olan”, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997, s.144.

¹⁵⁹“Kendini anlatının belirtilerinde, kişilerinin anlık ve yalın konuşmalarında, karşılıklı konuşmalarında, sıradan davranışlarında gösteren içeylem, bazen anlatının susku noktalarında, yazılmayan yerlerinde, gizilgüç olarak yaşamayı sürdürür.” Semih Gümüş, “Bir Anlatı Olarak, Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 7, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 110.

¹⁶⁰Cortazar, *a. g. m.*, s. 44.

¹⁶¹Kusenber, *a. g. m.*, s. 43.

¹⁶²Andaç, *a. g. m.*, s. 144.

Walter Allen, eski öykülerde daima bir izlek olduğunu öykünün tarihçesini anlatırken belirtir: “(...) kısa öykü de romansın bir tür dışavurumuydu. Uğraş alanı olağanüstülüklerdi; amacı hayrete düşürmek değilse de en azından şaşkınlığa uğratmaktı; niyeti eğlendirmektir.”¹⁶³ *Binbir Gece Masalları*’ndan, *Decameron*’dan örnekler verir. Modern öyküde ise artık tek amacın şaşırtmak olduğunu belirtir.

Sevinç Özer, öykünün ahlaki bir devrimi amaçladığını söyler ve bu devrimin kalıcı olması için çabaladığını anlatır: “(...) asıl önemlisi kısa öykü okuyucu üzerinde kalıcı bir etki bırakmayı, ahlaki bir devrimi amaçlamaktadır.”¹⁶⁴ Aykırılıkları, ötekileştirilenleri, konsensüs ideolojisinin dışında kalanları anlatmayı amaçladığını belirtir. Özer, öykünün hem çıkış yerinin A. B. D. olması hem de süratli bir form olması sebebiyle ahlakçılığı amaçlayamayacağını anlatır: “Çünkü kısa öykü romana göre çok daha hızlı bir iletişim aracı olması yanında ahlaki bir değer savunucusu da değildir. Yani kısa öykü saptamalar yapar ve geçer gider, yaşama bir kâşif gözüyle bakar.”¹⁶⁵ Özer, öykünün amacının ahlaki bir devrim olduğunu ama ahlaki bir değer savunucusu olmadığını söyleyerek öykünün devrimciliğini bir üst boyuta taşır. Öykünün izleği daima devrimci olmalıdır.

32. sayıda John Singleton, öykünün vermeye çalıştığı mesaja farklı bir yerden bakar. Bir sınıflandırma yaparak toplumun sosyo-ekonomik durumunun öykülere nasıl yansıtıldığını açıklar: “Avrupa’ya özgü çeşitlemenin odaklandığı noktalar, bireyin önemi, gözü pekliğin bir erdem olduğu, çözüm bulmada yaratıcılık, girişimcilik, işbirliği, işbölümü ve doğanın fethedilmesidir. Bunlar girişimci kapitalist ekini belirleyen nitelikler ve değerlerdir; bu ekinde, ilerleme ve kazanç üstün tutulur; bugün bizim düşünme biçimimizde, öyle anlaşılıyor ki kurmacalarımızı yapılandırma biçimimizde de bunlar hala ağır basmaktadır.”¹⁶⁶ Singleton, bir Kızılderili hikayesinden örnek vererek farklı yaşayan toplumlarda farklı izleklere sahip kurmacalar olduğunu iddia eder. Rasyonel düşünen materyalist toplumların sorunlara çözüm bulmak ve vahşiliği alt etmele uğraştığı için öykülere de bu çabaların yansıtıldığını söyler. Fakat post-modern öykülerde bu izleklerin sorgulanmaya başlandığını söylemeden geçmez.

¹⁶³ Allen, *a. g. m.*, s. 38.

¹⁶⁴ Özer, *a. g. m.*, s. 106.

¹⁶⁵ Özer, *a. g. m.*, s. 109.

¹⁶⁶ John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 32, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 46.

Rust Hills, yazısında, izleği öykünün olmazsa olmazı yapar: “Bana göre her şeyden önce öykünün bir amacı bir niyeti olmalıdır.”¹⁶⁷ Hills, öykünün amacının, içindeki tüm öğelerin seçilmesinde asıl belirleyici olduğunu ekler: “İster tema diyelim ister niyet, ne olursa olsun, önemli olan öyküyü denetleyecek bir amacın olmasıdır. Bu denetleyici amaç, öykünün diğer öğelerinin temsil edilmesini ya da seçilmesini denetleyecektir.”¹⁶⁸ Hills, karakter, bakış açısı, mekân, zaman gibi öğelerin tamamının yazarın asıl anlatmak istediği fikre göre seçilmesinin zorunluluğundan bahseder.

Adam Öykü'de, modern denilebilecek öyküler yazan öykü yazarlarının izleği şart koşmadıkları görülür. Ancak araştırmacılar, eski zamanlardan bu yana öykülerde hep bir izlek olduğunu ve izleğin, öykünün gidişatını belirleyeceğini söylerler. Toplumların sosyo-ekonomik durumlarının da bu izlekler üzerinde etkili olduğu düşünülürse öykülerin amaçladıkları etkinin aslında yazarların içinde buldukları sistemden farklı olamayacağı ortaya çıkar. Bu da karşılıklı bir ilişkidir. Ancak post-modern öykülerde aksi bir münasebete rast gelinir. Zaten post-modern öykülerde de öykünün kendisi izlekten daha ön plandadır. Öykünün amaçladığı olgu, ister bir düşünce ister bir teşvik isterse bir itiraf olsun; öykünün göstermek istediği kendi varoluşu bile olsa yine de bir izleği vardır denilebilir. Neticede öykünün amaçladığı şey onun izleğini oluşturur, öykü, tüm ilgiyi kendisinde toplamayı amaçlamışsa, onun izleği, okura sezdirmeye çalıştığı problem, kendi varlığıdır.

2.4. Öyküde Kişiler

Modern öykünün veya klasik öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biri de kişi(ler)dir. Öyküde, olay olmasa bile kişi öğesi mevcuttur. Hikayeyi anlatan, hikayede anlatılan bazen sadece gösterilen bir veya birkaç kişi hikayenin kadrosunu oluşturabilir. Öykü kişisi insan olmak zorunda da değildir. Bazen öykü kişisi bir karakter bazen de bir tip olur. Bu ikisi arasında farklar vardır. Karakter, olay

¹⁶⁷Rust Hills, “Yapay Kurmaca ve Gerçek Kurmaca”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 48, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 65.

¹⁶⁸Hills, *a. g. m.*, s. 65.

başlatan, farklı, çarpıcı, değişken özellikleri olan bir kişidir. Tip ise olaylara maruz kalandır, basmakalıptır, içinde herhangi bir zıtlık veya çelişki barındırmaz.¹⁶⁹

Kişileri, düz-yuvarlak, karakter-tip, ana kişi-yardımcı kişi gibi sınıflandırmalara tabi tutmak mümkündür. Düz kişi, olayın başından itibaren asla değişmez, yuvarlak kişi ise tam tersidir, olaylar bitince başka biri olur. Ana kişi, hikayenin dayandığı, olayların başından geçtiği, sahnede olmasa bile varlığının hissedildiği kişidir; yardımcı kişi ise gerektiğinde olaylara dahil edilen, kendisinden faydalanılan, gözüüp giden kişidir.¹⁷⁰ Aynı sözler, karakter-tip ayrımı için de söylenebilir.

Öykü, konsantre bir tür olduğu için, roman kadar karakter gelişimi ile uğraşamaz. Karakteri tüm ayrıntıları ile veremez, öykü, anlatmak istediği neyse, karakterden sadece o özelliğini alacak ve ön plana çıkaracaktır.¹⁷¹ Çünkü öyküde, anlatmak istenilenden daha fazlası verilemez. Hikayedeki bu kişi de gerçek hayattaki kişinin sadece bir izlenimi olacaktır.¹⁷² Bire bir anlatılan, kurmaca bir yan içermeyen karakter, başarısızdır. Çünkü gerçek kişilerin gerçek ihtiyaçları vardır ve bunlar sıkıcı işlerdir. Yazar istese – *Ulysses*'te olduğu gibi – bu sıkıcı işleri elbette anlatır fakat bu çok uzun sürer. Bu yüzden öykü kişileri kurmaca kişilerdir ve gerçek insanlar gibi davranıp konuşmazlar.¹⁷³ Öyküdeki karakter Necip Tosun'un dediği gibi “yeni bir hayat teklifi”dir.¹⁷⁴

Başarılı öykülerin kalıcı olmalarının bir sebebi de karakterleridir. Karakter, yazarın bir kuklası değildir, yer yer yazardan bağımsız bir şekilde gelişir, değişir. Hatta yazarların bir kısmı bu durumdan şikayet ederler.¹⁷⁵ Bu tip öykülere karakter öyküleri denilebilir. Hikayenin ana kişisi bütün ilgiyi üzerinde toplamak ister. Bazen de karakter sadece bir izleğin izdüşümü haline gelir ki bu karakterin tipleşmesi an meselesi olur. Modern öyküde, karakter arka plana atılmış, olay örgüsü ve üslup daha

¹⁶⁹ Detaylı bilgi için bkz. Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2009, s. 142-165.

¹⁷⁰ Boynukara, *a. g. m.*, s. 45.

¹⁷¹ Necati Mert, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara, 2006, s. 60.

¹⁷² Randall, *a. g. e.*, s. 162.

¹⁷³ Randall, *a. g. e.*, s. 165.

¹⁷⁴ Tosun, *a. g. e.*, s. 109.

¹⁷⁵ G. Garcia Marquez'in bu konudaki tecrübelerini Semih Gümüş alıntılar, Gümüş, *a. g. m.*, s. 108.

çok önemsenmiştir. Özellikle durum öykülerinde, kişiler daha çok sembolik yönleriyle vardırlar.¹⁷⁶

Kişilerin tanıtımı ise çeşitli yollarla yapılır. Bazen sadece bir diyalog, bir hareket yeterli olur. Çünkü zaten o kişiden öyküye katmak istenilen yalnızca o özelliğidir. O şekilde hatırlanmak zorundadır. Yazar, özetleyerek veya anlatarak da kişilerini tanıtabilir. Gösterme yöntemini seçmişse o kişiyi bir aksiyona dahil etmelidir ki okur, kurmacadaki rolünü anlayabilsin.¹⁷⁷ Erna Kritch Neuse, incelediği bin kadar öyküde bu yöntemin daha çok yapıldığını söyler. Neuse, aynı zamanda öykülerde genelde merkezde bir kişinin, etrafında da üç dört kişinin olduğundan bahseder.¹⁷⁸ İncelediği öykülerdeki kişiler ise “(...) büyük çoğunluğu orta yaşlı, sıradan insanlardır ve ruhsal bakımdan diğer insanlardan pek farklı değildir.”¹⁷⁹

Adam Öykü dergisindeki yazılarda karakter oluşturmakla ilgili tavsiyelere denk gelinir. Karakterin inandırıcılığı, tanıtımı, gelişimi, oluşturulması hakkında çeşitli görüşler olmasına rağmen araştırmacılar genel olarak bazı tekniklerde hemfikirdirler.

Yazıların çoğu, karakter oluşturmanın, gerçek hayattaki insanları izleyerek ancak onları bire bir öyküye koymayarak yapılabileceğinden yanadır. Yaratılan bu karakter hem başına gelen olaylarda hem de tepkilerinde inandırıcı olmalıdır. Araştırmacıların çoğu, karakterin gösterme yöntemi ile anlatılmasının daha iyi olacağını belirtirler. Öykünün karakter gelişimine zamanı olmadığını da söylemeden geçmezler. Harold Blodgett’in yazısı bu söylenenlerin toplandığı bir derleme gibidir. Blodgett, “(...) eylem, ana karakter nasıl biriye öyle olduğu için kaçınılmaz olarak meydana geliyor izlenimi vermelidir.”¹⁸⁰ der. Bunu söylemesinin sebebi, olay örgüsünün mü karaktere uygun yazılacağı yoksa karakterin mi olay örgüsüne uydurulacağı sorusuna cevap aramak içindir. Şüphesiz ki bu iki öge uyumlu olmalıdır. Öykü yazarı, olay örgüsü çerçevesinde düşünürse karakterini ona uydurmaya çalışacak, belki de çarpıtacaktır ve bu elbette göze batar. Blodgett, böyle yapan yazarların öykülerini

¹⁷⁶Tosun, *a. g. e.*, s. 116.

¹⁷⁷Boynukara, *a. g. m.*, s. 46.

¹⁷⁸Neuse, *a. g. m.*, s. 45.

¹⁷⁹Neuse, *a. g. m.*, s. 44.

¹⁸⁰Blodgett, *a. g. m.*, s. 71.

basamaklı tiplerle dolduracağını iddia eder. Fakat büyük yazarların öykülerindeki tiplerin bile ilginç olduğunu söyler. Blodgett, bazen öykülerdeki kişilerin sembolik değerler taşıdığını, orada bir kişi olarak değil simgesel varlığıyla yer aldığını belirtir; “Böylece büyük sanat her zaman evrensel doğru eğilim gösterir.”¹⁸¹ diyerek de sonuçta ne olduğunu vurgular. Blodgett, öykü yazarlarının imgelemine harekete geçiren dürtünün bazen sadece bir karakteri bir olayın içinde düşünmek olduğuna değinir. “Kısa öykü, karakteri önceden oluşmuş ve özel bir durumla karşı karşıya kaldığında, eylemleri kaçınılmaz görünen bir bireyi sunar.”¹⁸² diyen araştırmacı, öykünün karakter gelişimiyle de uğraşamayacağını söylemiş olur. Sadece bu düşüncenin bile bir yazarı öykü yazmak için harekete geçirebileceğini savunur. Mühim olanın, karakterin yaptığı türden eylemleri, okurun zihninde oturabilmesidir. Okur, böyle bir şahsın, bu tür hareketler yapacağına, başka türünün mümkün olamayacağına inanmalıdır. Blodgett, öykü kişilerinden iki veya daha fazlasının eşit derecede dikkat çektiği durumlarda odak noktasının yine de tek bir kişiye yönelik olduğunu, bunalım anında harekete geçen bir karakter bulunduğunu belirtir. Ancak bunun tüm öyküler için geçerli olmadığını da söylemeden geçmez. Harold Blodgett, yazının devamında yazar adaylarına tavsiyeler verir. Karakter bulmak isteyen, bildiği insanlara bakması gerektiğini ancak bu insanları bire bir yansıtmamanın da yanlışlığını imler. Kurmaca kişilerin öyküde gerçekçi görünmesi için gerçek hayattan bire bir alınmamış, yazarın imgeleminde üzerinde oynanarak şekillenmiş olmaları gerekir. “Karakter en iyi eylem içinde açığa çıkar.”¹⁸³ diyen Blodgett, yazarın elbette karakteri betimleyeceğini fakat bunun uzamaması gerektiğini söyler. Kişilerin tanıtılması diyalog tekniği kullanılarak, öyküdeki başka bir kişi aracılığıyla veya iç konuşma ile de yapılabilir. Ancak Blodgett, “Gerçekten de, zamanımız öykülerinden en anlamlı, en ilginç olanları, kendi kendini sorgulamayla dolu öykülerdir.” der ve bunun nedenini de belirtir: “(...) çünkü uygarlığımızdaki artış, ruhun sorunundaki bir artıştır.”¹⁸⁴ Blodgett, psikoloji ağırlıklı öykülerin ilginç ve anlamlı olmasını bireyin kendi kendini sorgulamasına bağlar. Blodgett’e göre eğer yazar, kişisini anlatmayı seçerse okura ona inanmaktan başka çare kalmaz, bu kişiyi konuşturmayı seçerse onun nasıl biri olduğunu okur kendi

¹⁸¹Blodgett, *a. g. m.*, s. 72.

¹⁸²Blodgett, *a. g. m.*, s. 72.

¹⁸³Blodgett, *a. g. m.*, s. 74.

¹⁸⁴Blodgett, *a. g. m.*, s. 75.

mantığıyla yorumlayabilir, öyküdeki başka biri bu karakteri anlatırsa ona inanıp inanmamak okurun sezgilerine kalır. İşte bu sebeple gösterme, anlatmadan daha inandırıcıdır ve okuru da yaratım sürecine katar.

Semih Gümüş, karakterin tüm yönleriyle verilemeyeceğini, gösterme yöntemi ile kişiyi tanıtabilmenin yaratıcılık gerektirdiğini söyler: “(...) okur öyküde olup bitenlerin kendisine bütün yanlarıyla açıklanmasını beklemez. Kişilerin kişiliklerini, iç dünyalarını konuşmalar ya da karşılıklı konuşmalar yoluyla belirtmek, kısa öykünün önemli bir yaratım biçimidir.”¹⁸⁵

Sevim Gündüz Raşa da gerçek hayattaki insanları oldukları gibi öyküye koymanın yanlış bir tavır olduğunu, çünkü yazarın kendini sınırlandırdığını söyler. Raşa, yine de yazarın tanıdığı çevreden seçtiği insanların özelliklerini bir araya getirip yeni bir karakter çıkarmasını öğütler. Nasıl normal hayatta insanlar davranışları vasıtasıyla tanınır, öyküde de bu böyle olmalıdır. Raşa şöyle bir noktaya da parmak basar: “(...) bir yandan kahramanın sorununu okura sezdirip yakınlığını sağlamaya, bir yandan da gizemi yıkacak sınırı aşmamaya çalışmak gerekiyor.”¹⁸⁶ Yani kahraman her yönüyle tanıtılmamalı, biraz gizemli kalmalıdır. Raşa, son olarak da öykü kişisi bir insan veya başka bir mahluk da olsa inandırıcı olması gerektiğini vurgular.

Norman Friedman, genel kanının aksine, öykünün karakter gelişimiyle uğraşamayacağını söyleyemeyeceğini belirtir. “Bunun nedeni çoğu öykünün karakterleri, değişimleri sırasında betimlemeleridir.”¹⁸⁷ diyerek sebebini de sunar ve örneklerle savunmasını somutlaştırır.

Sevinç Özer, romanla öykü karşılaştırması yaparken iki türdeki karakterleri de mukayese eder. Özer, öyküde karakterin gelişim göstermeye zamanının olmadığını, karakterin sadece “bir duyguyu kaydetmenin, bir tarih düşmenin aracı”¹⁸⁸ olduğunu belirtir. Karakter, kişilik gelişimi gösteremez, öyküde bu gelişim yolunda ilk şoku yaşar. Bu sebeple Özer, öyküde karakterin olayın arka planında kaldığını iddia eder.

¹⁸⁵Gümüş, *a. g. m.*, s. 112.

¹⁸⁶Raşa, *a. g. m.*, s. 110.

¹⁸⁷Friedman, *a. g. m.*, s. 32.

¹⁸⁸Özer, *a. g. m.*, s. 107.

John Singleton, karakterlerin bir kolajla yaratılmasını, gerçek hayattan bire bir kopyalanmaması gerektiğini söyler. “Bu karakterler, gerçekte olanlardan ya da imgelemi harekete geçiren şeylerden yola çıkarlar; ortaya çıkanlar, yepyeni birer insandır.”¹⁸⁹ diyerek yaratılan karakterlere, yazarın hayal gücü ile müdahale edebileceğini de ekler. Singleton, karakter yaratmayı pasta yapmaya benzetir. Pastanın malzemeleri farklı farklıdır ancak pastanın içine girince yeni bir şey ortaya çıkmıştır.

John Singleton’ın 34. sayıda yer alan yazısında yazar adaylarına karakter yaratmaları için çeşitli tavsiyeler verilir. Singleton, gerçek hayattaki insanların kişiliklerinin nasıl ölçüldüğü, bireysel farklar, cinsler arasındaki farklar, beden dili gibi birçok detayın incelenmesini öğütler. Başarılı yazarların, karakterlerinin nasıl yaratıldığına, bu karakterlerin nasıl davrandıklarına, nasıl konuşturulduklarına dikkat edilmesinin önemini vurgular. Karakterlerin tanıtımının, yazar veya öyküdeki başka bir karakter tarafından yapılmasının nedenine dikkat çeker.¹⁹⁰

Somerset Maugham, “İmgelem, boşluktan hiçbir şey yaratamaz.”¹⁹¹ diyerek karakter yaratmanın ancak gerçek insanlara eklemeler veya onlardan çıkarmalar yaparak gerçekleştirilebileceğini belirtir. Yazarların sıklıkla, karakterlerini okudukları kitaplardan alıp üzerine inşa ettiklerini söyleyen Maugham, büyük yazarların da karakterlerini yaşayan kişilerden seçtiklerini vurgular. Ancak gerçek kişiye özgü bir karakteristikten etkilenen yazar, yazmaya başladığında o kişiden farklı birini betimlemişse kendi düşüncesinin yanlışlığını kanıtlar. Maugham, yazarın, yaşayan kişilerden yalnızca istediğini aldığını söyler. Yazar, yarattığı kişiyi belki gerçek hayatta olamayacak kadar tutarlı ve sağlam yapar. Eser sahibi, ancak karakteri böyle böyle yarattığında sanat yapmış olur. Maugham, yazarlara yapılan bir suçlamanın absürtlüğünü de belirtir: “Tuhaf olan şey, bir yazarın bu kişiyi ya da öbürünü yaşamın içinden alıp kopya ettiğine dair suçlama yapıldığında, yalnızca daha az övgüye değer özelliklerinin vurgulanmasıdır.”¹⁹²

¹⁸⁹Singleton, *a. g. m.*, s. 44.

¹⁹⁰John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 34, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 40-41.

¹⁹¹Somerset Maugham, “Yazar, yaşayan kişiden yalnızca istediğini alır”, çev. F. Zeynep Bilge, *Adam Öykü*, S. 37, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 11.

¹⁹²Maugham, *a. g. m.*, s. 11.

Allan W. Ecker'in yazısında yazar adaylarına karakter yaratımı hakkında tavsiyeler verilir. Ecker, yazılan öyküde, tekrar tekrar okunduğunda gereksiz karakterler çıkabileceğinden söz eder. Ayrıca karakterin kendi sorununu kendisinin çözmesi gerektiğine inanır, aksi takdirde öykünün havada kaldığını belirtir. Ecker, başka bir hatayı da karakterdeki ani kişilik değişimi olarak görür. Yazarın istenilen son adına, yarattığı karakteri ansızın değiştirmesinin, kurmacada ustalaşana kadar yapılmaması gerektiğini savunur.¹⁹³ Blodgett de öyküdeki ana kişinin ön plana çıkan özelliğinde oluşan bir değişimle öykünün bitirilmesinin hata olduğunu söyler: “Temel karakterdeki değişim, kısa öykünün sınırları içinde nadiren inandırıcıdır – belki de hiç değil – dir.”¹⁹⁴

Pearl Hogrefe, yazar adaylarına karakter yaratma konusunda tavsiyeler verir. Basmakalıp olmayan karakterler yaratmanın zorluğuna dikkat çeken Hogrefe, yazarın, karakterini tanıtmak için anlatma yöntemini seçebileceğini ancak amatör yazarların bu kısımda sıkıntı çektiklerini belirtir. Karakteri anlatmayı seçen yazarın özetlemeye gitmesinin iyi bir seçim olacağını söyler. Anlatılmak istenen karakterin belli başlı, özgün yönlerinin ön plana çıkarılıp betimlenmesi de seçenekler arasındadır. Karakterin, etrafına verdiği tepkiler de okurun onu tanımaya olanak sağlar. Bilinç akışı veya iç konuşma da karakterin özelliklerini ele vermesi için kullanılan bir tekniktir. Karakterin konuşturulması ve davranış biçimleri de onun özelliklerini gösterecektir. Hogrefe, “Sağlıklı bir sonuç verdiği sürece, konuşmaların ve davranışların gösterilmesi, karakter oluşturmada en etkili yöntemdir.”¹⁹⁵ diyerek gösterme metodunu yeğ tutar. Karakterin ön plana çıkarılan özelliğinin, onun mahvolmasına ya da yücelmesine sebep olması önemli değildir. Mühim olan öykü yazarının şahsi buluşu olan bu özelliğin anlatılmasıdır. “Okura her şeyi anlatmak yarar sağlamayacak, büyük olasılıkla kafasını karıştıracaktır.”¹⁹⁶ diyen Hogrefe, karakterin temel özelliklerinin ön plana çıkarılmasından yanadır. Karakterin her özelliğini anlatmak yerine tek özelliğinin tekrar tekrar gösterilmesi daha yerinde bir seçim olacaktır. Hogrefe, yaratılan karakterin üç boyutlu, bireysel, çok yönlü olmasını öğütler, böylece ortaya etten ve kandan gerçek birinin çıkacağını iddia eder. Araştırmacı, yazar adaylarına,

¹⁹³Ecker, *a. g. m.*, s. 46.

¹⁹⁴Blodgett, *a. g. m.*, s. 73.

¹⁹⁵Pearl Hogrefe, “Karakteri Yaşama Geçirmek”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 14.

¹⁹⁶Hogrefe, *a. g. m.*, s. 14.

karakterlerini yaşama geçirebilmeleri için onları her şeyiyle tanımlarını, anlamalarını tavsiye eder. Gerçek yaşamdaki insanları izlemek, kurmaca kişileri yaratmada bir başlangıç noktası sayılabilir. Fakat bu gözlem incelikli ve detaycı olmalıdır. “Fiziksel ayrıntıları gözlemlerken duygularınızı kullanmayı, aklınızla da karakterinizi anlamayı öğrenmelisiniz.”¹⁹⁷ diyen Hogrefe, yazar adayından empati beklemektedir. Yazar adayının, karakteri hakkında taraf olmasını aksi takdirde yazmamasını vurgular.

Yazar Kurt Kusenberg, karakterlerin gösterme yöntemi ile tanıtılmalarını tercih eder: “Kişiler aynı şekilde kendilerini betimlemelidirler: davranışlarıyla, küçük jestlerle, kıt sözler ya da suskunlukla.”¹⁹⁸

Dergideki yazıların bir kısmı karakterler konusunda farklı konulara odaklanmışlardır. Bu farklı olan yazılardan bir tanesi Mehmet Güler’e aittir. Mehmet Güler, 46. sayıdaki yazısında öykülerdeki küçük insanları incelemiştir. Küçük insanın Fransız devrimine kadar edebiyata giremediğini, Avrupa edebiyatında gerçekçilik akımı başladığında ancak küçük insanın Zola, Stendhal, Balzac gibi yazarlar sayesinde anlatılmaya başlandığını söyler. Türk edebiyatında ise cumhuriyetten sonra küçük insan, önce şiire sonra da öyküye girer. Öyküde Halit Ziya, Hüseyin Rahmi, Refik Halit ile başlayan “küçük insan” a yöneliş, Sait Faik ile bir devamlılık kazanır. Güler, Sait Faik’in “küçük insan” a bakışını anlatır: “(...) kendi elleriyle dünyayı değiştirip kuracak sınıf olarak görmez; acınası, sahip çıkılması gerekli varlıklar olarak görür. Küçük insanın sorunları kendisini sınıfsal savaşıyla, tarihsel dönümcülüğüyle değil, aydının iyi niyetli sorumluluğuyla aşılabılır ancak.”¹⁹⁹ Ancak Güler, “küçük insan” ı anlatabilmek için illa ki “küçük insan” ın toplumdaki sınıfının bir parçası olmanın gerekliliğine inanmaz.

Bir yayımcı olan Rust Hills’in yazısı, dergideki değişik şeyler söyleyen yazılardan biridir. Hills, karakter oluşturulurken sıklıkla yapılan bir hatanın gözüne çarptığını belirtir: “Karakterleri, yalnızca öykünün bakış açısının kullanılmasına yarayan bir öge

¹⁹⁷Hogrefe, *a. g. m.*, s. 16.

¹⁹⁸Kusenberg, *a. g. m.*, s. 43.

¹⁹⁹Mehmet Güler, “Öyküler Hep Küçük İnsanı Mı Anlatır?”, *Adam Öykü*, S. 46, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 121.

olarak görmemek gerekir.”²⁰⁰ Hills, öykünün bakış açısını gizlemek için kurmacadaki karakterin basmakalıp bir hal almasına sıklıkla denk geldiğini söyler. Yazarın, kendi fikirlerini söyleyebilmesi için karakteri kullanmasının kurmacayı yapaylığa sevk ettiği rastlanan bir gerçektir.

M. H. Abrams’ın yazısında “kişilik öyküleri” diye adlandırılan bir türden bahsedilir. Bu öykülerin “(...) kahramanın zihinsel durumuna ve güdülenmesine ya da ruhsal ve ahlaksal niteliklerine odaklan[dığı]”²⁰¹ iddia edilir. Çehov’un da bu türün Rus kökenli ustası olduğu belirtilir. Hemingway’in bu tarz öykülerinden örnekler verilir. Karakterin durum öykülerinde arka plana itildiğini söyleyen Necip Tosun’un aksine Abrams, bu “kişilik öyküleri”nin odağında öyküdeki karakterin olduğunu söyler. Abrams, öyküde sınırlı sayıda kişi bulunduğunu, bu kişilerin roman ölçüsünde uzun uzadıya çözümlenemeyeceğini, geliştirilemeyeceğini de belirtir.

Dergideki yazılardan çıkarılabilecek, üzerinde uyuşulan ortak kanılar bulunmaktadır. Araştırmacılar, karakterlerin tanıtımının gösterme yöntemiyle yapılmasının en iyi yöntem olduğunda hemfikirdirler. Karakterin olay içinde gösterilmesi, olaya verdiği tepkilerin okura yansıtılması, yazar adaylarına verilen tavsiyelerdir. Şüphesiz ki, öykü yoğun bir forma sahip olduğu için, karakterin her şeyiyle okura aktarılması imkansızdır. Zaten araştırmacılar da karakterin temel özelliklerinin gösterilmesinden, bazı özelliklerinin gizli kalmasından yanadırlar. Anlatma yöntemi ile de karakterin tanıtılabileceği ancak bunun, kurmacada ustalaşana kadar tercih edilmemesi söylenir. Üzerinde uzlaşılan bir başka teknik ise karakterin gerçek kişilerden seçilmesi ancak gerçek kişilerin metne bire bir koyulmamasıdır. Yaratılan karakter, yazarın hayal gücünden de bir şeyler içermelidir. Burada başka bir noktaya dikkat çekilir. Karakter inandırıcı da olmalıdır. Etten kandan meydana gelmiş, üç boyutlu bir karakter yaratmanın zorluğu da araştırmacıların vurguladığı bir güçlüktür. Öykünün, karakter gelişimine zamanı olmadığını da söylemek gerekir. Konsantre bir tür olan öykü, karaktere olgunlaşma yolunda ancak ilk şoku yaşatabilir. Yaşanan bu gelişme veya değişimin karakterin temel özelliklerinde olması ise yazarın bir zaafı olarak kabul edilir. Çünkü inandırıcı

²⁰⁰Hills, *a. g. m.*, s. 65.

²⁰¹Abrams, *a. g. m.*, s. 54.

olmaktan uzaktır. Zıt düşülen noktalardan biri Özer ile Abrams arasındadır. Abrams, “kişilik öyküleri” denilen bir türden bahseder ve bu tip öykülerde karakterin ön planda olduğunu söyler. Ancak Özer, öyküde karakterin ön planda olamayacağını çünkü öykünün karakter gelişimine izin vermeyen bir forma sahip olduğunu belirtir. Abrams da bu konuda aynı görüşte olmasına rağmen bu tip öykülerde karakterin ön planda olduğunu vurgular. Tüm araştırmacılardan farklı düşünen başka bir isim, öykünün karakter gelişimiyle de uğraştığını söyleyen Friedman’dır.

2.5. Öyküde Olay ve Olay Örgüsü

Öyküde anlatılan eylem veya durum, öykünün olayını oluşturur. Kabaca bir ifadeyle, öykünün hikayesi olaydır. Olayın anlatılma sırası da olay örgüsü yani kurgudur. Olay denince illa ki devingen bir eylem akla gelmemelidir. Aksi takdirde olay örgüleri sadece polisiye öykülerde olurdu.²⁰² Muhakkak ki her öyküde bir olay vardır ancak önemli olan, kurguyu öykünün ruhuna uygun bir şekilde yaratabilmektir. Anlatılan olay ne denli ilginç, çekici olursa olsun olay örgüsü kontrolsüz bir biçimde sarpa sarmışsa öykü başarısız olur.

Öyküde anlatılan olayların yelpazesi geniş olmasına rağmen Erna Kritsch Neuse, incelediği bin kadar öyküde gündelik olayların olmadığını iddia eder. Olağandışı durumları yaşayan, orta sınıfa mensup, sıradan karakterlerden bahseder. Başlarından geçen olayların gerçekleşme olasılıklarının yüksek olduğunu, olabilecek olaylar olduğunu söyler ama kesinlikle gündelik olaylar olmadıklarını belirtir.²⁰³ “(...) kısa öykü, renksiz bir arka plan üzerinde insanı daha net gösterir; buna bağlı olarak eylem de genellikle ikincil, başka bir deyişle merkezdeki insanı karakterize edici bir işlev üstlenir.”²⁰⁴ diyen Neuse öyküdeki olayın arka planda kalması ile karakterlerin daha öne çıkacağını vurgular. Neuse, olayın, sadece buzdağının görünen kısmı olduğunu, buzdağının

²⁰² Mert, *a. g. e.*, s. 149.

²⁰³ “Bir çocuk ezilmekten zor kurtulur; masumlar kuşku altında kalır, kimisi Gestapo’ya ya da polise yakalanır; kimisi bir kurt sürüsüyle karşı karşıya kalır; kimisi bir koç tarafından öldürülür; kimisi ölümün eşiğindedir; bir kurtajın yol açtığı durumlar vardır vb.” Neuse, *a. g. m.*, s. 44.

²⁰⁴ Neuse, *a. g. m.*, s. 48.

kalan kısmını görmek isteyen okurun ise yaratım sürecine katılmak zorunda kalacağını söyler.

Geleneksel olay örgüsü en basit ve temel şekilde serim, düğüm, çözüm veya giriş, gelişme, sonuç diye adlandırılan kısımlardan meydana gelir. Bu sırayı izleyen olay örgülerine klasik olay örgüsü de denmektedir. Öykücüler her zaman bu sırayı gözetmeyebilirler, o zaman da geleneksel olmayan, modern olay örgüsü yaratmış olurlar.

Yabancı ve yerli araştırmacıların olay örgüsü konusunda çeşitli fikirlerine rastlanır. Mesela, Neuse, öyküdeki olay örgüsünün düzenlenmesinin izleğe bağlı olup olmadığı konusunda kesin bir şey söyleyemez. Öyküye olayların ortasından başladığını, çözüm kısmının ise açık uçlu bir son içerdiğini söyleyen Neuse, incelediği öykülerin ya doruk noktasında ya da bu noktadan sonra yavaş bir sonla bittiğini tespit etmiştir. Son olarak da, okurun olayı başkişinin aracılığıyla yaşadığını, ana kişinin bizzat bulunmadığı veya gözlemci olarak yer almadığı eylemin öyküye giremeyeceğini belirtir

Hasan Boynukara, olay örgüsünü en basit şekilde “karakterlerin başına bir sorun sarma, sonra da onları bu sorunlardan kurtarma”²⁰⁵ diye tanımlar. Bu tanımda bir de çatışma ögesini işin içine katar. Kurgunun oluşabilmesi için çatışmayı şart koşar. Çatışmanın olmadığı bir öykü başarısız bir öykü olarak kabul edilir.²⁰⁶

Aysu Erden, geleneksel öykülerde kurguyu dörde ayırır: Giriş, çatışma, zirve, çözüm. Zirve bölümü ile gerilimin had safhaya ulaştığı kısım kast edilir. Erden, çeşitli öyküler için “Bazı öykülerde çatışma olgusu görülmeyebilir. Bazılarında hareketli olaylar yok denecek kadar azdır. Kimi zaman da öykü zirve ile birlikte beklenmedik bir şekilde biter.”²⁰⁷ diyerek yazarların kurgularında belli bir kurala sadık kalmadıklarını da ifade eder.

Geleneksel olmayan olay örgüsü ile yazılmış öykülerin bazıları gelişme bölümünden başlarken bazıları da çözümden geriye doğru gidebilir. Mesela, Çehov’un, girişten sonuca geçmeye meyilli olduğunu ve bunu da çok iyi yaptığını

²⁰⁵Boynukara, *a. g. m.*, s. 44.

²⁰⁶Mert, *a. g. e.*, s. 108.

²⁰⁷Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Edebiyat, İstanbul, 2002, s. 29.

söylenir. Onun öykülerinde çarpıcı bir son da yoktur. Anton Çehov'un bazı öykülerinde gelişme kısmı çok az yer kaplar, yazar bu kısmı yazarken çok sıkıldığını bizzat söyler.²⁰⁸ Başka bir ekolün öykücüsü E. A. Poe ise öyküdeki her şeyi sonuç bölümü için kurgular. Poe, öykülerini sondan başlayarak yazdığını belirtir.²⁰⁹ Türk edebiyatında da olay örgüsünün tersten kurgulandığı örneklerle rastlamak mümkündür. Ahmet Mithat'ın 1874 tarihli *Ölüm Allah'ın Emri* hikayesinde, yazar, hikayesini sondan başlatır ve öykü zamanında geriye doğru gider.²¹⁰ Bu, Türk anlatı geleneğinde bir ilktir.²¹¹

Adam Öykü dergisindeki yazılarda yerli ve yabancı araştırmacıların olay ve olay örgüsü tanımlarını bulmak mümkündür. Yazıların bir kısmı olay örgüsü ile çatışma arasında bağ kurar. Aynı şekilde olay ile olay örgüleri arasında da bir ilişki imlenir. Bazı yazılar olayları sınıflandırır, tavsiyeler verir, olay örgüsünün önemini vurgular.

Dergide karşılaşılan yazıların bazılarında, bir metne öykü denilebilmesi için içerdiği olayın sebep-sonuç ilişkisini gerektirmesinin ön plana çıkarıldığı görülür. Olay tanımının yapıldığı yazılardan birinde Sevinç Özer, "Kısa öyküde 'olay' en basit anlamda bir noktada başlayan, gelişen ve bir noktada biten bir aksiyonun 'ortaya çıkaracağı sonuçları ile' verilmesidir."²¹² diyerek olayı tanımlar. Özer, neden-sonuç ilişkisine dikkat çeker. Hikayenin, kapanış (denouement) kısmı olmadan kısa öykü olmayacağını vurgular. Bu son kısım okura ya sezdirilerek verilir ya da yazar bir cümle kaleme alır. "Sonuç duygusu verilmedikçe ne roman, ne de kısa öykü için 'kurgu' halini alamaz; çünkü kurgunun oluşabilmesi için bir nedensellik ilişkisinin ortaya çıkması gerekir."²¹³ diyen Özer E. M. Forster'in bu durum için seçtiği bir örneği gösterir.²¹⁴

²⁰⁸Zafer, *a. g. e.*, s. 107.

²⁰⁹Eyhenbaum, *a. g. m.*, s. 195.

²¹⁰Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, Çağrı Yay., İstanbul, 2001, s.xv.

²¹¹Tosun, *a. g. e.*, s. 344.

²¹²Özer, *a. g. m.*, s. 106.

²¹³Özer, *a. g. m.*, s. 106.

²¹⁴"Kral öldü, daha sonra da kraliçe öldü (tümcesi zamansal bir sıralama ile verilmiş bir haberdir). Kral öldü, daha sonra da kraliçe kederinden öldü (tümcesi bir kurgudur; çünkü hem bir zamansal sıralama, hem de bir nedensellik duygusunu içermektedir)", Özer, *a. g. m.*, s. 106.

Özer, örneklerini atasözleri ve deyimlerden seçerek bu sözlerdeki olayların kısa öykü kurgusunun özelliğini taşıyıp taşımadıklarını inceler. *İyi ki geldin a koca, ölüyordum bu gece* deyiminin bir kısa öykü özelliği taşıdığına kanaat getirir. Bu deyimdeki olay kocanın gelişidir, öncesini ve sonrasını da okur sezebilir. Öncesinde kadın sabırsızlıkla kocasını beklemekte ve bir cinsel açlık hissetmektedir. Sonrasında olacak olay ise *gece* sözcüğüne yüklenen çağrışım ile anlaşılabilir.²¹⁵ Kadın kocasıyla beraber olacaktır. Bu deyim içerdiği olaydaki neden-sonuç ilişkisi işte buradadır. Kadının, kocasının gelişine bu kadar sevinmesinin nedeni sonunda cinsel açlığını giderecek olmasıdır. Kadını bu cinsel açlığa iten sebep de kocasının ondan muhtemelen uzunca bir süredir uzakta kalmasıdır.

Jonathan Culler, tıpkı Özer gibi olayların art arda sıralanması ile öykünün ortaya çıkmayacağını, başı ile sonunun bir ilgisinin olması gerektiğini belirtir ve olay örgüsünün işlevinden bahseder. Culler, olay örgüsünü kurmada çatışmanın belirleyici bir unsur olduğunu söyler. Olay örgüsünün tercüme ile kaybolmaması da kurguyu üzerine düşünülecek bir öge yapar. Culler, olay örgüsünü iki ayrı açıdan ele alır. Öncelikle “(...) gerçek bir öykü oluşturmak için olayları belli bir düzene sokmaktır.”²¹⁶ der. Bu düzene sokma ihtiyacı ise anlamlandırma amaçlıdır. Çünkü insan beyni etrafında olup bitenleri bu şekilde işler. İkinci olarak da olay örgüsü aynı hikayeyi farklı biçimlerde anlatma imkanı verir. “Olay örgüsü ya da öykü, söylem tarafından belli bir açıdan ele alınmış malzemenin sunulmasıdır.”²¹⁷ diyen Culler, okurun öyküde sürekli söylemle karşılaştığını vurgular. Olay örgüsünü, okurun metinden çıkarımlarda bulunarak belirlediğini, olayların da okuyucunun çıkarımı olduğunu anlatır. Araştırmacı, okurun metin karşısındaki tavrını şöyle betimler: “Metinle karşılaşan okuyucu, bu metni içindeki öyküyü belirleyerek ve daha sonra da metni bu öykünün belli bir sunuşu olarak değerlendirerek anlamlandırır; ‘neler olup bittiğini’ belirleyerek, sözlü malzemenin geri kalan bölümlerini, gerçekleşen olayların bir betimlemesi olarak algılayabiliriz.”²¹⁸ Okur, sonra da ne tür bir sunuşun seçildiğini ve bunun nasıl bir etki yarattığını sorgular.

²¹⁵Özer, *a. g. m.*, s. 108.

²¹⁶Jonathan Culler, “Anlatı”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 20, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 20.

²¹⁷Culler, *a. g. m.*, s. 21.

²¹⁸Culler, *a. g. m.*, s. 21.

Allan W. Ecker, aynı Culler ve Özer gibi öykü niteliği taşıyan olaydan ve olay örgüsünden bahseder. Ayrıca öyküdeki olayların tutarlı olması gerektiğini söyler. Okur, öykünün akışı içinde karakteri takip edemez, olayları zihninde oturtamazsa Ecker, öykünün başarılı olmayacağını belirtir. Araştırmacı, aynı zamanda anakronik hatalardan da bahseder ve bu hataların öyküyü baltaladığını vurgular. Öykü yazarının araştırmaktan çekinmemesi gerekir. Ecker, çok sık görülen bir probleme de dikkat çeker. Bu, metnin öykü veya deneme vasfı taşıması ile ilgilidir: “Öykü bir açıklama ya da betimleme değildir. Öykü, belirli bir çözüm ve sonuç gerektiren bir durum yaratan olaylar dizisidir.(...) Oysa düzyazı, Bay Webster’a göre, bir yazınsal kompozisyonudur, analitik ya da yorumlayıcı bir doğası vardır; anlattığı konuya daha öznel ya da nesnel bakış açıları ile bakar ve biçim ve yöntem özgürlüğü taşır.”²¹⁹ Öyküyü öykü yapan unsurlar; olay içermesi ve bu olayların da bir kurguya bağlı kalmasıdır. Aksi takdirde metin bir denemeden, fıkradan, makaleden öteye gitmez. Ecker, yazar adaylarına tavsiyelerde bulunurken, düğüm bölümünü, doruk noktası (climax) içerdiği için önemli bulur. Bu kısmın özetlenmemesi gerektiğini söyler. Öylece, kısa bir şekilde değinilip geçilmemesi gerektiğini belirtir. Düğüm bölümü havada kalmamalıdır. Öykü, doruk noktasında da bitirilmemelidir, Allan W. Ecker bunun, okurları rahatsız edeceği fikrindedir. Ancak okur, çok uzamış bir doruk noktasını da sıkıcı bulacaktır. Araştırmacı, mutlak bir çözüm öneremez. En uygun zaman “(...) doruk noktasının akışını bozmadan, kendi doğallığı içinde tamamlandığı zamandır.”²²⁰ diyerek bitirişi, yazarın sezgilerine bırakır.

İki yazıda olay örgülerinin genel olarak nasıl görüldüğü, nasıl başlayıp bittiği ele alınır. 15. sayıda M. H. Abrams öykülerdeki olay örgüsü ile ilgili genel eğilimin ne yönde olduğunu belirtir: “Yazar, öyküye çoğu zaman, doruğa yakın ya da doruktan hemen önceki bir noktadan başlar; ortam’ın önceden sergilenmesini de, ayrıntıların verilmesini de en aza indirir; karmaşık düğümleri az tutar ve düğümü çabucak – bazen iki üç tümceyle – çözüverir.”²²¹ Abrams, öyküdeki olayın da nasıl seçildiğini söylemeden geçmez: “Ana olay, çoğu zaman kahramanın yaşamını ve kişilik yapısını olabildiğince ortaya çıkaracak biçimde seçilir;

²¹⁹Ecker, *a. g. m.*, s. 48.

²²⁰Ecker, *a. g. m.*, s. 48.

²²¹Abrams, *a. g. m.*, s. 55.

ayrıntılar da, kurgunun geliştirilmesi açısından büyük önem taşıyacak biçimde kullanılır.”²²² Bunun sebebi, öykünün konsantre bir tür olmasıdır. Anlatmaktan çok göstermeyi tercih eden bir form olduğu için böyle yöntemlere başvurulur.

John Singleton genel kanıya bakarak olay örgülerinin 2 türde şekillendiğini görür: “(...) bir kısa öykü bazen – başlangıç, orta ve son diye – edilgen olarak, bazen de – durum, karmaşıklık, bunalım/ ikilem, çözüm diye – daha dinamik olarak tanımlanan birkaç aşamadan geçerek oluşur.”²²³ Yine de bu iki kurgu da aynı yolu izler, var olan durum değişir, karmaşa çıkar, biraz çabadan sonra ise denge sağlanır. Singleton, Çehov’un, öykülerinin “orta” aşamasında olduğunu söylediğini belirtir. Yani öykünün büyük ustası, genel kanılara uygun düşen bir şablonda çalışmamıştır. Fakat yine de Singleton’a göre bu tip şablonlar faydalıdır.

Olay örgüsü ile çatışma arasında bağ kuran araştırmacılar, bazen teorik bilgiler verirler bazen de yazar adaylarına tavsiyelerde bulunurlar. Harold Blodgett’e ait olan bu yazılardan birinde, geleneksel olay örgüsü ile modern olay örgüsünün karşılaştırması da yapılır. Harold Blodgett, çatışmanın dramı doğurduğunu ve dramatik yapıya sahip olan anlatılarda da olay örgüsü bulunduğunu bu anlatılara öykü denildiğini belirtir. Blodgett’e göre çatışma, insanın kendi iç çatışması, insanın başka bir insanla çatışması, insanın doğayla çatışması diye üçe ayrılır. Geleneksel ve modern öykülerin hepsinde bir tasarım vardır fakat geleneksel öyküde onu göstermek daha kolaydır. Geleneksel öykünün başlangıç kısmında, ana karakterin içinde bulunduğu durum sunulur. Orta kısımda, öykünün doruk (climax) noktasına gelinir. Doruk noktası aynı zamanda bir dönüm noktasıdır, çünkü gerilim zirvededir ve sürekli orada kalmaz. Doruktan sonra da sonuç (denouement) kısmı vardır. Bazen de sonucun ardından sonuç durumu (aftermath) gelir. Blodgett, modern öykülerdeki olay örgüsünü de şöyle izah eder: “Tek bir durum sunup sonra bunu çözmek yerine, bir öykü bir çözüm getirmeye kalkışmaksızın, yalnızca önemli bir anla ya da bir durumu, karakterin yaşamındaki bir bunalımı aydınlatmakla ilgili olabilir.”²²⁴ Blodgett, bu tip öykülere bazı kuramcıların öykü demeyi reddettiklerini söyler. Bu tip öykülerde çözüm yoktur,

²²² Abrams, *a. g. m.*, s. 56.

²²³ John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 32, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 45.

²²⁴ Blodgett, *a. g. m.*, s. 65.

sadece giriş ve/veya gelişme vardır. Blodgett, yazar adaylarına olay örgüsünü kurmayı anlamak için bir ipucu olarak, beğenilen bir öyküyü kopya etmelerini öğütler.

Blodgett, “(...)öykünün ana ilgisi olayda yatıyorsa, bu eylem büyük ölçüde fiziksel ve dışa dönük olmak durumundadır.”²²⁵ diyerek öyküde işlenen olay ile yazarın amacı arasında bağ kurar. Bu bağlamda polisiye, dedektiflik, macera öyküleri gibi öykülerden bahseder. “Okur daha sonra ne olacağını bilmek ister. Bu sorunun sürekli olarak okurun zihninde tutulması, öykünün dramını oluşturan araçtır.”²²⁶ diyen Blodgett yazarların aynı zamanda olayları hem çeşitlendirip hem de yinelediğini söyler. Uzman yazarların okurun belleğine güvenmediğini ve anlattıklarını bir daha anlatmayı temel bir ilke olarak benimsediklerini belirtir. Araştırmacı, öyküdeki kurguyu şaşırtıcı sonla bitiren ve okuru kendisine hayran bırakan yazarların, en iyi öykülerinde aslında şaşırtmacalardan çok, yaşamla ilgili farklı şeyler anlattıklarını, görüşlerini açığa çıkardıklarını imler. Blodgett, bazı büyük öykülerde asıl olayın dış eylemden çok, insanın içinde olup bittiğine dikkat çeker. Psikolojinin öyküye dâhil olmasını, Poe’dan sonraki en büyük gelişme olarak görür. “İnsanların dünyada yaptığı şey, çoğunlukla onların ne olduklarından daha az ilginçtir.”²²⁷ diyerek de bu görüşünü perçinler. Blodgett, yazar adaylarına tavsiye vermekten geri durmaz. Tavsiyelerinin ilkinde özetlememeyi, dramatize etmeyi teşvik eder. Öykünün, anlatılmaktan çok sunulması gerektiğini hatta yazar adayının öyküsünü tasarlarken sanki onu sahnede sergileyecekmiş gibi düşünmesini öğütler. Fakat bunu şart koşmaz. Blodgett’in yazar adaylarına ikinci tavsiyesi de başlangıçlarla ilgilidir. Diyalogla başlamanın iyi olduğunu ancak mekân tasviriyle başlamanın en iyi başlangıç olduğunu söyler. Olay örgüsünün ortasından yani gelişme kısmından başlamanın avantajlı olacağına karar kılar. Fakat o zaman da geriye dönüş (flash-back) tekniğinin kullanımı şart olacaktır: “Geriye dönüş yalnızca bir hileyse yapı açık bir biçimde yapmacık görünecektir; öykü anlatmaya

²²⁵Blodgett, *a. g. m.*, s. 67.

²²⁶Blodgett, *a. g. m.*, s. 67.

²²⁷Blodgett, *a. g. m.*, s. 68.

doğal olarak uyarıya, öyküye dalmış olan okur onun bir araç olduğunun farkına bile varmayacaktır.”²²⁸
Bu, biraz yetenek biraz da çalışma ve pratik isteyen bir iştir.

John Singleton, olay örgüsündeki çatışmayı ön plana çıkarır. Öykünün klasik ön koşulu olarak çatışmayı gösterir: “Öykü huzurlu bir dünyada, bir denge durumu içinde başlamalıdır; bu denge çok geçmeden alt üst olacak, hatta patlayarak parçalanacaktır.”²²⁹ Singleton, yazar adaylarına tavsiyeler de verir. Öykü, klasik şablonda bir olay örgüsüne sahipse bitiriş kısmının zor olmayacağını söyler. Fakat yazar bir bitiş göremezse bu, öyküde “(...) anlatımda fark edilebilecek bir örüntü bulunmadığı ve öykünün yeterince iyi odaklanmış olmadığı anlamına gelir.”²³⁰ Böyle bir durumda Singleton, yazarın, öyküye yabancılaşana kadar dokunmaması gerektiğini öğütler.

John G. Fitzgerald, yayımlanmış öykülerin yüzde doksandan çoğunun düğüm²³¹ öyküsü olduğunu iddia eder. Yazar adayının, hikayedeki düğümleri nasıl olay örgüsü haline getireceğini öğrenmesi ise en büyük sorundur. Fitzgerald, düğüm öyküsünden ne kast ettiğini de şöyle açıklar: “Düğüm öyküsü, bir kurmaca çalışmasında gerçek yaşamdakinden daha ilginç ve aynı zamanda okur için inandırıcı olması gereken bir ya da daha fazla düşsel kişinin yaşamındaki bir düğüm için çözümün sunulmasıdır.”²³² Fitzgerald’ın bahsettiği öyküler Poe tipi olay öyküleridir. Çünkü Çehov tarzı öyküler genellikle bir çözüm sunmazlar, çatışmayı gösterir ve bırakırlar. Fitzgerald, öyküdeki rastlantıların, tesadüflerin gerçek hayattakinden daha ilginç olması gerektiğini savunur. Yazara göre öykünün başarısı, içindeki çatışmanın, karmaşanın sarpa sarmasına bağlıdır. Öyküdeki hikaye ne kadar içinden çıkılmaz bir hal alırsa o kadar iyidir. Fitzgerald, öykülerdeki kurguda yapılmaması gereken dört unsur sayar:

-Gerçek yaşamdakilere çok benzeyen olay örgüsü tasarlamak: Okunmaya değer ilginçlikte bir hikaye olmalıdır.

²²⁸Blodgett, *a. g. m.*, s. 70.

²²⁹John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 34, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 37.

²³⁰Singleton, *a. g. m.*, s. 42.

²³¹Burada bahsedilen düğüm, olay örgüsü içindeki bölüm değil, hikayedeki çatışmadır: “(...) onu herhangi bir kurmacadaki bir karakterin karşılaştığı sorun, bunalım ya da ikisi birden olarak kullanacağız.” John G. Fitzgerald, “İyi Bir Yazar, İyi Bir Yalancıdır”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 42. Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 39.

²³²Fitzgerald, *a. g. m.*, s. 39.

-Çözümü çok kolay düğümler tasarlamak: Hikaye ne kadar sarpa sararsa o kadar iyi olur.

-Kahramanların dışındaki bazı karakterlerin düğümü çözmesine izin vermek: Okurlar, kahramanların kendi sorunlarını kendilerinin çözmesini isterler.

-Rastlantı sonucu veya şans eseri çözülen düğümler tasarlamak: Kahraman kendi sorununu belli bir çaba göstererek çözmelidir.²³³

Olay örgüsünü tasarlamada bu dört yanlışa dikkat edilmelidir. “Her düğümde önemli bazı şeyler tehlikede olmalı ve çözümü de düğümün kendi içinde bulunmalıdır.”²³⁴ diyen Fitzgerald, kurgudaki çatışmanın, aslında çözüm bölümünün bir parçası olması gerektiğini söyleyerek yazar adaylarına ipuçları vermeye devam eder. Araştırmacı, bir düğümü daha sıkı atmak için kullanılan bir yolu da paylaşır. Bu tekniğe “buluş ve değiştirme” adını koyduğunu söyler. Bu, bir karakterin önceden bilmediği ve farkına varmadığı bazı şeyleri keşfetmesini sağlamaya yarayan bir tekniktir. Öyküye yeni bir durum, olay getirir ve böylece karakter var olduğunu bilmediği bir durumu görerek düğümü çözer. Bu durum bir tesadüf olmamalıdır, aslında mümkün olan fakat herkesten saklanan bir durum veya olay gibi bir şey olabilir.

Yazar Kurt Kusenber, kendisi için önem taşıyan bir unsura dikkat çeker. Bu unsura “temel figür” demektedir. Bu temel figür, paradoksal bir dönüm noktası içermelidir. “Kesin görülen, çabalanan, korkulan bir şeyin tam tersinin gerçekleşmesi söz konusu”²³⁵ olan bu dönüm noktaları olay örgüsüne şaşırtma katmaktadır. Bu da bir nevi, çatışmanın çözümünün başka bir çatışma olmasıdır. Kusenber’ e göre öykü böyle bir örgüye sahipse şanslı bir öyküdür.

Dergideki iki yazı, öyküdeki olayların inandırıcılığından, olabilirliğinden bahsetmektedir. Bu yazılardan birinde, Alper Akçam, öyküdeki kurmaca ile gerçeklik arasındaki farkları anlatır. Fakat bu yazıda kurguyu olay örgüsü olarak değil, kurmaca yerine kullanır. Akçam, başka araştırmacıların da söylediği gibi öyküdeki olaya biraz fantastik unsurlar katmanın sıradanlığı kıracağını ve bunun,

²³³Fitzgerald, *a. g. m.*, s. 40-41.

²³⁴Fitzgerald, *a. g. m.*, s. 41.

²³⁵Kusenber, *a. g. m.*, s. 44.

hikayeyi öykü yapacağını iddia eder. Gerçekliğin yeniden üretiminden bahseden Akçam, bunun bir öykü için önemli olduğunu vurgular. Yazara göre öykü işinin püf noktası, “(...)anlatıcının olabildiğince kendi olmaktan kurtularak iki tarafı da (öyküdeki olayın yaşanmışlıktan gelmesi gerektiğini savunanlar ve olayın kurmaca olması gerektiğini savunanlar) haklıymışçasına dinleyebileceği bir yerde durması”²³⁶dır. Akçam, bir sentezden bahsederek, Türk modernleşmesinin klişe bir kavramına da değinmiş olur.

Bir yayımcı olan Rust Hills’in yazısı, öyküdeki olayların yapay veya gerçekçi olması ile ilgilidir. Yapay olayları “gündüz rüyası”, gerçekçi olayları “gece rüyası” olarak tanımlayan Leonard Wallace Robinson’ın bu ayrımını beğenen Hills, yazıda sıklıkla bunu kullanır. Başarılı olan metinlerin gece rüyası olduklarını belirten Hills, yapaylığın metinlerde hemen göze çarptığını söyler.²³⁷ Genç yazarların da olay örgüsüne pek kafa yormayıp kolayca kaçmalarından, buna da “deneysel” demelerinden şikâyet eder.

Yazıların bir kısmı olay/olay örgüsü ile öykünün diğer öğeleri arasında ve olayla olay örgüsü arasında bir ilişkinin varlığından bahsederler, hataları gösterip tavsiye verirler. Olayla diğer öğelerin tutarlı bir çizgi izlemesi gerektiğini veya izlek, üslup, kişiler gibi öğelerin olay örgüsünü kurmada belirleyici olduğunu söylerler. Mesela, Semih Gümüş, şöyle bir tespit yapar: “Olay örgüsüne, öykülemeye öncelik veren kısa öykü yazarlarının, kendi denetimleri dışındaki sonuçlara daha açık oldukları belki bu arada belirtilebilir. Bu anlayışı benimseyen öykü yazarları öykülerinde ilginç durumları, şaşırtıcı sonuçları da önemsemektedirler.”²³⁸ Semih Gümüş, öyküyü dil sorunu olarak gören yazarların yaratım sürecinde daha denetimli olduklarını belirtir. Yani üslup üzerine kurulan öykülerin yazarları, kendilerini bu bağlamda daha çok kontrol ederler. Fakat kurguya öncelik veren yazarlar bu konuda daha özgür hissederler.

Sevim Gündüz Raşa, olay örgüsünü anlatırken üç olguya dikkat çeker. Birincisi, olay-kişi uyumudur. Kişilerin yaptıkları ile içinde buldukları olaylar inandırıcı olmalıdır. İkincisi, öykü yazarı, anlatacağı olayı, öykünün ana fikrine ve kahramanına göre seçmelidir. Bu durumda yazar karakterine göre olay da yaratabilir

²³⁶ Alper Akçam, “Öyküdeki Kurgu ve Gerçeklik Üzerine Bir Deneme”, *Adam Öykü*, S. 42, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 131.

²³⁷ Hills, *a. g. m.*, s. 64.

²³⁸ Gümüş, *a. g. m.*, s. 108.

veya karakterini bir olayın içine de yerleştirebilir. Önemli olan neyi ön planda tutmak istediği yani anafikirdir. Üçüncü olarak da “Kişilerin tanıtımı, olaylara bağlı olarak yapılmalı, yazar bu yolla söylemek istediklerini okura sezdirmelidir.”²³⁹ Yazar, olayı, kişisini tanıtmak için kullanmalıdır. Raşa, ana olay dışındaki yan olayların da öyküye yararı oranında kullanılması gerektiğini belirtir. Organik bütünlük ilkesi gözetilmelidir. Yani, çıkarıldığında öykünün bütünlüğü bozulursa, o olay önemlidir. Öykünün, farklı isimlendirmelerle de olsa üç bölümü olduğunu söyleyen Raşa, örnek olarak bir çizelge çıkartır:

“Başlangıç – karmaşa – düzene girme

Başlangıç – sorun – çözüm

Başlangıç – çatışkı – karar

Başlangıç – gerilim – çözülme

Başlangıç – soru – yanıt

Başlangıç – gizem – açıklama”²⁴⁰

Sevim Gündüz Raşa, her bir bölümde ne yapılması gerektiğini da yazar adaylarına açıklar: “Öyküye olayın çok öncesinden değil hemen yakınından başlamalı ve olaya hemen girmelidir.”²⁴¹ Araştırmacı, sık yapılan bir hataya dikkat çekerek öykü kişilerinin kendi aralarında bildikleri şeyleri, yazarın sırf onları tanıtmak kaygısıyla söyletmemesi gerektiğini belirtir. Bir diyalogla, mekan tasviriyle öyküye başlanabileceğini öğütler. Orta bölümde olaylar gelişir ve artık okurun zihninde sorular sorulmaya başlanır. Raşa, gerilimin, doruk noktasının, çözümün ne zaman gerçekleşeceği hakkında kesin ölçütler koyamaz. Sonuç bölümünde de okurun kafasındaki soruların çözüleceği söylenir.²⁴² Okurun aklındaki sorular çözülmemişse o öykünün sonuç bölümü yoktur, öykü, gelişme bölümünde bitirilmiştir.

²³⁹Raşa, *a. g. m.*, s. 110-111.

²⁴⁰Raşa, *a. g. m.*, s. 111.

²⁴¹Raşa, *a. g. m.*, s. 111.

²⁴²Raşa, *a. g. m.*, s. 112.

Norman Friedman, Elder Olson'un terimlerine göndermede bulunarak olay örgüsünü tanımlar: "Sahne ise, kapalı bir durumda iki ya da daha fazla konuşmacının birbirlerine yanıt verirken (diyalog) kullandıkları bir dizi sürekli söz zincirinden oluşur. Bu tür sahnelerden iki ya da daha fazlasını içeren epizot, ana bir konu çevresinde gelişir. Son olarak olay örgüsü, böyle iki ya da daha fazla epizottan oluşan bir sistemdir."²⁴³ Friedman, öyküdeki olayı ikiye ayırır; bir eylem ya durağandır ya da devingendir. Devingen olaylar daha fazla neden içerir, bu sebeple öykü daha uzun olur. "Durağan bir öykünün kahramanı bir ya da iki durumda gösterilir ve okuyucuya bu durumu oluşturan neden ya da nedenler verilir yalnızca, öte yandan devingen bir öyküde kahraman iki ya da daha fazla durumdan geçer ve okuyucuya bu durumlara neden olan birkaç nedensel basamak da anlatılır."²⁴⁴ Friedman, durağan eylemlerin öykülerde bulunma olasılığının daha çok olduğunu söyler. Durağan eylemlerin çoğunun bir durum veya küçük bir epizottan oluştuğunu imleyerek uzun kurmacalara pek uygun olmadığını belirtir. Devingen eylemler içeren öykülerde, nedenselliğin çok olması, büyük değişikliklerin gerçekleşmesi gibi sebepler yüzünden olay örgüsünden söz edilebilir. Yine de Friedman birçok bağımsız değişkenle uğraşıldığını sürekli vurgular. Çünkü devingen bir eylemi olan fakat beklenenden kısa tutulmuş öykülerin varlığından haberdardır. Burada da öykü yazarının amacı akla gelmelidir: "(...) ilgisi olsa bile olay örgüsündeki bir bölümü dışta bırakıp bunu okuyucunun çıkarımına bırakmaya karar verebilir."²⁴⁵ Tabi bu, olayın ne kadarının sunulacağı ile ilgili bir tartışmadır. Yazarın önünde iki aşama vardır, ilki hangi olayı anlatacağı, sonraki ise bu olayı bölümlere nasıl ayıracağıdır. Yazar, diyalog, jest, iç konuşma gibi eylemleri adım adım veya sadece önemli noktaları anlatarak da sunabilir.

Mehmet Güler, öyküleri sınıflandırdığı yazısında olay öyküsü ile durum öyküsünden bahseder. Olay öykülerinin, biçimden çok öze önem verdiğini, çarpıcı sonlarla bittiğini, klasik "serim-düğüm-çözüm" örgüsünü kullandığını söyler. "Post-modern bir öykü kurgusu ve dilinin olay öyküsüne uygun düşmeyeceğini peşinen kabul etmemiz gerekir."²⁴⁶ diyerek olay öykülerinin hepsinin klasik tarzda yazılması gerektiğini iddia eder. Olay öykülerindeki olayların genellikle yaşanmışlıklardan seçildiğini, bunun da "ilkel okur avcılığı" olduğunu belirtir. Olay öykülerinde psikolojik çözümlemelere

²⁴³Friedman, *a. g. m.*, s. 33.

²⁴⁴Friedman, *a. g. m.*, s. 36.

²⁴⁵Friedman, *a. g. m.*, s. 39.

²⁴⁶Mehmet Güler, "Öyküyü Sınıflandırmak", *Adam Öykü*, S. 45, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 85.

önem verilmediğini söylemeden de geçmez. Olay öykülerinin serim bölümünde, kişilere, yere, zamana değinilir, öykünün temeli kurulur. Gelişim bölümünde çatışma yaratılır, gerilim artırılır: “Okuyucu, öykünün dilsel güzelliklerini, anlatım inceliklerini, kurgusal büyüsunü unutarak olay kovalamaya, bunların çözümüyle uğraşmaya koşullandırılır.”²⁴⁷ Çözüm kısmında da heyecan zirvededir, öykünün kalıcılığı çözüm bölümünde okur üzerinde yarattığı şokla ölçülür. Güler, bu türün yabancı ve Türk, ilk temsilcilerini de sayar: Maupassant, O’Henry, Hemingway, Gorki, Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali.

Kemal Selçuk, olay örgüsünün gelişmesinin, uzamasının okuru öyküye bağlayacağını iddia eder. İlla ki uzun bir öykünün olay örgüsünün bağlayıcılığında ısrarcı değildir. Ancak Mehmet Güler’in de dediği gibi o zaman da öykünün bazı öğelerinin arka plana atılacağından korkar. Selçuk, Flannery O’Connor’ın bir öyküsü ile beraber anlatmaya çalıştığı olay kavramından Türk yazarlara geçiş yapar. Sabahattin Ali’nin, Orhan Kemal’in, Ömer Seyfettin’in hem işledikleri olaylar hem de kurdukları olay örgülerinin başarılı olduğunu belirtir.²⁴⁸

Dergideki üç yazı durum öykülerindeki olay ve olay örgülerinden bahseder. Marilyn Granbeck, “Bu öykülerde olay yokmuş gibi görünür, çünkü gerçekten yoktur.”²⁴⁹ diyerek, bu tip öykülere planlanmış öykü adını takar. Olaya dayanan öyküleri oluşturan öğelere ihtiyacı olmayan planlanmış öykü, duygu yaratmak amacıyla tasarlanır. Böyle öykülerde öyküyü oluşturan öğeler duygusal ve dramatik efektler şeklinde düzenlenir. Bu efektler de “(...) ayrıntılarla ilgili durumlar ve duygusal deneyimlerdir.”²⁵⁰ Öyküde amaçlanan, okurda bir duygu uyandırmak olduğu için yazar da dilini bu yönde oluşturur. “Aşk, savaş karşıtlığı, bombaları yasaklama, çocukluk gibi izleklerin, olaysız öykülere dönüşte büyük etkisi var.”²⁵¹ diyen Granbeck, sadece bir duyguyu işleyen planlanmış öykülerin yükseleceğine inanır.

Mehmet Güler, durum öykülerinde klasik bir olay örgüsüne riayet etmeme özgürlüğünün olduğunu söyler. Bu öykülerde olayın da var olmak zorunda

²⁴⁷Güler, *a. g. m.*, s. 86.

²⁴⁸Kemal Selçuk, “Öyküde Olay”, *Adam Öykü*, Adam Yay., S. 53, Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 117.

²⁴⁹Marilyn Granbeck, “Olaysız Öyküler”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 18.

²⁵⁰Granbeck, *a. g. m.*, s. 18.

²⁵¹Granbeck, *a. g. m.*, s. 18.

olmadığını belirtir. “Öykünün planındaki serim ve çözüm bölümleri atılarak doğrudan öyküye girilir ve beklenmedik bir biçimde de öyküden çıkarılır.”²⁵² diyen Güler, durum öykülerindeki olay örgüsünü basitçe özetlemiş olur. Bu tip öykülerin ilk temsilcilerini ise şöyle belirlemiştir: Kafka ve Çehov. Türk edebiyatında ise, Sevim Burak, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Vüs’at O. Bener Mehmet Güler’in aklına ilk gelenlerdir.

Kemal Selçuk, dram içeren olay örgülerinin nasıl kurulduğunu Çehov’un *Anyuta* adlı öyküsü üzerinden anlatır. Bir durum öyküsünde olay örgüsünün nasıl kurulduğunu göstermek ilginç bir deneyimdir. Fakat Selçuk, öyküyü okura anlatmaktan teorik kısma pek giremez. Öykünün sonuna doğru - öykü zaten sona yakın bir yerden başlar - dramatik gerilimin arttığını söyler, “Dramatik yapı sonlara doğru yerini gerilime bırakır. Sonunda yine bir acıma duygusu yükselir okurda.”²⁵³ cümleleriyle de öyküyü incelemeyi bitirir. Kemal Selçuk’un bu yazısı teorik bir yazı gibi başlasa da çoğunluğu bir incelemedir.

Adam Öykü’deki yazılarda belli kavramların içi doldurulmaya, netleştirilmesine çalışılmıştır. Bu kavramlardan biri de öyküdeki olaydır. Metinde anlatılanların öykü vasfı taşıyabilmesi için olayların sebep-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlı olması gerekmektedir. Yaratılan olayların inandırıcılığı tartışma konularından biridir. İçinde gerçek hayattan izler taşıyan, metaforik süslemeler yapılmış fantastik eserlere, gerçekçilik adına karşı çıkılmaz. Fakat klişelerden uzak durulması öğütlenir. Olayların da inişli çıkışlı bir şekilde kurgulanması sağlanmalıdır. Bu yüzden olay örgüsünün olmazsa olmazı çatışma devreye girmelidir. Araştırmacılar çatışmayı çeşitlendirirler, bazıları çatışmasız öykünün, öykü vasfı taşımayacağını ileri sürerler. Yazıların çoğunda, yazar adaylarına gösterme yöntemini tercih etmeleri söylenir. Olayın sahnelenmesi ile yapılan bu yöntemin anlatma yönteminden daha etkili olduğu belirtilir. Öykülerdeki olayların da olay örgüsünü oluşturmada belirleyici olduğu vurgulanmıştır. Durağan eylemlerin olay örgüleri modern öykülerdeki gibi geleneksel olmayan bir olay örgüsüne sahipken, devingen eylemler içeren öyküler klasik olay örgüsü ile yazılmaktadır. Araştırmacılar, yazar adaylarına öykünün bölümleri hakkında tavsiyeler de vermişlerdir. Öyküye, hikayenin ortasından veya

²⁵²Güler, *a. g. m.*, s. 86.

²⁵³Kemal Selçuk, “Öyküde Dramatik Yapı”, *Adam Öykü*, S. 54, Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 63.

doruk noktasına yakın bir yerden başlamanın avantajlı olacağını söylerler. Sonuç bölümü olmayan öykülerin öykü olamayacağını iddia eden araştırmacılara rağmen, sonuç kısmına gelmeden hikayesini bitiren başarılı yazarlar da vardır. Bazı araştırmacılar, sonucun zirve ve kapanış diye ikiye ayrılarak bitirilmesinden yanadır. Ancak Friedman'ın da belirttiği gibi öyküde birçok değişken mevcuttur. Belli olayları belli olay örgüleri ile sınırlandırmak, öykü formu için adeta bir meydan okumadır.

2.6. Öyküde Zaman

Öyküde anlatılan olayların yaşandığı zamana vaka zamanı, bu olayların aktarıldığı zamana anlatma zamanı denir. Bunların üstünde de nesnel zaman vardır ki o da takvime bağlı zamandır. Vaka zamanı üç şekilde anlatılabilir; olayları o anda oluyormuş gibi aktarma, olayları özetleyerek aktarma veya olayları anlatanın yaşadığı içsel zamana göre aktarma ki bu sonuncusu geri dönüşlerle ve ileri gidişlerle anlatılan kişisel zamandır. Anlatma zamanı ise anlatan kişiye göre değişir. Anlatıcı olmuş bitmiş olayları sonradan okura aktarabilir veya anlatıcı okura o anda da aktarabilir.²⁵⁴

Bir de okurun okuma hızına bağlı olan okuma zamanı vardır. Poe'nun öykü ve şiir için sıklıkla vurguladığı bir zaman türüdür. Poe'ya göre öykü, bir oturuşta okunup bitirilebilecek bir tür olmalıdır.

Öyküde zaman denilince, yoğun bir form olduğu için, hemen mekan da akla gelir. Bu ikisini bazı araştırmacılar ve yazarlar “atmosfer” olarak birleştirirler.

Öykü zamanları da durum öyküsüne veya olay öyküsüne göre çeşitlilik gösterir. Yazar Tomris Uyar, bu ikisinin ayrımını şöyle yapar: “Çağdaş hikayeci dramatik gerilimin doruğuna yakın bir süreyi seçer bu yüzden. En uygun, belirgin anı bulur ve saatini ona göre kurar, olayın geçmişinden bu ana elverişli ayrıntıları bulup çıkarır. (...) Olaya bel bağlayan hikayede

²⁵⁴Çetin, *a. g. e.*, s. 126-131.

ise zaman, olayın zamanıdır çoğunluk; yani saat olayın başladığı an kurulur, bittiği anda da durur.”²⁵⁵ Yazar boşluklar bırakır, aralar koyar, parça parça olaylara yer verilir, bunların hepsi zamanın geçtiğini belirtmek içindir. Uyar, tasarlanmış bir cümleye nazaran zamanın geçtiğini belirtecek en güzel yolun yaşanmışlıktan gelen imgeyle sağlanabileceğini söyler.²⁵⁶ Özellikle öykü gibi konsantre ve şiire yakın bir formda, bu, yapılması gerekenler listesine girebilir.

Feridun Andaç, olay öyküsündeki zamanla durum öyküsündeki zaman ayrımını şöyle yapar: “Olay öyküsünde eylem ve süre vardır. Durum öyküsünde ise süre’nin belirli bir parçası ya da an’ı vardır.”²⁵⁷ Ayrıca Andaç öyküde temel ögenin zaman olduğunu belirtir hatta öyküde biçimi genellikle zaman kavramının belirlediğini iddia eder.

Adam Öykü dergisinde öyküde zamanla ilgili spesifik yazıların sayısı azdır. Bu yazılar öyküde zamanın kullanımı ile ilgili sorunlara değinir. Norman Friedman, öyküde zamanı, genişletilmiş düzlem ve kısaltılmış düzlem diye ikiye ayırır. Kısaltılmış düzlemin özetleme ve sonradan aktarmayla, genişletilmiş düzleminse anında aktarma ile oluştuğunu belirtir. Friedman kısaltılmış düzlemin küçük bir alanda geniş bir zamanı anlattığını, genişletilmiş düzlemin de büyük bir alanda kısa bir zamanı aktardığını söyler. Friedman’a göre öyküde eylemin sunuluş biçimiyle kurmaca zaman uzunluğu arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki sarsılmaz, asal bir ilişki değildir ama bir bağ kurulabilir: “(...) kısa zaman aralıklarını kapsayan eylemlerle uğraşan bir yazar doğal olarak çalışmasında kendine daha küçük büyüklükler seçer.”²⁵⁸ Yazar, öyküde parça parça olaylar veriyorsa bu olaylar nicelik açısından küçük, nitelikte ise büyük olaylar olur. Yani olay veya an, kurmaca zamanda küçük bir yer kaplar ancak öykünün gelişimi açısından belirleyici bir nitelik taşır. Friedman, söylediklerini şöyle somutlaştırır: “Tutumlu olma kuralı yazara, eğer öyküsü bir saatlik bir eylemi anlatıyorsa, tek bir sahenin yeterli olacağını söyler. Benzer biçimde eğer eylem birkaç saati, bir günü ya da bir haftayı kapsıyorsa, o zaman da bir epizot kullanılır. Fakat aylar ve yıllar söz konusuysa bir olay örgüsü

²⁵⁵Tomris Uyar, “Hikayede Yoğunluk”, *Öykücünün Kitabı*, Haz., Feridun Andaç, Varlık Yay., İstanbul, 1999, s. 263.

²⁵⁶Uyar, *a. g. m.*, s. 263.

²⁵⁷Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yay., İstanbul, 2008, s. 96.

²⁵⁸Friedman, *a. g. m.*, s. 42.

gereklidir.”²⁵⁹ Ancak *Ulysses* bu kuralı bozar(bir günlük olay birçok epizotla anlatılır) ve Friedman da ne kadar bağımsız değişkenlerle uğraşıldığını belirtir. *İvan İlyiç'in Ölümü*, hem bir öykü olarak hem de zaman kullanımını örneklemesi açısından iyi bir örnektir. Friedman'a göre, *İvan İlyiç'in Ölümü* uzun bir zamanı kapsar fakat kısaltılmış düzlemde anlatılmıştır, *Ulysses* ise küçük bir zamanı kapsar ama genişletilmiş düzlemde aktarılmıştır.

Kurmacada, zamanın kullanımı ve sıralanışı biraz da bakış açısı ve anlatıcıyla ilgili bir problemdir. Jonathan Culler da bu soruna değinir. Anlatının, anında veya daha sonra hatta çok daha sonra da aktarılabilceğini söyler. Zamanda geriye dönüşler yapılabileceğini hatta bu geriye dönüşlerde, anlatıcının da o zamandaki bilincine dönebileceğini belirtir. Zamanın kullanımının, okurun üzerindeki etkinin niteliğini değiştirebileceğini dedektiflik öykülerinden örnek vererek gösterir. Dedektiflik öykülerinin, olaylar bittikten sonra anlatılmasının tüm heyecanı öldüreceğini vurgular.²⁶⁰

Sonuç olarak, öyküde zaman konusunu ele alan yazıların yeni bir şey söylemedikleri görülür. Zamanın kullanımının anlatılan hikayeden çok, yazarın anlatım şekline bağlı olduğunu, yazarın da öykü zamanında çeşitli oynamalar yapabileceğini ve bu oynamaların öykünün etkisini artırabileceğini söylemek mümkündür.

2.7. Öyküde Mekan

Öyküde olayların veya olayın geçtiği, anlatılan anın vuku bulduğu yere mekan denir. Öykü, konsantre bir tür olduğu için, mekanın sembolik bir değeri vardır. Mekan, sadece bir dekor olarak kullanılamaz, öykünün asal öğelerinden biri olarak gösterilir. Öykülerdeki mekanlar iç mekanlar ve dış mekanlar diye ayrılır.

²⁵⁹Friedman, *a. g. m.*, s. 42.

²⁶⁰Culler, *a. g. m.*, s. 22-23.

Bunların dışında bir de metafizik mekanlar vardır ki cennet, cehennem vb. mekanları kapsar.²⁶¹

Sıklıkla mekan ve zaman öğeleri birleştirilip atmosfer olarak adlandırılır. Atmosfer yaratmanın öğeleri mekan ve zaman, tekniği de betimleme olarak gösterilir. Ancak betimlemenin çok uzun tutulması okuru sıkacağı için, öyküde atmosfer tek bir cümle ile dahi verilebilir.

İbni Haldun, “Coğrafya kaderdir” der. Yazarlar da öyküde konumlandıracakları mekanı bu ilişkinin üzerine kurarlar. Mekan, özellikle kısa öyküde tamamen sembolik bir değer kazanır:

- Şehir, kalabalığı veya tutunamayışı
- Köy, bakış açısı darlığını
- Deniz, ötelere özlemini
- Duvar, yalıtılmışlığı veya iletişimsizliği
- Kuyu veya mahzen, dışlanmayı ve unutulmayı
- Dağbaşı, terkedilmişliği ve unutulmuşluğu simgeler.²⁶²

Bunlar dışında ev, tavan arası, şato, kulübe, çatı gibi daha özel ve daha değişik çağrışımlar yapan mekanlara da öykülerde denk gelinir.²⁶³ Hatta kurmaca metinlerde gerçek mekanların işlendiği ve bu gerçek mekanların da çağrışımlarının kendilerine özgü olduğu söylenir. New York, Paris gibi çeşitli kavramlarla özdeşleşen şehirlerde geçen hikayeler okura, en başından bir şeyler anlatırlar.²⁶⁴ “Varolma ve hiçleşme serüvenini aynı an’da yaşadığımız mekan, öyküde coğrafi bir yer belirteci olmaktan çıkar, anlatılan an’ın, gerçekliğinin büründüğü hallerin/durumların yansıması olarak biçim alır.”²⁶⁵ diyen Feridun Andaç, mekanın öyküdeki kurmaca işlevini de vermiş olur.

²⁶¹ Çetin, *a. g. e.*, s. 133-137.

²⁶² Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 52.

²⁶³ Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2008, s. 41-70.

²⁶⁴ Rust Hills, “Mekan”, *Öykü Sanatı*, çev. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi, Konya, 2002, s. 250-251.

²⁶⁵ Andaç, *a. g. e.*, s. 97.

Hasan Boynukara, “Kurgusal bir eserin varlığı bir mekanın varlığına bağlıdır.”²⁶⁶ der ve mekanı bildiğimizde hikayeye ilgili birçok şeyi de bilebileceğimizi savunur.

Erna Kritsch Neuse, incelediği öykülerde mekanın, başkişinin aracılığıyla verildiğini görmüştür. Öykü kişinin doğrudan yaşamadığı mekanların öyküye giremediğini, dış mekanların başkişinin gözlemiyle verildiğini, iç mekanların da gözlemi yapan kişinin iç dünyası ile birlikte verildiğini tespit etmiştir. Mekanın betimlenip betimlenmemesininse yazardan yazara değiştiğini söyleyen Neuse, yazarların çoğunun mekanları kulis olarak kullandığına işaret eder.²⁶⁷

Adam Öykü dergisindeki yazıların tümünde mekanın önemi vurgulanır. Yazıların bazılarında mekanlar için bir sınıflandırma yapıldığı görülür. Yazarların hepsi mekanın, öykünün diğer öğeleriyle inandırıcı bir ilişki içinde olması gerektiğini söylerler.

Dergide mekanı sınıflandıran iki yazıdan biri, çocuk edebiyatı ve yetişkin edebiyatındaki mekanları incelerken diğeri de öyküleri mekanlarına göre ayırır. Leyla Ruhan Okyay, “Öyküde Mekan” başlıklı yazısında mekanı iki şekilde incelediğini söyler; önce okur tarafından algılanışını sonra da mekanın yazarı nasıl etkilediğini ve öyküde nasıl yer aldığını inceler. Okyay’a göre mekan öyle betimlenmelidir ki okuru içine almalıdır. “Mekan tanımlamanın edebiyatta önemli bir yeri var. Kurmacanın temel taşlarından biri denebilir.”²⁶⁸ diyen Okyay mekanın içinde yaşayan insanlardan soyutlanamayacağını da belirtir. Bazen mekanın ayrıntılı tanımlandığını, bazen olay için belirleyici bir öğe olduğunu bazen de okura sadece duyumsatıldığını iddia eder. Okyay, yazısında Dostoyevski, Çehov, Kafka, Sait Faik, Nezihe Meriç gibi usta yazarların hangi tip mekanlara yer verdiklerini anlatır: “Dostoyevski’nin odaları, mekanları, kapalı ve karanlıktır. Eşyalar da onlarla uyum içinde, kasvetli ve yorgun.”, “Çehov (...) atmosferi duyumsatır okura.”, “Kafka’nın yapıtlarında ise hep karanlık, tozlu mekanlar anımsarız.”²⁶⁹

²⁶⁶Boynukara, *a. g. m.*, s. 46.

²⁶⁷Neuse, *a. g. m.*, s. 46.

²⁶⁸Leyla Ruhan Okyay, “Öyküde Mekan”, *Adam Öykü*, S. 28, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 83.

²⁶⁹Okyay, *a. g. m.*, s. 85.

Okyay, bir de çocuk öykülerindeki mekanlara değinir: “Onların düşlerindeki mekanlar soyut ve belki de hiçbir zaman ulaşılamayacak mekanlardır.”²⁷⁰ Yetişkinlerin mekanlarının somut, çocukların mekanlarının ise soyut olduğunu söyler. Türkiye’de yetişen şimdiki çocukların mekan algılarının çirkin kentleşme sonucunda güzel olamayacağını savunur. Öyküde mekanın nasıl seçildiği konusunda ise Okyay, yazarların geçmişte yaşadıkları yerleri imler. Yazısının sonunda ise mekan seçimini sınırlamaz: “Öykünün geçtiği ya da eylem yapılan her yer girebilir mekan tanımına. İmgelem gücümüzün biçimlendirdiği her yer ya da imge.”²⁷¹

Mehmet Güler, öyküyü mekanına göre ikiye ayırır: Köy öyküsü, kent öyküsü. Zamanında popüler olan köy romanları olabildiğine göre köy öyküsü kavramının da yadırganmaması gerektiğini söyler: “Köy seyirlik oyunları’ , ‘orta oyunları’ gibi kavramlar kırsal kesimin ürünleri olarak adlandırılıyor ve dolaşımını hala sürdürüyorsa, ‘köy öyküsü’ gerçeği de haklılık kazanıyor.”²⁷² Güler, Avrupa edebiyatında köy edebiyatı diye bir kolun olduğunu, Türk edebiyatında da böylesi bir kıpırdanmanın Tanzimat döneminde başladığını cumhuriyet devrinde ise kapsamlı ele alındığını belirtir. Bekir Yıldız’ı, Talip Apaydın’ı, Fakir Baykurt’u köy öykücülerini olarak düşünür

Yazıların bazılarında, öyküde sadece mekan değil de ortam veya atmosferin incelendiği görülür. Mesela, Sevim Gündüz Raşa’nın yazısında mekan ve zaman diye bir ayırım yoktur. O, bu ikisini ortam veya atmosfer olarak birleştirmiştir. Raşa, konu ve olayın çok göze çarpmadığı öyküler için “(...) asıl önemli olan yazarın fikrini, dünya görüşünü, duygularını ve düşüncelerini okura iletebilecek bir atmosfer yaratabilmektir.”²⁷³ der. Atmosfer yaratma odaklı öykülerde asıl amaç olay veya konu ile okuru etkilemek değildir. Yazar, yarattığı atmosfer ile okura bir şeyler sezdirmeye çalışır ki bu da öykünün ana fikridir.

Harold Blodgett, ortam öykülerinin saf bir örneğine pek sık rast gelmediğini belirtir: “ ‘Ortam’ ya da ‘atmosfer’ öyküsünün, deyim yerindeyse atmosferin baş karakter olduğu öykünün açık bir örneğini bulmak güçtür. Bazı okurlar açısından, ‘bölgesel’ öykü adı verilen öykü,

²⁷⁰Okyay, *a. g. m.*, s. 86.

²⁷¹Okyay, *a. g. m.*, s. 88.

²⁷²Güler, *a. g. m.*, s. 89.

²⁷³Raşa, *a. g. m.*, s. 109.

olaylar ya da kişiler açısından değil, mekan ya da zaman izlenimi açısından ilginçtir.²⁷⁴ Blodgett de mekanla zamanı birleştirerek “atmosfer” veya “ortam” der. Onun için ortam öyküsü, “Öyküsünü düşünürken yazarı asal olarak öykünün geçtiği yer ve zamanla ilgili düşünceler harekete geçiriyorsa, tüm uzamsal ve zamansal çevre en çok anımsanan nitelikse (...)”²⁷⁵ adını hak eder. Blodgett’e göre yazar, öyküsüne başlamadan önce ortamı zihninde belirler. Ortam kullanımının iyi olduğu çeşitli öykülerden örnekler vererek “(...) ortam, öykünün altta yatan amacı ile sıkı sıkıya bütünlenmelidir.”²⁷⁶ tezini savunur.

John Gerlach, atmosferin öyküye nasıl bir katkısı olduğunu söyler: “Öykü olma özelliği zaman ve uzamın kapsamlı bir biçimde anımsanmasına değil, okurda zaman ve uzamın kahramanların algılandığı zeminler olduğu yanılışmasının oluşmasıdır. (...) öyküler de bir noktayı, bir eğretileme ya da bir düşünmenin durağanlığı olarak değil, zaman ve uzamın yanılışması altında bir noktayı sergiler.”²⁷⁷ Yani okur hafızasında kalan kahramanı yazarın hazırladığı atmosferde canlandırılmalıdır. Kahraman da bu atmosfere zıt düşmeyecek şekilde hafızada yer etmelidir. Kahraman, mekan ve zaman birbirine bağlı öğelerdir.

İki yazıda mekanın inandırıcılığının nasıl bir etki yapacağı ve mekana yüklenen işlev tartışılır. Aynı zamanda mekan betimlemeleri hakkında öğütler de verir. Derginin 7. sayısında Semih Gümüş “Kısa öyküde dış çevre, öykünün yaşandığı mekan, bu mekanı tamamlayan nesnelere yükledikleri anlamlar da ilginç bir yorumlama alanıdır.”²⁷⁸ derken Feridun Andaç’ın söylediklerini kast eder. Hatta mekan, karakterlere denk düşer: “Dış çevreyi betimlemek ya da nesnelere imlemekle aslında öykü kişileri betimlenip belirtilirler.”²⁷⁹ Semih Gümüş de mekanın bir dekor olamayacağını, öyküde kesinlikle bir işlevi olması gerektiğini savunur: “(...) çevre ya da nesnelere, öyküde süsleme öğeleri değil, anlatının olmazsa olmaz örgenleri olarak görülmelidir. En çoğu, öykünün irdelediği sorunlar ve kişiler için bir art-alan yaratabilirler.”²⁸⁰ Ancak araştırmacı, mekanın betimlenirken aşırıya kaçılmaması gerektiğini söyler.

²⁷⁴Blodgett, *a. g. m.*, s. 64.

²⁷⁵Blodgett, *a. g. m.*, s. 76.

²⁷⁶Blodgett, *a. g. m.*, s. 77.

²⁷⁷John Gerlach, “Anlatının Sınırları: Çok Kısa Öykü, Düzyazı Şiir ve Lirik Şiir”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 17, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 47.

²⁷⁸Gümüş, *a. g. m.*, s. 112.

²⁷⁹Gümüş, *a. g. m.*, s. 113.

²⁸⁰Gümüş, *a. g. m.*, s. 113.

Kemal Selçuk, mekanı öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biri olarak tanıtır. Mekanın, öyküye “renk, canlılık ve anlam”²⁸¹ kattığını belirtir. Ayrıca öyküyü hatırlamada mekanın büyük yer kapladığını, çünkü okurun öyküyle özdeşim kurduğu öykü mekanlarının “tanıdık” olduğunu söyler. Tabii burada tersi bir ilişki de söz konusudur. Okur, mekanla özdeşleştiği için öyküyü hatırlıyor olabilir ya da olayla veya karakterle özdeşleştiği için de mekanı hatırlıyor olabilir. Selçuk, mekan tasviri ve öyküde organik bütünlük açısından iki mühim şeyi ifade eder: “Mekanın gerçekliği, inandırıcılığı kişilerle büyük paralellik gösterir. Mekan çağma, koşullarına ve öykünün dokusuna ters düşmemeli.”²⁸² Kişiler, o mekanda canlanabilmeliler, iğreti durmamalıdır. Anakroni gibi bir yanlış yapılmamalıdır. Selçuk, Sabahattin Ali’nin *Isıtmak İçin* öyküsünden örnekler vererek mekan tasvirlerinin nasıl yapıldığını, nasıl seçildiğini gösterir. Araştırmacı, öyküde çeşitli ilkel amaçlarla okurları çekmek için üstünkörü şekilde bir mekana yer vermenin öyküyü kalıcı yapamayacağını da ekler.

Adam Öykü’deki yazıların hepsi de mekanı öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biri olarak görür. Kimisi sembolik mekanlardan kimisi de mekanın betimlenmesinden yanadır. Betimleme esnasında ortaya çıkan problem ise yazarın nerede duracağını bilmesi ile ilgilidir. Bazı öykülerde amaç ortamı oluşturmaktır bazılarında ise mekan, yoğun anlamlar yüklenerek bir işlev sahibi yapılır. Anlam yüklenen mekanların seçimi, öykünün diğer öğelerinden bağımsız yapılmamalıdır.

2.8. Öykü Dili

Öykü dili, sıklıkla, şiir diline en yakın düz yazı formu olarak gösterilir.²⁸³ Öykü yazarının, anlatısını yoğun bir şekilde vermek istemesi, sözcüklerini daha dikkatli seçmesini gerektirir. Öyküde gereksiz sözcük, kendini belli eder ve yapay durur. Kimi araştırmacılar ve yazarlar öykünün ne anlattığı ile değerinin ölçüleceğini

²⁸¹Kemal Selçuk, “Öyküde Mekan”, *Adam Öykü*, S. 58, Adam Yay., İstanbul, 2005, s. 78.

²⁸²Selçuk, *a. g. m.*, s. 79.

²⁸³Neuse, öyküyü drama daha yakın görür: “Kısa öykü varoluşsal bir durumu ortaya koyması ve bir yaşam bunalımını anlatmasıyla, türler içinde en çok drama yakındır.”, Neuse, *a. g. m.*, s. 43.

söylese²⁸⁴ de öykünün edebi değerini belirleyen dil kullanımını olduğunu söyleyenler çoğunluktadır.

Türk ve yabancı araştırmacıların öykü dilini önemsedikleri görülür. Necip Tosun, “Örneklerine bakılırsa dile bir ‘araç’ değil de bir ‘amaç’ olarak bakan yazarların, çok daha nitelikli ürünler ürettiğini görürüz.”²⁸⁵ diyerek çoğunluğun içinde yerini alır. M. Kayahan Özgül, dilin ön plana çıkarıldığı öykülerin Avrupa’da, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra değerlendirildiğini söyler: “Sıradan okuyucuya kolaya kaçan hikayeler sunmaktansa, daha eğitimi okuyuculara yazılması ve okunması emek gerektiren, dili seçkin, anlatımı itinalı, ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da önem taşıyan hikayeler sunmak daha doğrudur.”²⁸⁶ Öykünün içeriğinin özgünlüğü giderek daha da azalmaktayken öne çıkan, bu içeriğin aktarım biçimidir. Kurt Kusenber, “(...) bu dünyanın sunduğu her şeyi konu edinen kısa öykünün içeriği hakkında söylenecek bir şey yok. Kısa öykü için her gün yeni bir konu çıkabilir; fakat bu konular ille de yeni durumlar ve çatışmalar içermez; çünkü insanın doğası temel güdeleri ve davranış biçimlerinde pek az değişir.”²⁸⁷ diyerek özgün ve yeni olmak isteyen, içerikle değil biçimle bu amacına ulaşabileceğini ifade eder.

Necati Mert’in cümleleri, anlatıyı edebi yapanın neden dil olduğunu özetler: “Çünkü sanatın dili iletişim amaçlı değildir. Pratiğin ötesindedir. Gramerin ve lengüistiğin bile tanımlamakta zorlandığı bir özellik taşır.”²⁸⁸ Mert, bu zorluğun sebebini de söyler: “Bu belki de her bir eserin hem türüne hem yaratıcısına mahsus çok dili olmasındandır.”²⁸⁹

Ne var ki dil de tek başına öyküyü kurtaramaz. Önceden belirtildiği gibi hikayeyi öykü yapan öğeler içi içe olmalıdırlar. “Organik bütünlük” kavramı öykü için de geçerlidir.

Adam Öykü dergisindeki yazılarda öykü dilinin iki yönü ön plana çıkarılır: Şiirsellik ve söz tasarrufu. Yazıların bazıları şiir ile öyküyü yakın türler olarak gösterir. Yazılara hakim olan görüş, öykü dilinde şiirselliğin desteklenmesidir.

²⁸⁴“Eğer öykünüz okur tarafından on dakika sonra unutulacak türden bir öykü ise, emin olun yayıncı tarafından da on dakika içinde çöp kutusuna atılacaktır”, Ecker, *a. g. m.*, s. 47-48.

²⁸⁵Tosun, *a. g. e.*, s. 137.

²⁸⁶Özgül, *a. g. m.*, s. 38.

²⁸⁷Kusenber, *a. g. m.*, s. 44.

²⁸⁸Mert, *a. g. e.*, s. 48.

²⁸⁹Mert, *a. g. e.*, s. 48.

Öyküde sözcük ekonomisine gidilmesini savunan yazılar çoğunluktadır. Her edebi türde olduğu gibi öyküde de dilin özgünlüğünün önemini vurgulayan Türk ve yabancı araştırmacılar yazılarıyla dergide yer almışlardır.

Öykü dilinin özgünlüğüne dikkat çeken iki yazı bulunmaktadır. Birisi özgünlüğü tavsiye ederken, diğer yazı da orijinalliğin sonuçlarını gösterir. Harold Blodgett, öykü dili ile ilgili çok az şey söyler. Söylediği şeyler tüm edebi türler için geçerlidir denilebilir. Marcel Proust'tan alıntıyla “(...) üslup teknikle değil, görüyle (vision) ilgili bir niteliktir. Yazarın zihniyle dış dünya arasındaki ilişki – ya da iletişim gücü – benzersiz ve yalnızca kendisine ait hale geldiğinde; yazarın, başka hiç kimsenin onun tarzında söyleyemeyeceği söyleyecek ilginç bir şey olduğunda başarılıdır.”²⁹⁰ diyerek yazarların kendi dil evrenlerini kurmalarının öneminden bahseder. Blodgett, yazar adaylarının, başarılı olan yazarları taklit etmelerini değil kendi üsluplarını oluşturmalarını öğütler.

Aysu Erden'in yazısı, Blodgett'in aksine, neredeyse bütünüyle öykü dili üzerinedir. Bu yazıda, öyküdeki yüzeysel yapı dil kullanımları (Sözcükler, sözcük öbekleri, tümceler, paragraflar, tüm bu birimlerin çeşitli bileşenleri) ile derin yapı (Amaç, tasarım, etki, anlamlar, iletiler) arasındaki bağı gösteren bir şema bulunur. Erden, “Her satır, her sözcük, her hareket, hatta yapının kendisi bile ikili bir anlam taşıyabilir.”²⁹¹ diyerek, öykü dilinin çokanlamlılığına dikkat çeker. Dilin, dış dünyadaki gerçeklerden farklı bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Dil, dış dünyadaki gerçekleri değil, zihnin onları algılama şeklini yansıtır. Öykü dili de gündelik dil ile değil, yazarın gündelik gerçekleri yorumlaması ile oluşur. Erden, yazarın yaratım sürecinden önce önünde üç seçenek olduğunu söyler:

“1- Yazar ileteceği bilginin miktarı konusunda karar verecektir

2- Yazar ileteceği bilginin türü konusunda karar verecektir

3- Yazar ileteceği bilgiyi nasıl düzenleyeceğine karar verecektir”²⁹²

²⁹⁰Blodgett, *a. g. m.*, s. 82.

²⁹¹Aysu Erden, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler”, *Adam Öykü*, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 81.

²⁹²Erden, *a. g. m.*, s. 82.

Erden, Halliday'den alıntı yaparak, yazarın özel dil kullanımının onun dünya görüşünü ve ideolojisini yansıttığını iddia eder. Özel dil kullanımı, kendisini derin yapıda belli eder ve okur, metni doğru okursa yazarın içinde bulunduğu toplumun değer yargılarını ve bakış açılarını dahi çözebilir. Erden, öyküde cümlelerin veya sözcüklerin birer anlam çerçevesinde bulduklarını ve farklı durumlarda değişik anlamlar kazanacaklarını söyler. Bu anlama, yazınsal anlam denmektedir. Öykünün yazınsal iletişimini oluşturan öğelerden biri olan yazınsal anlam üç şekilde ortaya çıkar:

-Sözcük anlamı: Bir dil biriminin temel anlamı

-Toplumsal anlam: Bir dil biriminin anlamının etnik gruplaşma, cinsiyet, yaş, köken gibi toplumsal etkenler tarafından belirlenmesi

-Etkisel anlam: Dil kullanan kişilerin duygularını, davranışını, eğilimlerini ve belirli bir durumla ilgili olan düşüncelerini yansıtmaları²⁹³

Erden, Türk öykü yazarlarının deneysel ve yaratıcı dil kullanımlarını da incelediği bu yazıda, Türk yazarların sözcük anlamlarının ötesine geçtiğini ve okurla farklı düzlemlerde iletişim kurabilmek için yeniliğe, deneyselliğe, yaratıcılığa yöneldiklerini belirtir.

Öyküde söz tasarrufuna gidilmesi gerektiğini söyleyen araştırmacı ve öykücüler bazen öyküyü romanla mukayese eder, bazen de tavsiyeler verirler. Yazar Julio Cortazar, öykü dilinin eklemeye değil çıkarmayla oluştuğunu vurgular: “(...) öykünün gerilimi ara düşüncelerin, hazırlık aşamalarının ve bilerek başvurulmuş tüm yazınsal süslerin zaman kaybını hoş göremeyecek kaçınılmaz bir işlemi devreye sokmak için beklenmedik bir biçimde öyküden dışarı atılmasından doğar.”²⁹⁴

Semih Gümüş, dilin denetlenmesi konusunda öykü ile romanı karşılaştırır. Romanda bazen lüzumu olmayan parçalara rastlamak mümkünken öyküde böyle bir lüks olamayacağını söyler: “(...) kısa öyküde gereksiz bir tek tümce bile açığa düşecek, anlatıyı

²⁹³Erden, *a. g. m.*, s. 83.

²⁹⁴Cortazar, *a. g. m.*, s. 41.

aksatacaktır. Gerek iç-biçime, gerek dış-biçime değgin her türlü gereksiz öge kısa öykünün yapısınca çok geçmeden dışarlanacaktır.”²⁹⁵

Sevim Gündüz Raşa, yazar adaylarının başlangıçta, çeşitli anlatım yöntemlerinden faydalanabileceğini ancak gösterme yöntemini kullanmanın daha iyi olduğunu ifade eder. Az sözcükle, güçlü bir söylem kurmayı ve şiirselliği ön plana çıkarır. “Kesin ve anlattığımız olayla kişiye özel sözcükler kullanılmalı, genel söylemlerden kaçınılmalıdır. Ölçüt şu olmalı: Okur, anlatmak istenileni tam olarak anlayabilmeli.”²⁹⁶ diyen Raşa, kullanılan kavramların ve isimlerin cins değil, özel olmasından yanadır. Mesela, öykü herhangi bir mekanda, zamanda değil, belli bir şehirde, köyde vb., belli bir vakitte, mevsimde vb. geçmelidir.

John Singleton, yazısında öykü dilinin nasıl olmayacağını somut örneklerle gösterir: “*Kadın şaşkınlıkla bağırды ve erkek öfkeyle gürlledi* gibi ekler yapmaktan kaçınm. Kurmacada bunlar tiyatro yönetmeninin verdiği sahne yönergelerine benzer bir etki bırakır.”²⁹⁷ Singleton, aslında gayet doğal gözükken ama öyküde işlevi olmayan sözlerin metinde yer almaması gerektiğini vurgular.

Allan W. Ecker’in yazar adaylarına tavsiyeler verdiği yazısında öyküde sözcük tasarrufundan yana olduğu görülür: “Aynı cümlede ya da paragrafta gereğinden fazla sözcük kullanılmaz.”²⁹⁸ Ecker, gereğinden fazla sözcük kullanımının vurgu için yapılabileceğini ancak bunun da kaçınılmaz durumlarda kullanılması gerektiğini söyler. Ayrıca Ecker, sık kullanılabilecek söz ve söz öbeklerini inkar etmez ama bazı sözcük ve cümlelerin sık kullanımının zaaf olduğunu düşünür. Bu yüzden, yazar adayının söz dağarcığının yeterli olması gerektiğine inanır.

Kurt Kusenberg, öykünün özlü olmasını tercih eder: “Bir kısa öykü potansiyel bir zenginliğe sahipse ve okur, yazarın daha ayrıntılı yazabileceği duygusuna kapılırsa, özlüdür demektir.”²⁹⁹ Kusenberg’e göre öykü dilinin yoğun olması gerekir ki öykü özlü olabilsin. Yazar, “Her şey (hızlı çekim tekniği ile) en öz biçimde dile getirilmeli ve söylenecek şeylerin önemli bir bölümü satır aralarında bulunmalıdır: Görünmez, ama yine hissedilebilir

²⁹⁵Gümüş, *a. g. m.*, s. 108.

²⁹⁶Sevim Gündüz Raşa, “Öykü Yazmak”, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 133.

²⁹⁷Singleton, *a. g. m.*, s. 43.

²⁹⁸Ecker, *a. g. m.*, s. 46.

²⁹⁹Kusenberg, *a. g. m.*, s. 43.

olmalı.”³⁰⁰ diyerek öykü dilinin nasıl kurulması gerektiğinin de ipuçlarını verir. Öykünün okurla iletişimi sanki sözsüz bir anlaşma şeklinde olmalıdır.

Kemal Selçuk, edebiyatı amaç olarak belirledikten sonra öyküde söz tasarrufuna gidip gitmemenin önemli olmadığını söyler. Ancak amacı edebiyat olan yazarların, sözcüklerini oldukça dikkatli seçtiklerini de belirtir. “İmgesel bir dil kullanmak, öyküdeki kurgunun karşılığı olabilir. Çağrışıma, duygulanımlara ve görünüşlere açık bir dil.”³⁰¹ diyen Selçuk, öyküde çokanlamlı bir dilin işlevinin, romandaki kurguya (olay örgüsüne) benzer bir işlevi olduğunu vurgular. Çokanlamlı bir dil de sözcüklerin ekonomik kullanılmasıyla oluşturulur. Selçuk, öykü dilinin özlü olduğu zaman okurun da hayal gücünün harekete geçeceğine inanır: “Bir odanın, bir insanın dış görünüşünün fotoğraftan farksız betimlenmesi, imgesel zenginliği azaltabilir.”³⁰² Kemal Selçuk, spesifik ifadeler kullanarak, öykünün konsantre yazılmasının faydasını gösterir: “Eylemlerin (içte ya da dışta) kestirmeden net ifadelerle aktarılması, en durağan öyküye bile farklı bir dinamik kazandırır. Cümlelerin pütürlü sözcüklerden arındırılması da, okuma eylemine hız ve renk katar.”³⁰³ Yazısında özlü dile örnek olması açısından, Türk ve yabancı öykücülerin öykülerinden bölümlere de yer veren araştırmacı, öykü dilinde belirli bir kuralı şart koşmaz, amacı edebiyat olan herkesle barışık bir sonla yazıyı bitirir.

Dergideki yazıların birçoğu öykü ile şiir arasındaki bağa inanır. Bu iki edebi türde kullanılan dilin benzerlik gösterdiğini söylerler. Buna paralel olarak da dilin yoğunluğundan ve sözcük tasarrufundan bahsedilir. Mesela, Cortazar, öykü ile şiirin yaradılışının aynı olduğunu iddia eder: “Birden ortaya çıkan bir yabancılaşma, bilincin, ‘normal’ düzeneğini yerinden uğratan bir değişim.”³⁰⁴ İki edebi türde de böylesi bir durum vardır. Cortazar, nasıl şiir tercümelerinde dil tüm etkisini yitirirse, öykü tercümelerinde de bununla karşılaştığını söyler, “kaçınılmaz bir kayba uğramadan değiştirilemeyecek *ölümcül bağımsızlık*”³⁰⁵ in varlığına işaret eder. Bu *ölümcül bağımsızlık* şüphesiz ki öykü dilidir.

³⁰⁰Kusenberg, *a. g. m.*, s. 43.

³⁰¹Kemal Selçuk, “Öyküde Sözcük Ekonomisi”, *Adam Öykü*, S. 55, Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 86.

³⁰²Selçuk, *a. g. m.*, s. 87.

³⁰³Selçuk, *a. g. m.*, s. 87.

³⁰⁴Cortazar, *a. g. m.*, s. 41.

³⁰⁵Cortazar, *a. g. m.*, s. 41.

Semih Gümüş, öyküyü biçimsel yetkinliği sebebiyle şiirin ardında ama romanın önünde gördüğünü belirtir: “Biçimsel yetkinlik, şu demek ki dilin dolaysız ve dolaylı biçimlerinin okurun düşünce çevrenini gitgide genişletmesi, yeniden yaratım sürecini okurla bire bir paylaşma açıklığı, kusursuzluk amacı içinde hantallığı tamamıyla dışarlaması, ayrıntılara dayalı oluşu yüzünden çarpıcı anlamların etkileri altında okunabilmesi gibi özellikleri kısa öyküyü edebiyatın çok ayrıksı bir köşesine koymuştur.”³⁰⁶ Öykü dilinin yenilikçi, deneysel, oyunlu, çokanlamlı olması gibi özellikler kısa öykünün evreninin yalnızca yarısını oluşturur. Gümüş, diğer yarının da insana yakınlık olması gerektiğini vurgular.

Sevinç Özer, Poe’nun tek etki kuralını anlattığı yazıda, Poe’nun öykü dili hakkındaki fikirlerini açıklar. E. A. Poe, yazarın şiirsel ve yoğun bir dil kullanmasını, gereksiz cümle veya sözcük kullanmamasını öğütler. Kuramcı, “Öykünüzün kalıcı olabilmesi için mutlaka aliterasyon sanatını kullanın.”³⁰⁷ diyerek hafızanın uyumlu sesleri daha iyi hatırlama özelliğinden faydalanmak ister. Öyküde ima sanatının kullanılmasını, böylece okura, öykünün çokanlamlı bir zeka parıltısı olduğunun hissettirilmesini tavsiye eder.

Semih Gümüş 23. sayıdaki yazısında öykü dilinin şiirselliğini Roman Jakobson’un “şiirsellik” tanımıyla benzeştirir: “Bir sözcük, adlandırılan nesnenin salt bir temsili ya da bir coşku patlaması olarak değil de, bir sözcük olarak duyulduğu, sözcüklerle bunların düzenleyimlerinin, anlamlarının, dış ve iç yapılarının, dışarıdan gerçeği göstermek yerine kendi başlarına birer ağırlık ve değer kazandıkları durumlarda vardır şiirsellik.”³⁰⁸ Gümüş, ancak anlatım biçimi ve dil konularında öykü dili ile şiir dilini birbirine yakın bulur. Öyküde sözcüklerin, romandaki gibi, anlamı taşıdıklarını hatta daha fazlasını yaparak sözcüklerdeki anlamın ötesinin, gizilgücünün dışavurma potansiyelinin saklı tutulduğunu vurgular. Öykü cümleleri tek başlarına değerlendirildiklerinde yanıltıcı olabilirler. Öykü dilinin şiire yakın bir özelliği de budur. Farklaştığı nokta ise somut anlama sınırlı bir çözümleme ile ulaşılmasının imkansızlığıdır. Öykü dilini, şiir dili gibi çözümlmek için tam bir soyutlama yapmak gerekir ve bu sebeple de iç ve dış yapıların incelenmesi lazımdır. Ancak öykü dili bunu gerektirmez.

³⁰⁶Gümüş, *a. g. m.*, s. 113.

³⁰⁷Sevinç Özer, “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 85.

³⁰⁸Semih Gümüş, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 109.

25. sayıda Sevinç Özer, parçadan bütüne giden öykü için, mitleştirilmenin bir kural olduğunu, metafor kullanmanın gerekliliğini ve nesnel denklik (Objective Correlative) yaratılarak anlamın okura geçirilmesinin lüzumunu belirtir. Özer, öykü yazarlarının, dilin olanaklarını roman yazarlarından daha çok zorladıklarını anlatır: “(...) yazarın, ‘güzellikten elektriklenmiş bir dil’ yaratabilmek için sözcüklerle şaşırtıcı denemelere girişerek, farklı bilinç düzeylerini yakalamaya çalıştığını söyleyebiliriz.”³⁰⁹ Özer, öykü dilinin yoğun, aliterasyonlu ve şiirsel bir dil olduğunu söyler. Öyküdeki, tecelli (epiphany) kavramının dil kullanımını daha da konsantre bir hale getirdiğini vurgular.

Öykü ile şiirin yakınlığını Türk öykücülerin metinleri üzerinden göstermeye çalışan Hüseyin Peker’in yazısında, buna paralel olarak Özcan Karabulut’un şu sözleri dikkat çeker: “(...) öykünün teknik açıdan romandan çok şiire yakın düştüğü, gerek lirik şiirde, gerek kısa öyküde anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim şıklığı olduğu, bir öyküde her satırın her sözcüğün, her hareketin hatta yapının kendisinin bile ikili bir anlam taşıdığı biçimindeki görüşler bana yakın geliyor.”³¹⁰ Karabulut’un bahsettiği yakınlıklar biçimle, daha çok da dille alakalıdır. Ancak Peker, şiirsel dili yakalamaya çalışan bazı yazarların duygusallığa düşme tehlikesinin olduğunu, Mehmet Zaman Saçlıoğlu’ndan yaptığı bir alıntıyla belirtir.³¹¹ Yeri gelmişken Mehmet Can Doğan’ın “Öyküdeki şiir çoğu zaman basit/bayağı/hastalıklı bir romantizm olarak düşünüldüğünden kötü örnekler çoğalmaktadır.”³¹² cümlesini de ardından alıntılar. Yazıda, bazı öykülerin dil kuruluşlarının şairaneliği sebebiyle artık şiirsel boyuta ulaştıkları bile varsayılır. Peker, şiirsel dilin öykü diline zenginlik kattığına inanmaktadır.

Dergideki bazı yazıların, sıklıkla değinilen konular dışındaki mevzuları da ele aldığı görülür. Mesela, Jonathan Culler, öyküdeki dil sorununu anlatıcı ile ilişkilendirir. Anlatıcının seçimi, öykü dilinin seçimi anlamına gelmektedir: “Olayları bir çocuğun bakış açısı ile ele alan bir öyküde, çocuk, yaşlılarına özgü algılamalarını yetişkin

³⁰⁹Sevinç Özer, “Genç Kısa Öykü Yazarları Kuramın Hangi Noktalarında Başarısız Kalıyorlar ve Niçin Okumuyorlar?”, *Adam Öykü*, S. 25, Adam Yay., İstanbul, 1999, s. 108.

³¹⁰Hüseyin Peker, “Öyküdeki Şiir ve Şiirsizliğin Arasındakiler”, *Adam Öykü*, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 89-90.

³¹¹“Şiirsel söyleyişte duygusallığa düşme tehlikesi var”, Peker, *a. g. m.*, s. 91.

³¹²Peker, *a. g. m.*, s. 91.

insanların dilini kullanarak ya da çocukça konuşmalara kayarak anlatabilir.”³¹³ Culler, olası gördüğü yöntemlerin sebeplerini belirtmez, sonuçları gösterir.

John Singleton, milli kültürün dili etkilediğini, bunun da öykülerde ortaya çıktığını söyler: “Ekinimiz bize bir ses, bir dil, ‘konuşma’ biçimleri, yazılı ve sözlü öyküler kazandırır.”³¹⁴ Öykü dilini oluştururken de aileden alınan kültürün etkisinden kurtulmanın mümkün olmadığını belirtir.

Mehmet Güler’in 57. sayıdaki “Öykü ve İmge” başlıklı yazısında, imgenin öykü için ne kadar hayati olduğu anlatılır. Sıklıkla şiir ile beraber anılan imgenin, öyküyü de zenginleştirdiği vurgulanır: “İmgeden yararlanmayan öykü çok kuru kalır.”³¹⁵ Güler’in imgeden kast ettiği hayaldir. Yazının başında da “imge”nin sıklıkla “hayal” ile karşılandığı belirtilir. Güler, gerçekçilik adına imge kullanımından vazgeçilmemesinden yanadır. “Anlattığı dünyayı bire bir dillendiren öyküler ne kadar imge kullanırsa kullansın, okurunu imge üretmeye zorlamaz.”³¹⁶ diyen Güler, böyle öykülerin okurun hayal gücünü geliştirmeyeceğini, onu hazıra alıştıracağını söyler. Bu öyküler, Güler’e göre iyi öyküler değildirler. İyi öyküler, okura imge üretmesi için pay bırakırlar. Öyküdeki eksikler, kapalı kısımlar, okura kendi imgesini üretmesi için sunulan fırsatlardır. Böyle öyküler açık uçlu öykülerdir, okurun zihninde tamamlanırlar. Güler, imgenin pratikte kullanımı hakkında da fikir sahibidir. Klasik bir öyküde imgelerin düğüm bölümünde yoğunlaşacağını, serim ve çözüm bölümlerinde azalacağını ifade eder. Ancak iyi öykülerdeki imge kullanımı heterojen bir yapıya sahiptir. Metnin tümüne dağılmış, inandırıcı, nitelikli imgeler öyküyü güzelleştirir. İmgenin dağılımı ise yazarın ustalığına bağlıdır: “Bir öyküde tıks tıks olmuş imge seli bu önemli malzemeyi ucuzlatabilir.”³¹⁷ Güler, “Gülmesini bilmeyen dükkan açmasın” sözüne gönderme yaparak imge üretmesini bilmeyenin öykü yazmaması gerektiğini savunur.

³¹³Culler, *a. g. m.*, s. 22.

³¹⁴John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 32, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 45.

³¹⁵Mehmet Güler, “Öykü ve İmge”, *Adam Öykü*, S. 57, Adam Yay., İstanbul, 2005, s. 65.

³¹⁶Güler, *a. g. m.*, s. 66.

³¹⁷Güler, *a. g. m.*, s. 67.

Adam Öykü'de yer verilen yazılarda, öykü dilinin şiirselliği, öykünün dil bakımından şiire ne kadar yakın olduğu ve metni öykü yapanın, dildeki eksiltmeler olduğu ön plana çıkarılır. Türk veya yabancı öykü yazarları ve araştırmacılar öykü dilinin yoğun, şiirsel, imgeli, özgün, inandırıcı olması gerektiğinde hemfikirdirler. Öykü dilinin gündelik dilden farklı olması ve dilin olanaklarının zorlanması da diğer tavsiyelerdir. Bazı yazılarda öykü dilinin özlü olması şart koşularken bazı yazılarda böyle bir kural koyulmaz. Fakat araştırmacıların çoğu, dilin özlü olmasından yanadır.

2.9. Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yazarın, öyküyü anlattırmak için seçtiği sese anlatıcı denir.³¹⁸ Anlatıcı-yazar ayrımı, yazılı edebiyatın tarihi göz önüne alınırsa, nispeten yenidir. Neticede, edebi türler genelde kurmaca esasına dayandıkları için, eserin inandırıcılığını artıracak etken, onu yine kurmaca bir sesin anlatmasıdır. Gerçek dünyadaki yazar, bu eseri yaratmıştır ancak onu bir anlatıcı aracılığıyla aktarması yazarın kinaye mesafesini³¹⁹ artıracaktır. Kinaye mesafesinin artması demek de eserin edebiliğinin artması demektir. Yazar, anlatıcı ile arasına ne kadar mesafe koyabilirse o kadar yaratıcı bir iş başarır. Eserin sahibi, modern anlatılarda zaten kendini saklamaya gayret eder. Necati Mert'in dediği gibi düşünmek, durumun anlaşılması için yardımcı olabilir; yazar, anlatıcının zihnine girer³²⁰, yani anlatıcı, yazarın zihninden türemez.

Anlatıcının seçimi kadar önemli olan bir başka unsur da bakış açısının seçimidir. Olayın kimin bakış açısından anlatılacağı, araştırmacılara göre yazmadan önceki en önemli problemdir. Miller ve Slote'a göre bakış açısı ve anlatıcı, birincil ve ikincil önem taşıyan sorunlardır.³²¹ Necip Tosun'a göre yazarın en hayati tercihidir.³²² Anlatıcı ve bakış açısı neredeyse içi içe girmiştir.³²³ Çünkü hikaye,

³¹⁸ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yay., İstanbul, 2011, s. 27 .

³¹⁹ Kinaye mesafesi hakkında detaylı bilgi için bkz. Wayne C. Booth, "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", *Roman Teorisi*, Haz. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay., Ankara, 2010, s. 84-103.

³²⁰ Mert, *a. g. e.*, s. 177.

³²¹ Miller, Slote, *a. g. m.*, s. 28-29.

³²² Tosun, *a. g. e.*, s. 167.

³²³ Mesela, Nurullah Çetin, bakış açısı ile anlatıcıyı ayrı ayrı ele almaz, ikisini anlatıcıda birleştirir. Çetin, *a. g. e.*, s. 103.

seçilen anlatıcının bakış açısından anlatılır. Fakat Necip Tosun'un alıntı yaptığı Seymour Chatman, anlatıcı ses ile bakış açısının her zaman aynı olamayabileceğini belirtir.³²⁴ Yazar ile anlatıcıyı birbirinden ayırmak esasen zor bir çabayken, bakış açısı ile anlatıcıyı farklı düşünmek okuru ve eleştirmeni daha da zorlayacaktır. Zaten araştırmacıların çoğu, anlatıcıları kategorize ederken bakış açılarını da gözetmişlerdir.

Anlatıcı tipleri, çeşitli yabancı ve Türk araştırmacılar tarafından farklı isimlerle veya farklı ölçütlerle sınıflandırılmışlardır. Kapsayıcı ve temel bir sınıflandırma şöyle olabilir:

-Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı

1) Gözlemci Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı: Bilgisi, olan biteni dışarıdan gözledikleriyle sınırlı olan anlatıcıdır. Nesnel bir tutuma sahiptir.

2) Kahraman Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı: Olayların içinde bulunan ve öznel bakış açısına sahip anlatıcıdır.

-Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı

1) Gözlemci Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı: Bilgisi, bir insanın gözlemleyebileceği şeylerle sınırlı olan anlatıcıdır. Nesnel tutuma sahiptir.

2) Tanrısal Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı: Bilgisi, sınırsız olan anlatıcıdır. Bu yüzden de bir tutum geliştiremez.

3) Bilgisi Sınırlı Tanrısal Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı: Genelde anlatıcının, bir karakterin zihnine girip, olayları nesnel değerlendirmesi biçiminde kullanılır.

³²⁴“(…) ses, olayların ve varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmaya ya da diğer açık yollara işaret eder. Bakış açısı ifade demek *değildir*. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. *Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir*. Birçok kombinasyon mümkündür. Sadece düz anlamlı yani algısal bakış açısını düşünelim. Olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından kendi birinci tekil kişi ile algılanıp anlatılabilir. (...) Ya da bakış açısı, anlatıcı olmayan bir karaktere devredilmiş olabilir; daha sonra ayrı bir anlatıcı ses duyulabilir.” Tosun, *a. g. e.*, s. 170.

-İkinci Şahıs Anlatıcı: “Sen” veya “siz” zamirini kullanan anlatıcıdır. Pek sık rastlanmaz, henüz deneysel olarak kabul edilir. Hem bilgisi sınırsız hem de sınırlı Tanrısal anlatıcının imkanları kullanılabilir.

Bin kadar öyküyü inceleyip çeşitli sonuçlara varan Neuse, öykülerde bakış açısının genelde bütünlük gösterdiğini ve değişmediğini belirtir. Öznel ve nesnel anlatımlarla karşılaşan araştırmacı, yazarın müdahalesinin ender görüldüğünü söyler. Neuse, “(...)Kendi başından geçenleri anlatmayan, ama belli ölçüde tanıdığı olduğu bir durumu aktaran birinci tekil şahıs anlatıcıyla sık karşılaşılır.”³²⁵ diyerek de öykülerdeki anlatıcı eğilimini aktarır.

Adam Öykü dergisindeki yazıların hemen hemen hepsi bakış açısı ve anlatıcı hakkında teorik bilgiler verir. Bir kısmı yazar ile anlatıcıyı ayırırken bir kısmı bunu yapmaz. Bazı yazılar da bakış açısı ile anlatıcıyı birbirinden ayırmazken bazıları ise bu ikisinin farklı farklı düşünülebileceğini açıklamaya çalışır. Yazılarda tavsiyeler verilir, seçilen bakış açısı veya anlatıcıların kullanımının avantajları ve dezavantajları anlatılır.

Yazıların önemli bir kısmı, farklı isimlendirmelerle de olsa, bakış açıları ve anlatıcılar hakkında teorik bilgiler verir, bakış açısı ya da anlatıcı seçiminin öneminden bahseder, seçimin nasıl yapılabileceğini, bu seçimlerin etkilerini, avantajlarını ve dezavantajlarını açıklar. Mesela, Harold Blodgett, bakış açısını “tüm öykü biçimini belirleyen bir başka büyüleyici disiplin”³²⁶ olarak tanıtır. Blodgett, anlatı açılarını birinci şahıs ve üçüncü şahıs diye ikiye ayırarak, bu açıların üstünlüğünü ve eksikliğini anlatır. Öykü, birinci şahıs ağzından anlatılırsa ya asal kişi ya da ikincil önemde biri olarak konuşulur. Birinci şahıs kullanmanın getirisi, öyküye doğallık katmasıdır. Ancak dezavantaj sayılabilecek bir yanı da sınırlı bilgi sahibi olunmasıdır. Bu özellik her zaman dezavantaj değildir. Mesela, serüven öykülerinde bilgisi sınırlı birinci şahıs anlatıcı kullanmak daha mantıklıdır. Blodgett’e göre anımsanmış öykü ve çerçeveli öykü için, birinci şahısla yazılmış bakış açısı en iyi kullanımdır. Sebebi de bu bakış açısının inandırıcılığı artırmasıdır. Blodgett, üçüncü

³²⁵Neuse, *a. g. m.*, s. 47.

³²⁶Blodgett, *a. g. m.*, s. 77.

tekil şahıs anlatıcının etkisini taşıyan birinci tekil şahıs anlatıcının varlığından da bahseder. “ ‘Ben’, ara sıra kendisini öyküye sokan yazarın ‘ben’idir.(...) Yazarın kendisini işin içine sokmadığı, ancak öyküye her an girebilirmiş gibi sizinle gelişigüzel konuştuğu (...)”³²⁷ diyen araştırmacının, gözlemci birinci tekil şahıs anlatıcısıyı kast etmiş olması muhtemeldir. Blodgett, üçüncü tekil şahıs anlatıcısının farklı çeşitleri olduğunu belirtir. Yazar, karakterin zihnine girmekle gözlemci olarak kalmak arasında bir seçim yapmalıdır. Eğer, zihne girmeyi öncelirse de önünde seçenekler olur. Yazar, tek bir zihne girip o zihnin bakış açısı ile öyküyü yorumlar ya da öykü kişilerinden herhangi birinin zihnine girmekte özgür olmayı tercih eder. Blodgett, katıksız nesnel bir öykü bulmanın zor olduğunu ama olayların ele alınma tarzının başat olarak nesnel olduğu öykülerin bulunabileceğini söyler. Yani, gözlemci üçüncü tekil şahıs anlatıcılardan bahseder ve “Bu bakış açısı, etkilerini okurun olanları tedrici olarak fark edişinden alan öykülerde güçlü bir niteliktir.”³²⁸ diyerek avantajını gösterir. Ernest Hemingway ve katı kurmaca okulu sayesinde popülerlik kazanan bu nesnel öyküler, canlı, renkli eylemli ve düşünce retorığı ile can sıkıcı olmayan karakterleri işler. Nesnel öyküler, yapmacılığa ve insandışı niteliğe bürünme tehlikesi altındadırlar. Blodgett, eğer yazarın imgelemi bir iç coşku ya da zihinsel bir savaşı yüzünden harekete geçmişse öznel bir öykü çıkarmak isteyeceğini belirtir. Sadece gördüğünü göstermekle yetinmeyip olan biteni anlatmak, yorumlamak ihtiyacı duyacağını vurgular. Birinci tekil şahısla veya üçüncü tekil şahısla anlatılan bir öykünün yazarının bakış açısı, anlatıcısının tecrübesi ve gördüğü ile sınırlıdır. Üçüncü tekil şahısla anlatılan metnin, inandırıcılığı ve doğallığı kaybolabilir ama kapsam olarak, anlatıcıya çok şey kazandırır. Karakterin zihnine dışarıdan müdahil olabilen bir yorumcu, bu avantajlardan biridir. Blodgett, “Bir öykü ona en uygun biçimi almalıdır; hiçbir biçimde yazara hemen kendisini gösteren bir biçim değil, deneme – yanılma yöntemiyle varılmış bir biçim.”³²⁹ diyerek öykünün hangi anlatıcı ve bakış açısı ile yazılacağına karar vermenin kolay bir şablonu olmadığını ve sürekli bir yaz – boz çabası gerektirdiğini de ekler. Araştırmacı son olarak Tanrısal bakış açısına değinir: “Hızlı, nesnel eylem öyküsüne de, karakterin psikolojik incelenmesine de, hayal ya da atmosfer öyküsüne de eşit derecede uyarlanabilir

³²⁷Blodgett, *a. g. m.*, s. 79.

³²⁸Blodgett, *a. g. m.*, s. 79.

³²⁹Blodgett, *a. g. m.*, s. 80.

bir tekniktir.”³³⁰ Blodgett, bu tekniğin öyküler için hala gözde bir teknik olduğunu iddia eder. Yazar, bu bakış açısını kullanırsa, okurdan hiçbir şey saklamamalıdır. Tanrısal bakış açısını kullanırken gizem yaratmaya çalışmak, inandırıcı olmaz. Blodgett, yazısının sonunda ilginç bir konuya değinir: “Belli bir öykünün, yazarın kullandığından farklı bir bakış açısıyla başarılı olması anlaşılabilir bir şeydir, ancak olası değildir.”³³¹ Blodgett, bu söylemiyle bir yandan meydan okurken bir yandan da öyküde tek bir doğru bakış açısı olabileceğini vurgular. Zaten Blodgett, “Genellikle, bakış açısındaki bir değişiklik, teknik zayıflığın bir itirafıdır(...)”³³² diyerek çoklu bakış açısına karşı tavrını belli eder.

Sevim Gündüz Raşa, bakış açısı hakkında farklı isimlendirmelerle teorik bilgiler verir. Fakat yazar-anlatıcı ayrımını yapmaz. Tanrısal üçüncü tekil şahıs anlatıcı için “her şeyi bilen yazar” demektedir. Böyle yazılan öykülerin üçüncü tekil şahısla anlatıldığını, yazarın okuru yönlendirip yorum yaptığını söyler. “Birinci kişi tekil anlatım” başlığı altında, gözlemci birinci tekil şahıs anlatıcı ve kahraman birinci tekil şahıs anlatıcıyı açıklamaya çalışır. Gözlemci birinci tekil şahıs anlatıcı için “(...) yazar ya kendisi gözlemci durumundadır, ya da öyküdeki daha az önemli kişilerden biri kahramanı anlatır.”³³³ diyerek bu anlatıcı için de çeşitlemelere gider ama adlandırma yapmaz. “Gözlemci yazar” başlığı ile gözlemci üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı karşılar. Raşa, “Bu anlatımda yazarın ağzından geçmişe dönüşler olmadığını söyleyebiliriz.”³³⁴ diyerek, kullanılan bakış açısının dezavantajlarından birisini belirtir. Anlatıcı, sadece gözlem yaptığı için böyle bir imkanı kullanması zaten mümkün olamaz. Bu bakış açısında olaylar sadece dışarıdan anlatılır, okur da anlatıcı ile beraber öğrenir. Raşa, son olarak “Çok bakış açılı anlatım”ı açıklar. Daha çok post-modern öykülerde kullanılan bu anlatımda yazar, bir öyküde birden fazla bakış açısı ve anlatıcı kullanır. Sevim Gündüz Raşa, belli tarz öyküler için belli bakış açıları olmadığını ekler ve “Öykü nasıl bir bakış açısı gerektiriyorsa o kullanılacaktır.”³³⁵ diyerek şablonları reddeder.

³³⁰Blodgett, *a. g. m.*, s. 81.

³³¹Blodgett, *a. g. m.*, s. 81.

³³²Blodgett, *a. g. m.*, s. 79.

³³³Raşa, “Öykü Yazmak”, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 134.

³³⁴Raşa, *a. g. m.*, s. 134.

³³⁵Raşa, *a. g. m.*, s. 135.

Jonathan Culler, bakış açısı ve anlatıcı hakkında teorik bilgiler verir. Birinci kişi anlatım ve anlatıcının öyküdeki kahramanla aynı kişi olmadığı üçüncü kişi anlatım diye iki türlü anlatıcı olduğunu söyler. Birinci kişi anlatıcıların da öykünün temel kahramanları, yan kahramanları ya da olayları tanımlayan gözlemciler olabileceğini belirtir. Birinci kişi gözlemcilerin öykü boyunca geliştirilerek tam bir kimliğe kavuşabileceğini ya da sadece öyküyü başlatıp gidebileceğini imler. Culler, tartışmalara neden olan bir konuya da değinir. Anlatıcı ile yazarın görüş ayrılıklarının sezildiği durumlarda anlatıcının konumunun sorgulandığını ve güvenilir anlatıcı³³⁶ diye adlandırıldığını ifade eder. Jonathan Culler bir de bencil anlatıcının varlığını gösterir: “Bir öykü anlattıkları gerçeğini tartışan, öyküyü nasıl anlatacaklarına karar veremeyen ve hatta öykünün sonu kendilerine bağlıymış gibi davranan anlatıcılara kuramcılar *bencil anlatıcı* adını verirler.”³³⁷ Culler, anlatıcı ile bakış açısını birbirinden ayırır. Öykü, anlatıcının bakış açısından verilmek zorunda değildir. Bazı anlatılarda anlatıcı bir odak karakter belirleyip olayları o odağın bakış açısı ile anlatabilir. Ancak bu noktada çeşitli değişkenler söz konusu edilir. Değişkenlerden bir tanesi zamandır. Öykü, olaylar oluyorken veya üzerinden biraz vakit geçmişken ya da çok daha sonra anlatılabilir. Anlatıcı, odağını, olaylar olup bitiyorken veya sonra da kurabilir. Çocukluk olaylarına çocuk bilinci veya yetişkin bilinci ile bakabilir. Ya da tam tersini de yapabilir. Üçüncü kişi anlatım ile de böyle çeşitlemelere başvurmak mümkündür. “Zamansal odaklanma konusunda yapılan bu seçimler, anlatımın yarattığı etki üzerinde büyük farklar yaratabilir.”³³⁸ diyen Culler, örnek olarak da, dedektiflik öykülerinde sonuç kısmında elde edilen bilginin önceki bölümlerdeki bilgileri içermediğini söyler. Uzaklık ve hız, odaklanma konusunda, diğer değişkenlerdir. Öykü, hızla aktarılarak odaklanabilir veya yavaş yavaş geliştirilebilir. Son değişken ise bilgi kısıtlamalarıdır. Bilgisi kısıtlı bir anlatıcı ile bilgisi sınırsız bir anlatıcının anlattıkları aynı olmayacaktır. Sadece betimlemelerde bile ortaya çıkabilecek bu ayrım, anlatımın ne kadar çeşitlendirilebileceğini gösterir. Culler, bilgisi sınırsız yetkin anlatıcının geleneksel öykülerden başka çağdaş romanlarda da sık sık kullanıldığını ifade eder. Araştırmacı, çoklu bakış açısının da varlığından

³³⁶Güvenilmez anlatıcı hakkında detaylı bilgi için bkz. Booth, *a. g. e.*, s. 225-254.

³³⁷Culler, *a. g. m.*, s. 23.

³³⁸Culler, *a. g. m.*, s. 23.

haberdardır: “Tek bir karakterin bilinci ile odaklanan öykülerde, hem anlatıcının düşündüklerini ve gözlemlediklerini aktardığı birinci kişi anlatıcılar, hem de (...) üçüncü kişinin kısıtlı bakış açısına sahip anlatıcılar bulunabilir.”³³⁹ Anlatıcı, öykünün özelinde aslında dünyayı anlatır. Dünyanın anlaşılabilirliği, Tanrısal üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile - çünkü hiç sürpriz yoktur, her şeyin nedeni ve sonucu okurun önüne sunulur - veya anlaşılmazlığı, kahraman birinci tekil şahıs anlatıcı ile – başına gelen her şey sürpriz olabilir, olan bitenin karmaşasını anlamaz – aktarılabilir.

Louise Bogges, hangi durumlarda nasıl bakış açılarının seçilmesinin ne etki yaratacağını anlatır. “Kısa bir öykü güçlü bir duygusallık gerektiriyorsa, öznel bakış açısı ile yazılır.”³⁴⁰ diyen Bogges, nesnel bakış açısı kullanılan öykünün ise karakterin zihnine girmeden, duygusal olmadan yazılması gerektiğini söyler. Öznel bakış açısında, bir veya daha fazla karakterin düşünceleri okura aktarılır. Okur da böylece karakterin eylemlerinin nedenini anlar ve özdeşleşme kurar. Neticede okur, öykünün içine çekilmiş olur. Bogges, “Öyküyü yansıtmakta kullandığımız karakter bakış açısı karakteridir.”³⁴¹ derken, aslında anlatıcıdan bahseder. Araştırmacı, üç adet bakış açısını belirlemiştir: Tek esas karakter, tek yan karakter, çok yönlü bakış açısı. Tek esas karakter, diğer kişilerin zihinlerine giremez. Okurun özdeşleşmesi için tavsiye edilen nokta, tek esas karakterin bakış açısının hemen tanıtılmasıdır. Eğer olaysız ve eylemsiz geçen bir ya da daha çok paragraf varsa, bakış açısı üçüncü tekil kişiye çevrilebilir. Aksi takdirde bakış açısını değiştirmek okurun dikkatini dağıtır. Yazar, eğer, bakış açısı karakterinin fikirlerine dikkat çekmek isterse, onun birinci tekil şahıs gibi düşünmesine izin vermeli ama bu ifadenin etrafına tırnak işareti koymalı ve “düşündü” veya “neden oldu” şeklinde sınıflandırmalıdır. Tek esas karakter bakış açısı birinci ve üçüncü tekil şahsa uygulanabilir. Bu seçim genellikle karaktere ve yazarın tercihine bağlıdır. Birinci tekil şahıs samimi bir görüntü verirken üçüncü tekil şahıs muhafazakardır. “Bakış açınız doğruysa, tek yapmanız gereken zamiri değiştirmektir.”³⁴² diyen Bogges, anlatıcı ile bakış açısının belli şablonlarla bağlı olmadığını ve bir öyküde tek

³³⁹ Culler, *a. g. m.*, s. 24.

³⁴⁰ Louise Bogges, “Öyküde Doğru Bakış Açısını Seçmek”, çev. Deniz Tansel, Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 5.

³⁴¹ Bogges, *a. g. m.*, s. 5.

³⁴² Bogges, *a. g. m.*, s. 6.

doğru bakış açısı ancak farklı anlatıcılar olabileceğini vurgular. Yeni başlayan yazarlara da tek esas karakter bakış açısı ile yazmaları öğütlenir.

Bogges, tek yan karakterin kullanılması için belli durumlar önerir. Bunlardan biri, esas karakterin sevimsiz olduğu ve okurun özdeşleşmesinin mümkün olmadığı durumdur. Başka bir durum ise aynı esas karakterin bir dizi öykü ile anlatılmasının planlandığı hallerdir. Bogges, tek yan karakter bakış açısı için hikaye anlatıcısı veya gözlemci kullanılmasını tavsiye eder. Okur özdeşleşmesini kolaylaştırmak için de gözlemci ve ana karakteri aynı cinsiyetten seçmeyi öğütler. Bu bakış açısında anlatıcı, temel karakterin problemlerine dahil olur, onun eylemlerini özetler, kararlarını açıklar. Louise Bogges, gözlemci tek yan karakter bakış açısının, bir de ima edilen anlatıcı adlı başka bir çeşidi olduğunu belirtir: “Yazar okuyucunun öyküdeki görevini varsayar ama asla onu bir kişi zamiri ile kişileştirmez. Eylemi ilişkilendirir ve duygusal tepkileri bakış açısı olarak kurar.”³⁴³ İma edilen anlatıcının nesnel bakış açısına sahip olmadığını ve karakterlerin zihnine girmeyi engellediğini de eklemek gerekir.

Bogges, her şeyi bilen anlatıcıyı “Çok yönlü bakış açısı”na dahil eder. Bu bakış açısının artık seyrek görüldüğünü belirtir. “Bakış açısını bir karakterden diğerine aktardığınızda, öykünün konusundan ve karakter gelişiminden çok fazla sözcük çalmış olursunuz.”³⁴⁴ diyen araştırmacı, bu bakış açısına çoklu bakış açısını da ekler. Fakat bu yöntem, yeni başlayan yazarlara tavsiye edilmez.

Louise Bogges, deneyimli yazarların, öykülerindeki bir karakteri seçip onun bakış açısından sayfalarca yazdıklarını ve bunu yardımcı karakterler için de yaptıklarını söyler. Deneme – yanılma yöntemi ile en iyi bakış açısı karakteri seçilir. Bakış açısı karakterini seçmenin en iyi yolunun, onun öyküdeki işlevini bilmek olduğu imlenir. Bogges, altı maddelik bir işlev listesi çıkarmıştır:

- 1) Duygu: Bakış açısı karakteri aşk, popülerlik veya takdir için duyulan derin özlemi karşılar. Bu özlemi giderme yolunda da dramatik, romantik, mizahi veya gizemli duygular ortaya çıkar.

³⁴³Bogges, *a. g. m.*, s. 7.

³⁴⁴Bogges, *a. g. m.*, s. 8.

- 2) Çatışma: Bakış açısı karakteri “öyle biri olduğu için” çatışma meydana gelir. Doğru bakış açısı için çatışmayı yaratabilecek karakter seçilmelidir.
- 3) Gerilim: Okurun gerilimi hissetmesi için bakış açısı karakterin verdiği kararlar sürekli çatışma çıkarmalıdır. Bakış açısı karakterinin böyle sorunlara yol açması için de asıl problem hakkında bilgisi en az seviyede olmalıdır. Her şeyi bilen bakış açısı ile yazılan öykülerde “hatalı gerilim” vardır. Yani, yaratılan gerilim inandırıcı değildir, yapaydır. Çünkü her şeyi bilen bakış açısına sahip karakter, okurdan bazı şeyleri saklamaktadır.
- 4) Okuyucu Özdeşleşmesi: Seçilen bakış açısı, okura en hızlı ve güçlü özdeşleşmeyi yaşatmalıdır.
- 5) Yazarın Mesajı: İzlek, öykü boyunca bakış açısı karakteri yoluyla geliştirilmelidir. Bu karakter değişim göstermeli ve bu değişim de inandırıcı olmalıdır.
- 6) Yetenek: Bakış açısı karakterinin çatışmayı çözme yeteneğini göstermesi gerekir. Bu yetenek potansiyel olarak zaten onda var olan bir haldir.

Araştırmacı, bu altı maddelik testten en yüksek puanı alan karakterin, bakış açısı karakteri olabileceğini söyler. Bakış açısı karakterinin tanıtılması için eylemi, diyalogu, düşüncelerini ve başkalarının tepkilerini göstermenin en doğru yollar olduğu ifade edilir. Bir belgenin veya yazarın anlatımının, kesinlikle tercih edilmemesi gereken araçlar oldukları vurgulanır. Eylemin içindeki bir tanıtım ise yoğun bir çatışma ortamında olmalıdır.

Wallace Hildick, “Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım” başlıklı yazısında ve sonra dergide çıkan diğer yazılarında, anlatıcıları, zaman kiplerine göre de ayırır. Bu anlatımı, öykü yazmanın en kolay yolu olarak gören Hildick, “Bu yöntem, fiziksel eylemlere dayanan ‘belirsizlik (suspence)’ öykülerinde ya da yazarın, öyküsüne özellikle belirsizlik katmak istediği durumlarda çok etkilidir.”³⁴⁵ diyerek içeriğe göre anlatıcı şablonu önerir. Bu yöntemde yazar, karakterinin bilincinden geçen ve geçmişte olmuş olayları, şimdi oluyormuşçasına anlatır. Bu sebeple yoğun bir şimdiki zaman duygusu vardır. Ancak

³⁴⁵Wallace Hildick, “Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 39, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 47.

bu duygu, zamanda ileri sıçramaya izin verir. Bu da bilincine girilen karakterin anlaşılmasını kolaylaştırır. Şimdiki zaman duygusu korunursa, açıklamalar için fazla boşluk kalır. Yani karakterin veya olayların geçmişinin açıklanması ikinci plana itilir. Hildick, karakterin açıklaması yapılırca da bir eksikliğin ortaya çıkacağını belirtir: “Yöntemin, karakterin keşfedilmesi için gerekli boşluğu bırakmaması da önemli bir eksikliktir.”³⁴⁶ Okur, karakter hakkında her şeyi bileceği için sadece kendi tepkisi ile karakterin tepkisini karşılaştırabilir, karakterin ne tepki vereceğini sezmesine gerek kalmaz. Bu yöntemde, rastlantısallığı ortadan kaldırmak kolaydır. Anlatıcı, zamanda ve uzamda rahatça dolaşabildiği için tesadüfe yer bırakılmaz. Hildick, Henry James’in, hem karakterin bakış açısını hem de her şeyi bilen anlatıcıyı kullanmasının bir anlamda yenilik olduğunu kabul eder. Henry Fielding, Jane Austen, E. A. Poe ve E. Hemingway’in bazı öykülerinden örnekler verilerek bu yöntemin sıkça kullanıldığı anlatılır. Bu yazarlar, her şeyi bilen anlatıcının yansıtıcı odağı olarak tek bir karakteri seçip o karakterin bakış açısı ile öyküyü anlatmalarına rağmen, bir anda her şeyi bilen anlatıcıya ustaca dönebilmektedirler.

Wallace Hildick 40. sayıdaki yazısında, şimdiki zamanda üçüncü kişi anlatımı konu eder. Bu yöntem, okura, olaylar o anda yaşanıyormuş duygusu verir. Anlatıcı, olan biteni okurla beraber yaşadığı için merak duygusu oldukça güçlüdür. Şimdiki zamanın kullanıldığı anlatıların hareketli eylemler içermesi, daha doğal gözükcektir. Hildick, aksi takdirde istenmeyen bir yapaylığın yaratılacağını iddia eder. Araştırmacı, “Ama bir yazarın bazen doğal olmayan bir etki yaratmak istediği zamanlar da vardır – tuhaf, belki düşsel, belki doğüstü olaylar - ”³⁴⁷ diyerek içeriğin de biçimi belirlediğini unutmaz. Hildick, gizem, entrika, merak yaratmak isteyen yazar için şimdiki zamanda üçüncü kişi kullanımının, geçmiş zamanda üçüncü şahıs kullanımından daha etkili olduğunu söyler. Bu yöntemin dezavantajı, okurun yanlış anlama riskidir. Meraklandırıcı, gizem yaratan böyle bir anlatım karşısında okur, sürekli gizemi çözmeye çalışacak ve fikirler üretecektir. Anlatıcının bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışan okurun, eğer ki öykünün ilerleyen bölümlerinde beklentisi karşılanmazsa dikkati dağılabilir. Şaşırıcı okur, öyküye devam etmek istemeyebilir. Ancak bazen

³⁴⁶Hildick, *a. g. m.*, s. 48.

³⁴⁷Wallace Hildick, “Şimdiki Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 40, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 53.

böyle bir şaşkınlığı hedefleyen yazarlar da vardır. Okurun, öyküyü, tüm konsantrasyonunu harcayarak okuyup okumadığını test ederler. Wallace Hildick, C. Dickens, E. A. Poe ve A. Robbe-Grillet'den geçmiş zamandaki anlatımdan şimdiki zamanda üçüncü kişi kullanımına geçişlere örnekler verir.

Hildick, geçmiş zamanda birinci kişi anlatım yönteminin de sıklıkla benimsendiğini belirtir. Bu yöntemde anlatıcı ile temel karakterin genelde aynı kişi olduğunu ekler. Dilin basit, argo ağırlıklı ve anlatıcı karakterin yapısına uygun olduğunu söyler. Yöntemin dezavantajı, anlatıcı karakterin hayatı tehlikede olduğunda ortaya çıkar. Anlatıcı olan temel karakter öldüğünde öykünün bitmesi yüksek bir ihtimaldir. Hildick, “konuşan” birinci kişinin romandan çok öyküye uygun olduğunu vurgular: “On beş dakika süresince öykü anlatması gereken bir karakter için makul görülürken (yöntem bu yüzden radyo oyunlarında çok popülerdi), okurun bir gerilim içinde sekiz ya da dokuz saat aynı şeyi yapabilen bir karaktere inanması istendiğinde, onun saflığı üzerinde ağır bir basınç yapabilir.”³⁴⁸ Araştırmacı, “konuşan” birinci kişinin romanına örnek olarak Huckleberry Finn’i gösterir. Bazı kusurlarına rağmen okurlar tarafından sevilen bir roman olmasını “yazılmış” değil “söylenmiş” olmasına bağlar. Hildick, Alberto Moravia’nın geçmiş zamanda birinci kişi anlatım yöntemini kullandığı öykülerinde konuşma dili ile yazdığını tespit eder. Ancak Moravia’nın bunu inkar etmesini eleştirir. Wallace Hildick, Moravia dışında Mark Twain, Katherine Mansfield, A. E. Coppard ve William Saroyan’ın öykülerinde konuşma dilinin varlığının öyküye ne kattığını tartışır. Bu yazarların, anlatıcı değişimlerini nasıl yumuşak bir şekilde yapabildiğini gösterir. Araştırmacı, çok popüler olan geçmiş zamanda birinci kişi anlatım yönteminin, ilhami yazarlar için kolay görülmesinin yanıltıcılığına dikkat çeker. Yazının sonunda, anlatıcının tespiti ve tanınması için yanıtlanması faydalı olabilecek sorular vardır:

“1. Öyküdeki anlatıcı aktif bir karakter midir, yoksa yalnızca olaylara dışarıdan bakan biri midir?

2. Eğer aktifse, anlattığı öyküdeki her şeyi biliyor olmanın heyecanından dikkati dağılıyor mu?

³⁴⁸Wallace Hildick, “Geçmiş Zamanda Birinci Kişi Anlatım Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 41, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 52.

3. Kullandığı sözcüklerden ve dilsel yapılardan geçmişi (eğitimi, çocukluğu, uyuğu vb.) nasıl anlaşılıyor?

4. Karakter özellikleri nasıl?

5. Anlatılan olaylarla anlatıcının karakteri arasında önemli olan neler vardır?

6. Eğer öyküde biraz başka biçimler kullanılsaydı, daha mı iyi olacaktı?”³⁴⁹

Wallace Hildick, “Burada, Masamda Oturuyorum” başlıklı yazısında birinci kişi anlatıcının faydalarını ön plana çıkarmıştır. Yine da anlatıcının temel karakter olduğu öykülerde anlatımın ne zaman biteceğinin karakterin hayatıyla sınırlı olması, bir belirsizliği meydana getirir. Fakat yazar, anlatıcıyı genelde izleyici konumuna getirerek bu tehlikeyi de bertaraf eder. Yöntemin güvenilirliği ve inandırıcılığı “o anlatıcı”da olduğundan daha fazladır. Birinci şahıs anlatıcı “uzaklaşma” denilen bir imkana sahiptir. Geçmişte olan bitene, şimdinin bilinciyle baktığında her şeyi daha berrak bir şekilde anlamlandırabilir. Trajik veya melodramatik olaylar işlenirken, bu yöntem faydasını gösterir: “Çünkü yaşamı böyle anlatmak isteyen ciddi yazar, melodramı kendi başına değil, yaşamdaki karşılığı içerisinde vermek isteyecektir.”³⁵⁰ Yazar, “ben anlatıcı” ile okur arasında, acıların sebebini açık bir şekilde fark edip daha bilinçli bir hale gelerek, tampon görevi görebilir. Elbette yazar, okurda yıkıcı bir etki bırakmak isterse, olayları tiyatrodaki sahneler gibi uzun ve geniş bir şekilde de işleyebilir. Birinci kişi anlatım yöntemi, eylemi sahnelemek için oldukça geniş bir zaman bırakır. Yazarın yapması gereken, hızlı ve kapsamlı bir şekilde karakterlerini tanıtmaktır. Özellikle geçmiş zamanda birinci kişi anlatım için, çok fazla araya girmeler, okuru umutlandırmalar, ona göz kırpmalar vb. anlatıyı doğal göstermek için yapılan bazı tekniklerdir. Üçüncü kişi anlatımda bunları yapmak daha zordur, çünkü doğal durmaz. Hildick, üçüncü kişi anlatımda, yazarın mekan değiştirmesinin aniliğinin, şaşırtıcı ve rahatsız edici olduğunu, birinci kişi anlatımda ise bir anda yer değiştirmenin doğal durabileceğini söyler. Ancak bu birinci kişi anlatıcı, gözlemci olmalıdır ve geçmişte yaşanan bir olayı anlatmalıdır. Araştırmacı, *Robinson Crusoe*'yu, birinci kişi anlatım hakkında bu yazıda verdiği tavsiyeler için iyi bir

³⁴⁹ Hildick, *a. g. m.*, s. 55.

³⁵⁰ Wallace Hildick, “Burada Masamda Oturuyorum (Geçmişte yazan Birinci Kişi Anlatım Yöntemi)”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 42, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 45-46.

örnek olarak görür. Joseph Conrad'ın öykülerini, Sherlock Holmes hikayelerini, uzaklaşma etkisi için *Uğultulu Tepeler*'i, *Jane Eyre*'i, fantastik olayları doğal göstermesi bakımından Poe ve M. R. James'in öykülerini örnek gösterir.

Dergideki iki yazı bakış açısı seçiminin ne gibi etkiler yaratabileceğini açıklar. Bu yazılardan birinde, Norman Friedman, bakış açısı seçiminin öykünün uzunluğunu ya da kısalığını belirleyebileceğini söyler. Eğer anlatıcıya her şeyi bilme yetisi verilirse, bu “(...) anlatıcının karakterlerin amaçlarını ve ruhsal durumlarını incelemesini sağlar ve böyle bir yorum ve açıklama yine öykünün oylumunu artırır.”³⁵¹ Aynı zamanda bu yeti öyküyü kısaltmaya da yarar. Çünkü her şeyi bilen anlatıcıyı kısıtlayan hiçbir etken yoktur. İsteddiği bir sahneyi canlandırabilir ve ayrıntıları istediği gibi atabilir: “Yani, eylemin dışında ve üzerinde kalan bir anlatıcı, düzey seçiminde, kendi isteğine bağlı geniş gücünü kullanarak bir rol oynayabilir.”³⁵² Friedman, anlatıcı, kişilerin arasından seçildiğinde, ona düşünce ve yorum yetkisi verilebileceğini, bunun da öykünün uzunluğunu artıracaklarını belirtir. Norman Friedman, son olarak bir şablon gösterir. Dramatik bakış açısını kullanmayı tercih eden yazarın, küçük bir eylemle veya bazı bölümleri atılmış büyük bir eylemle en iyi sonucu elde edeceğini vurgular. Çünkü Friedman, dramatik bakış açısının öyküyü uzatacağını bilir.

John Singleton'a göre neyin, kim tarafından anlatıldığı, hikayenin nasıl anlatıldığını belirler. Singleton, belli konular için şablonlar önerir. Yanlış anlatıcı ve bakış açısı seçiminin, öykünün inandırıcılığını yitirmesine sebep olabileceğini ifade eder. “Hem kendine özgü bir ses yakalamak isteyen, hem de daha geniş bir kapsayıcılık peşinde koşan yazar, yapıtını dışarıdan, üçüncü şahısla yazabilir, ama bir karakterin bakış açısından, ‘sesli’ anlatıcının inandırıcı içtenliğini yakalamak için monologları kullanarak her şeyi istediği gibi irdeleyebilir.”³⁵³ diyen Singleton, yazarın yaratmak istediği etki ve anlatının imkanları arasında bir seçimi vurgular. Üçüncü şahıs anlatıcının kapsayıcılığına ve esnekliğine karşı birinci şahıs anlatıcının inandırıcılığı vardır.

Dergide, iki öykücünün, anlatıcı hakkında daha spesifik konulara odaklanmış yazıları da görülür. Mesela, Julio Cortazar, anlatıcının öykü kişilerinden biri olması

³⁵¹Friedman, *a. g. m.*, s. 43.

³⁵²Friedman, *a. g. m.*, s. 43.

³⁵³John Singleton, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 34, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 38-39.

durumunda, anlatının içeriden dışarı doğru gelişeceğini söyler. “(...) sanki anlatıcı kendini, seçtiği biçimin ellerine bırakarak, örtük olarak bu biçimin içinde yer almış, küreyi kusursuzlaştırmak için elden gelen en büyük gücü harcarmış gibi öyküyü yazma ediminden önce bir yolunu bulup kürenin ayırına varmalıdır.”³⁵⁴ derken, anlatıcının, bir kurmacanın içinde olduğunu fark etmesi gerektiğini belirtir. Cortazar, öykünün özerkliğini ilan etmesinden yanadır: “Karşıtlamsal gibi görünecek ama, anlatım ve eylem birbirinden ayırt edilemeyeceğine ve aslında aynı şey olduğuna göre, birinci kişi ağzından anlatım bu sorunun en kolay çözümüdür. Öykü üçüncü kişi ağzından anlatılsa bile, anlatma eylemin bir parçasıysa, biz de ağızlıkta değil baloncuğun içindeyiz demektir.”³⁵⁵ Julio Cortazar, yazarından kopan öykünün özerkliğini, kil bir ağızlıktan üflenen sabun baloncuğuna benzetir. Anlatıcı, kurmacanın içinde olduğunun bilincindeyse, asıl eylem öykü anlatma eylemiyse, öykü hem özerkliğini gösterecektir hem de yazarın öyküdeki varlığı sezilecektir.

Yazar Somerset Maugham, birinci şahısla yazdığı öykülerinin, kendi başından geçmiş olaylar olarak algılanmamasını ister: “Bu yalnız gerçekliğe benzemek için kullanılan bir oyun.”³⁵⁶ Bu yöntem, yazarın bildiğinden fazlasını yazmamasını sağlar. Ayrıca, birinci şahısla yazılmış öykülerde akla yatkınlık özelliği bulunduğunu söyleyen Maugham, okurun da yazarla samimi bir ilişkiye girebileceğini belirtir. Somerset Maugham, yazarın, öykünün dışında kalamadığı durumlarda, kendini öyküye bütünüyle dahil etmesinin daha iyi olacağını fakat sıkıcılığa düşmemek için de bunun ölçülü kullanılması gerektiğini söyler.

Adam Öykü dergisi, bakış açısı ve anlatıcı konularında hem kapsamlıdır hem de farklı görüşlere yer vermiştir. Bakış açılarının ve anlatıcıların hangi durumlarda nasıl kullanılmasının uygun düşeceği, vurgulanan önemli noktalardandır. Şüphesiz ki her bakış açısının kendine göre avantajları ve dezavantajları vardır. Birçok yazıda yapıldığı gibi, hikayeye göre şablon göstermek sadece bir tavsiyedir. Dikkate alınması gereken bu tavsiyeler, bazen paylaşılan ortak kanılardır bazen de değildir. Hemfikir olunan konulardan biri Tanrısal üçüncü kişi anlatıcının, doğal ve inandırıcı olmadığı ancak yazara oldukça geniş bir manevra alanı bıraktığıdır. Ayrıca böyle bir bakış açısına sahip öykünün, gizemli hikayeler anlatmaması gerektiği de öğütlenir.

³⁵⁴Cortazar, *a. g. m.*, s. 38.

³⁵⁵Cortazar, *a. g. m.*, s. 40.

³⁵⁶Maugham, *a. g. m.*, s. 10.

Kahraman birinci şahıs anlatıcının samimi ve inandırıcı olduğu, özdeşleşmeyi çabuk kurduğu vurgulanır. Yazar adaylarına, başlangıç için bu bakış açısı ve anlatıcı ile yazmanın kolaylığı ifade edilir. Bir öykü için tek bir doğru bakış açısı olduğu da eklenmesi gereken çıkarımlardan biridir. Wallace Hildick'in yazı dizisi, tüm yazılar içinde ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü Hildick, işin içine zaman kipini de katar. Onun çıkardığı şablonlar, normal sınıflandırma dışında bir alt kategorizasyonu da doldurabilir. Bazı araştırmacılar, bakış açıları ve anlatıcılar için farklı isimlendirmeler kullanırlar, bazıları bu ikisini birleştirirler, bir kısmı ise yazar ile anlatıcıyı bile ayırmaz. Fakat hepsinin birleştiği konu, bakış açısı ve anlatıcı seçiminin taşıdığı hayati önemdir.

2.10. Öyküde Diyalog

Diyalog, temel anlamıyla, iki veya daha fazla kişinin karşılıklı konuşmasıdır.³⁵⁷ Kurmaca eserlerde sıklıkla kullanılan bu teknik, basit ve zahmetsiz gibi gözükse de diyalogun ustalıkla uygulanması gerekir. Öykü, özlü bir tür olduğu için diyalogun kullanımı daha da dikkat ister. Aksi takdirde hataya açık bir tekniktir. Mesela, Gary Provost, diyalog yazarken sıklıkla yapılan 6 hata tespit eder: Fazlasıyla doğrudan hitap kullanmak, tanımlayıcı diyalog, sert yumruklu diyalog, gereksiz diyalog, tekrarlı bilgi içeren diyalog, gerilimsiz diyalog.³⁵⁸

Karşılıklı konuşma, esasında, tiyatro ile başlayan bir tekniktir. Necati Mert, diyalogun tiyatro için neredeyse 25 yüz yıldır şart olduğunu söyler ve diyalogun öykü formuna dahilini “(...) diyalog, sahneden inip öyküye katılmakla aslında hayata katılmış, hayattaki yerini almış olur.”³⁵⁹ diyerek betimler. Diyalog bir anlatım tekniği olduğu için, öyküde kullanılması yazara bağlıdır. Öykü için olmazsa olmaz değildir. Ancak

³⁵⁷ “Diyalog”, *Türkçe Sözlük*, TDK, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53ff2f77f31392.87492051, 28.08.2014.

³⁵⁸ Detaylı bilgi için bkz. Gary Provost, “Diyalog Yazmanın Sırları”, çev. Hasan Çakır, *Öykü Sanatı*, Çizgi, Kitabevi, Konya, 2002, s. 41-60 .

³⁵⁹ Mert, *a. g. e.*, s. 32.

yetkin bir şekilde kullanılması, metne, canlılık, inandırıcılık, akıcılık gibi önemli özellikler katabilir.

Adam Öykü dergisindeki yazılarda, diyalogun nasıl olması gerektiği, öyküdeki işlevi hakkında çeşitli fikirler vardır. Bazı yazılarda bunlara ek olarak tavsiyeler de verilir. Dergideki üç yazıda karşılıklı konuşmanın öyküye ne kattığı vurgulanır. Semih Gümüş, öyküde, diyaloglara saklanan anlamlardan bahseder: “Karşılıklı konuşma kısa öyküde yoğunlaşmış biçimlerde belirir ve yoğunlaşmış anlamları üretir, çoğul anlamların taşıyıcısı durumları, kişilikleri, iç dünyaları yansıtır.”³⁶⁰ Gümüş, bu açıklamasıyla diyalogun işlevini de belirtir. Araştırmacı, karşılıklı konuşmanın romandaki görevinin öyküdeki göreviyle aynı olamayacağını da söyler. Semih Gümüş, öykü yazarının diyalogu kullanması ile bazı şeyleri uzun uzadıya anlatmaktan kurtulabileceğini, okurun da bu durumu kabulleneceğini ekler. Diyalog, gösterme yöntemine dahil olan bir tekniktir ve bu sebeple okuru yaratım sürecine katmayı kolaylaştırdığı söylenebilir.

Aysu Erden, kurmacadaki diyalogların gerçek hayattaki karşılıklı konuşmalarla bire bir örtüşmediğini imler. Yazarın estetik ve izleksel kaygılarla diyalogları biçimlendirdiğini belirtir. Bu sebeple “konuşmaların giriş ve sonuç bölümleri, hataları görmezden gelme, konuşma hatalarını düzeltme, dil sürçmeleri, vb.”³⁶¹ rutin özellikler kurmacalardaki diyaloglarda yer almaz. Araştırmacı, diyalogların nasıl olması gerektiğini de ekler: “(...) konuşmacıların karşılıklı konuşmaya olan katkılarının, gerektiği anda, konuşmanın amacına ve yönüne uygun olarak yeterli olması gerekmektedir. Ne eksik ne de fazla. Konuşmacıların katılımcıların sözceleri anlayabilmeleri için yeteri kadar bilgi vermelidirler. Konuşmaları net ve düzenli olmalıdır. Konuşmacıların doğruluklarına inandıkları şeyleri söylemeleri ve söylediklerinin bağlama uygun olması gerekmektedir.”³⁶² Erden, bunun gibi özelliklerin eserde yer almaması durumunda ise gülmece ve toplumsal eleştiri temalı metinlerin ortaya çıkacağını söyler.

Karşılıklı konuşmayı bir yazısının konusu yapan Kemal Selçuk, “Öyküde Diyalog” başlıklı metninde Ernest Hemingway’den örnekler vererek başarılı diyalog

³⁶⁰Semih Gümüş, “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 7, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 111.

³⁶¹Erden, *a. g. m.*, s. 84.

³⁶²Erden, *a. g. m.*, s. 84.

kullanımının öyküye ne kattığını tartışır. Selçuk, diyalogun, bazı yazarlar için vazgeçilmez olduğunu ancak ona verilen önemin yazardan yazara değiştiğini de söyler. Araştırmacı, “(...) konuşma gerilim, duygusallık, ‘gevezelik’ ya da ‘sıradan’ konuşmalarla gelişebilir. Ancak yukarıdaki örneklerde de göze çarpan en belirgin özellik; öykü için işlevsiz konuşmaların yer almaması şeklinde özetlenebilir.”³⁶³ diyerek diyalogun kendi içinde sıradan gözükmemesi durumunda bile öyküde bir işlevinin olması gerektiğine dikkat çeker. Diyaloglar, başarısız olmaları durumunda öykünün niteliğini de düşürebilirler. Kemal Selçuk, diyalogun ayrıksı gözükmemesi için “(...) olay örgüsü, betimleme ve yaratılan atmosferle uyum içinde gelişmesi (...)”³⁶⁴ gerektiğini ekler. Diyalog gerektirmeyen öykülerin de olduğunu ve yazılmaya devam edeceğini söyleyen Selçuk, karşılıklı konuşma yazmanın kolay olduğunu sananların yanıldığını vurgular.

Dergideki üç yazının içinde diyalog yazmayla ilgili tavsiyeler bulunur. Sevim Gündüz Raşa, yazısında, metindeki kişilerin konuşturulmasını teşvik eder. “(...) onlara birbirinin bildikleri şeyleri söyletmeyin.”³⁶⁵ diyerek de bir uyarı yapar. Bunun, inandırıcılığı azaltacağı ve bir zaaf olduğu açıktır. Dikkatli okur, böyle bir hatayı fark edecek ve kendisine malumat veriliyormuş hissine kapılacağı için metinle özdeşleşmesinden kopacaktır. Raşa, doğallıktan ayrılmamayı ve okurun merakını cezbetmek için anlatımları konuşmalarla bölmeyi öğütler.

John Singleton, yazar adaylarının diyalog yazabilmeleri için çeşitli tavsiyeler verir. Gerçek insanların bir araya geldiklerinde nasıl konuştuklarına kulak kabartılmasını ister. Duyulanların kaleme alınmasını söyler. Aynı zamanda başarılı öykü yazarlarının nasıl diyaloglar yazdıklarını incelemek de iyi bir yöntemdir. Seçilen bir öyküden “(...) herhangi bir sahneyi alıp daha uzun bir diyalog biçiminde yeniden yaz[mak]”³⁶⁶ da faydalı bir alıştırma. Singleton, kulağa doğal gelen ama işlevsiz olan yinelemelerden kaçınmayı vurgular. Yani konuşan kişinin söyledikleri zaten bağırma tonundaysa, devamında “diye bağırdı” demek gereksizdir.

³⁶³Kemal Selçuk, “Öyküde Diyalog”, *Adam Öykü*, S. 56, Adam Yay., İstanbul, 2005, s. 107.

³⁶⁴Selçuk, *a. g. m.*, s. 107.

³⁶⁵Raşa, *a. g. m.*, s. 137.

³⁶⁶Singleton, *a. g. m.*, s. 43.

Allan W. Ecker, yazar adaylarına, bitmiş öykülerinde sadece diyalogları okumalarını tavsiye eder. Zihinde tasarlanan konuşmalar ile gerçek konuşmaların farklı olduğunu belirtir. Ecker, diyalogları okuduktan sonra bir de onları konuşmaya çalışmanın faydalı olacağını vurgular. “Diyaloglarınızın ilk taslağınızdaki yapay konuşmaları daha doğal biçime getirdiğini göreceksiniz.”³⁶⁷ diyerek, yapılan alıştırmaların sonucunu da gösterir.

Üzerinde ayrıca düşünülmesi gereken bir teknik olan diyalog hakkında, *Adam Öykü*'deki yazılar, yol göstericidir denilebilir. Diyalogun inandırıcılığı, kurmaca diyalogların farklılığı, diyaloglarda gizlenen anlamlar ve kurmaca karakterlerin kişilikleri, öne çıkarılan özelliklerdir. Yazılarda verilen tavsiyeler de, sık karşılaşılan hatalar incelenerek verildiği için dikkate almaya değerlidir. Sonuç olarak öyküdeki diyalog, gerçek hayattakinden farklı ve doğal olmalıdır. Bu iki özellik tezat gibi gözükse de kurmaca dünyanın, gerçek hayattan farklı olarak, inandırıcı olmak gibi bir zorunluluğu vardır. Diyaloglarda gereksiz sözcük kullanımı ise sürekli yapılan bir hatadır ve bunun üstesinden gelinmesi için başarılı yazarların diyaloglarını incelemek yararlı olacaktır. Unutulmaması gereken, diyalogun öyküde bir işlevi olması gerektiğidir. Okur, anlatılan sahnenin diyalogdan başka bir şekilde anlatılamayacağı hissine kapılmalıdır. Aksi takdirde, keyfi bir diyalog kullanımı, eserin niteliğini bir anda düşürebilir.

2.11. Öyküde Metinlerarasılık

Metinlerarasılık,³⁶⁸ sıklıkla post-modern eserlerle kavramsallaştırılmaya çalışılsa da daha önceden mevcut olan ancak ismi koyulmamış bir olgudur. Mikhail Bakhtin'in diyalojizm³⁶⁹ kuramı 1970'lerde Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı ile popülerleşir. Ancak Kristeva'nın diyalojizmi edebi eserlerle sınırlı

³⁶⁷Ecker, *a. g. m.*, s. 47.

³⁶⁸Metinlerarasılık hakkında detaylı bilgi için bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara, 2000.

³⁶⁹Diyalojizm hakkında detaylı bilgi için bkz. Mikhail Bakhtin, *Karnavalın Romanı*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 33-79.

değildir ve ona “anlam üreten bir bağımsızlık atfeder.”³⁷⁰ Böyle bir bağımsızlık da metni, kişilerarası diyalojik bir iletişimden, sanatsal şekillendirme amacının özünden ve kapalı bir eser kavramından ayırır. Yazar, argümanların kesiştiği nokta, eser de hem kendi değeriyle hem de içerdiği metinlerin değeriyle niteliğini katlar. Nihayet, şahıslararasılığın yerine metinlerarasılık geçer.³⁷¹ Bu teoriye göre hiçbir metin kendisinden önce yazılmış metinlerden bağımsız değildir.³⁷² Önceki eserlerle bir şekilde ilişki içindedir. Metinlerarasılık ya başka bir metnin aynen alınması ile ya da bu metnin üzerinde oynama yapılması ile gerçekleştirilir.³⁷³

Adam Öykü dergisinde, metinlerarasılık başlığı altında toplanabilecek yazılar üç adettir. Bu yazıların tümü Wallace Hildick’e aittir. Yazılarda, günlük, mektup ve resmi belgelerin kurmaca metinlerde hangi durumlarda nasıl kullanılabileceği, kullanılması durumunda ne gibi etkiler yapacağı ve işlevleri anlatılmıştır.

Wallace Hildick “Belgelerden Yararlanma Yöntemi” başlıklı yazısında yazarların bu tekniği neden ve nasıl kullandıklarını inceler. Yazar, kendini saklayıp okuru, anlatıcı ile ilişkide olduğu illüzyonuna inandırmak istediğinde bu tekniğe başvurur, çünkü “Doğal olarak, bir mektup ya da bir günlük içerisinde süzülüş olan ‘ben’, okur açısından bir yaşamöyküsel romanın ya da öykünün birinci ya da ikinci cümlesinde kendini ele veren, çıplak öyküleyici olan ‘ben’den daha örtük, daha silinmiş ‘ben’dir.”³⁷⁴ Hildick, okuru, anlatımın gerçek olduğuna inandıran belgelerin neler olabileceğini de belirtir: “Kurmaca mektuplar, günlükler, not defterleri, haber kupürleri, faturalar, başka kitaplardan bölümler, kurmaca röportaj metinleri, radyo senaryoları, hatta çek koçanları (...).”³⁷⁵ Yazıda, örnek olması açısından James Joyce’un *Üzücü Bir Olay* adlı öyküsünde belgelerden nasıl yararlandığı incelenir. Araştırmacı, örnek öyküden yola çıkarak “(...) yazarın perdelendiği bölüm, okurun heyecanı üzerinde çok fazla hareket özgürlüğü sağlar.”³⁷⁶ diyerek metinde belgenin olduğu kısımda okurun istenilen herhangi bir duyguya sevk edilebileceğini söyler. Mesela, adli bir olayın görgü tanığı tarafından sığacağı sığacağına

³⁷⁰ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul, 2003, s. 209.

³⁷¹ Aytaç, *a. g. e.*, s. 209.

³⁷² Tosun, *a. g. e.*, s. 78.

³⁷³ Çetin, *a. g. e.*, s. 210.

³⁷⁴ Wallace Hildick, “Belgelerden Yararlanma Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 45, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 77.

³⁷⁵ Hildick, *a. g. m.*, s. 78.

³⁷⁶ Hildick, *a. g. m.*, s. 80.

anlatılması ile polis tutanaklarında anlatılması arasındaki fark komik ve alaycı bir etki yaratabilir. Bu olaydaki komedi unsuru iki farklı üslup ve bakış açısından kaynaklanabilir. Hildick, bu tekniğin ustaca kullanılmaması durumunda öykünün başarısız olacağını ekler. Yazılı metinlerden koyulan parçalardaki üslup farkına dikkat çeker. Bir öyküde metinlerarasılık yapmak için kullanılan tüm dokümanlar birbiriyle bağlantılı ve sonuca yönelik olmalıdır.

Wallace Hildick, “Günlük Yöntemi” adlı yazısında bu tekniğin nadiren kullanıldığını ifade eder. Çünkü birinci kişi anlatıcıda günlük yönteminin kullanılması, mesela; biyografik anlatım veya mektup yönteminden daha az güvenilir ve samimidir. Hildick, gündelik hayatta insanların günlük tutma nedenlerini 3 maddede toplar: Yaşamdan uzun bir kesitin kaydedilmesi, önemli sosyal olayların kayıt altına alınması ve depresyon, hastalık gibi özel olayların kaydedilmek istenmesi. Araştırmacı, daha iyi bir teknik bulunamamışsa kurmacanın, pek sık olmasa da, bütünüyle günlük üzerine kurulduğunu belirtir. “Bir beyin sarsıntısı da, gittikçe şiddetlenen bir fırtına da son derece şematize edilebilen konulardır. Böyle olayların daha etkili olabilmeleri için, günlük yöntemi, son derece kusursuz bir dramatik araçtır.”³⁷⁷ diyerek günlüğün güçlü yanlarını da gösterir. Günlük tekniği iki türlü kullanılabilir; ya tüm kurmaca günlük olarak yazılır ya da günlük, kurmacanın içinde önemli bir bölümü oluşturur. Hildick bu iki tür kullanıma da örnekler verir ve ekler: “(...) öyküyü anlatmak için neyin kullanılması gerektiği ile anlatılan olaylarda neyin gerçeğin bir parçası olması gerektiği arasındaki fark bilinmelidir.”³⁷⁸ Yani yazar, günlüğü, bir işlevi olacak şekilde kullanmalıdır. *Robinson Crusoe*’daki günlük kullanımı örnek teşkil edebilir. Wallace Hildick, *Robinson Crusoe*’daki günlük kullanımının ustaca olduğunu ve Defoe’nun, bu tekniği zaman zaman kullanmasına rağmen arada anlatıma da dönerek birçok olayın özetini verebildiğini ifade eder.

Metinlerarasılıkla ilişkilendirilebilecek son yazı Wallace Hildick’in “Mektup Yöntemi” başlıklı yazısıdır. Hildick, mektup tekniğinin, öykü yazmanın en eski yollarından biri olduğunu belirtir. Bu teknik yavaş gelişir, çünkü karakterler okura hızlı bir şekilde tanıtılamaz. Okur, asıl olayın ne olduğunu hemen kavrayamayabilir.

³⁷⁷Wallace Hildick, “Günlük Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 46, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 117.

³⁷⁸Hildick, *a. g. m.*, s. 118.

Hildick, “Belki de öykü yazarlarını roman yazarlarına göre daha az popüler yapan bu yavaşlıktır.”³⁷⁹ diyerek öykünün sunumu hakkında fikrini öne sürer. Mektup tekniğinin avantajlarından biri, gayet insani olan mahrem denilebilecek coşkuların ortaya çıkarılabilmesini mümkün kılmasıdır. Yani, doğal bir şekilde heyecan ve canlılık vardır. Bir başka avantajı da, karakterlerin mektuplaşma esnasında ani kararlar vermeden, düşünerek hareket etmelerini sağlamasıdır. Başka bir avantajı ise, okunan mektuplardaki olaylara tanık olan okurun, kendini bir taraf gibi görerek illüzyona kapılmasıdır. Böylece okur, karakterleri tanıdıkça sonraki mektuplarda neler söylenebileceğini tahmin eder ve öngörülerini gerçekleştirse tam bir tatmin yaşayarak özdeşleşme kurar. Ancak tekniğin dezavantajları da vardır. Mektup tekniğini kullanan bir yazarın diyaloglara yer vermesi pek olası değildir. Bu, bir inanılabilirlik problemi yaratır. Her ne kadar fotografik bir belleğe sahip olsa da, insanın bir karşılıklı konuşmayı kelimesi kelimesine hatırlayıp bunu yazıya geçirmesi mümkün gözükmemektedir. Bu şekilde yazılan bir diyalog, okurun, mektupların güvenilirliğini sorgulamasına yetecektir. Hildick, “(...) öykü eğer yeterince heyecan verici ve ilgi çekiciyse, okurun ayrıntısal çerçeve ile ilgili bir görüş kaybına uğramasına yol açar ve okur öyküde kullanılan alışlagelmiş değerleri daha kolay kabul eder.”³⁸⁰ derken, mektupta adres, selamlaşma, vedalaşma gibi detayların okurun denetiminden uzaklaşabilme ihtimalini vurgular. Ancak araştırmacı, bunların okura hatırlatılmasından yanadır. Wallace Hildick, mektuplaşma süresinin uzunluğu ve mektupların eksiksizliği problemini önemsemez. Ona göre, mektuplar eksik olabilir, çünkü gönderilen tüm mektupların saklanmadığını ve insanların çok sık mektuplaşmadığını düşünür. Hildick, birden fazla olay içeren veya bir olayın uzaması ile kurulan metinlerin mektup tekniği için ideal olduğunu söyler: “Eylemin çok geniş bir döneme yayıldığı olay örgüsü, mektup yönteminin kullanılması için en uygun olanıdır.”³⁸¹ Gerçekleşmiş olaylar arasındaki kısa zaman, mektupların istenildiği gibi değiştirilmesi için bir rahatlık tanır. Tek bir küçük olayın anlatıldığı öykülerde bu teknik pek tercih edilmez. Romanda ve öyküde mektup tekniği ya metnin bir bölümünde kullanılır ya da tüm eser mektuplaşma olarak yazılır. Ancak her iki seçenekte de mektubun bir işlevi

³⁷⁹Wallace Hildick, “Mektup Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 48, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 58.

³⁸⁰Hildick, *a. g. m.*, s. 59.

³⁸¹Hildick, *a. g. m.*, s. 59.

olmalıdır. Bir renk olsun diye değil, yazılan kısım mektup tekniği ile yazılmazsa, eser eksik kalırmış hissini vermelidir. Yazıda her iki tipte kaleme alınmış metinlerden örnekler verilir. Ancak bu eserler çoğunlukla romanlardır, sadece bir Henry James öyküsünden – *Görüş Noktası(The View Point)* – örneğe rastlanır. Hildick, Henry James'in, mektup tekniğindeki bakış açısı farklılıklarını kullanabilmek adına böyle bir öykü yazdığını iddia eder ve öyküyü yetkin bir örnek olarak görmez.

*Adam Öykü'*de metinlerarasılıkla ilgili olan salt teorik yazılar, üç çeviri yazıdan ibarettir. Ancak bu yazılar dikkatle incelendiğinde yol göstericidirler. Çeşitli dokümanlardan yararlanmak, inandırıcı olmak adına kendini arka plana atmaya çalışan yazar için oldukça faydalı bir tekniktir. Okuru, kurmacanın içindeki bir gerçekliğe davet eden bu teknik, yanlış kullanıldığında tüm özdeşleşmeyi bozar. Avantajları olduğu kadar dezavantajları da vardır. Önemli olan nerede hangi tekniği kullanmayı bilmek ve çakışması durumunda öyküyü zayıflatacak teknikleri beraber kullanmamaktır. Mektuplarda uzun diyaloglara yer vermek, birbiriyle alakasız dokümanlar kullanmak, birinci kişi anlatıcıda günlük tekniğini tercih etmek gibi, yazılarda bahsedilen hataları yapmak metinlerarasılıkla elde edilmesi umulan inandırıcılığı ve güvenilirliği azaltacaktır. Bir olaya ironi katmak için resmi belgeleri kullanmak, ölümcül bir hastalığı günlük tekniği ile yazmak veya kan davası gibi uzun bir süredir devam eden husumeti mektup tekniği ile kaleme almak vb. çeşitli durumlarda belli şablonların önerilmesi, yazar adaylarına tavsiyeler olarak düşünülebilir.

2.12. Öyküde Anlatma Yöntemi

Anlatma, olay aktarmanın en eski yöntemidir. Yazar, olan biteni karşısında bir okur varmış gibi değil onu dinleyen bir kitle varmış gibi anlatır, yorum yapar, soru sorar, nasihat verir vb. Okur, yazarın rehberliğinde, onun yönlendirmeleriyle

olayları yaşar ve yazarın mesajını kabullenmek zorunda kalır. Çünkü metinde başka bir bilgi kaynağı yoktur. Klasik anlatılar bu yöntemle yazılmışlardır.³⁸²

Adam Öykü dergisinde anlatma yöntemini konu eden bir yazı bulunmaktadır. Kemal Selçuk'un "Öyküde Anlatma" başlıklı yazısı hem "narration" denilen anlatılan hikaye geleneğini hem de anlatma yöntemini inceler. Selçuk, F. Scott Fitzgerald'ın *Zengin Çocuk* adlı öyküsünden örnekler vererek bu yöntemin nasıl kullanıldığını gösterir. Araştırmacı, anlatmanın betimleme, atmosfer yaratma, olay örgüsü ve tema kadar önemli olduğunu vurgular. Sebebi ise yazarın araya hiçbir teknik koymadan okurla temasa geçebilmesidir: "Doğrudandır, çünkü yazar, öykünün öyküsünü anlatır. Simgelerle, eğretilmelerle, çağrışımlarla, sözcük oyunları ve göndermelerle sağlayamadığı bu doğrudanlığa, öyküdeki anlatmanın çekirdeği denebilir kanımca."³⁸³ Bu yöntemde Selçuk'un avantaj olarak gördüğü özellik, yazarın, okuru öyküde istediği gibi dolaştırabilmesi, böylece kendine büyük bir özgürlük alanı yaratmasıdır.

Dergide anlatma yöntemi ile ilgili teorik yazıların pek olmaması, bu yöntemin artık tercih edilmediği ve/veya bu yöntemdeki kuramsal bilginin aydınlatılmaya ihtiyacı olmadığı anlamına gelebilir.

2.13. Öyküde Betimleme

Betimleme veya tasvir, okurun görsel zevkini tatmin etmek, hayal gücünü harekete geçirmek, anlatılanları gerçeğe yaklaştırmak ve metne derinlik katmak için kullanılan bir araçtır. Bazı yazarlar, kelimelerle resim yapmak için bu tekniği kullanırlar fakat tasvirin içeriği ve işlevi ikinci plana atılırsa son derece biçimci bir metin ortaya çıkar. Bilinçli okur, betimlemede bir görev arar. Tasvir, içinde anlatımı destekleyen bir anlam içermezse işlevsizdir.³⁸⁴ Betimleme, son yarım asra kadar

³⁸²Çetin, *a. g. e.*, s. 114-115.

³⁸³Kemal Selçuk, "Öyküde Anlatma", *Adam Öykü*, S. 52, Adam Yay., İstanbul, 2004, s. 49.

³⁸⁴Tosun, *a. g. e.*, s. 86.

anlatılarda önemli bir yer tutmuştur ancak her şeyin hızla tüketildiği, görselliğin hakim olduğu zamanımızda okurun tasvire ayıracağı vakti bulunmamaktadır.³⁸⁵

Adam Öykü'de, betimlemeyi odak noktasına koyan bir adet yazı vardır. Bu yazıda, Kemal Selçuk, atmosfer yaratma ve betimlemenin, öyküde nasıl bir yeri olduğunu anlatır. Resim çizer gibi yapılmış betimlemeler, öykünün etkisini artırır. İnsan, doğası gereği görselliği ön planda tutmaktan kaçamaz. Selçuk'a göre, 20. yüzyılın betimlemeyi önemseyen yazarlarının, hala okunmasının sebeplerinden biri de budur. Araştırmacı, yazısında, Steinbeck'in *Öldürme* adlı öyküsünden örnekler vererek betimlemelerin öyküye nasıl bir hava kattığını açıklar. Puşkin, Gorki, Çehov gibi Rus yazarların; Faulkner, Hemingway, Salinger gibi 20. yy gerçekçi Amerikan edebiyatı yazarlarının da betimleme ve atmosfer yaratmaya çokça yer ayırdıklarını söyler. "Görselliğe 'boğulduğumuz' çağda, resim çizer gibi doğa betimlemelerinin yapılmadığı bir gerçek. Ancak yine de betimlemesiz öykü yazılamaz gibi geliyor bana."³⁸⁶ diyen Selçuk, bu konuda tarafını da belli eder. Tasvirlerin öykülerde yerinin azaldığından şikayet etse de öneminin azalmadığını vurgular. İşlevi olmayan betimlemelerin okuru rahatsız edeceğini eklemekten geçmez.

Tasvir hakkındaki tek yazı, çoğunlukla örnekler üzerinden bu tekniği anlatmayı dener. Betimleme de tıpkı anlatma yöntemi gibi popülerliğini kaybetmiş, metindeki yeri azalmıştır. İmge yaratımını gerçekleştirmediği müddetçe klişeleşmekten kurtarılamayan bir teknik haline gelmesi olasıdır.

2.14. Öyküde Bilinç Akışı

Modern anlatılarla birlikte edebiyata giren bilinç akışı, Joyce, Woolf ve Faulkner'in bazı eserlerinde bir araç olmaktan çıkıp amaç haline gelerek sınırları zorlanan bir teknik olmuştur. İnsan bilincindeki düşüncelerin en az müdahaleyle yazıya aktarılması olarak özetlenebilecek bu teknik, okuru, yorumlanan bir

³⁸⁵Don James, "Tasvirle Öyküyü Birleştiren", *Öykü Sanatı*, Haz. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi, Konya, 2002, s. 77.

³⁸⁶Kemal Selçuk, "Öyküde Atmosfer Yaratma ve Betimleme", *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003, s. 88.

gerçekliğe doğru iter. Anlam iyice yoğunlaştırılır, dilbilgisi kurallarına riayet etmeyen bilinç, olduğu gibi izlenir. Daima rasyonel düşünemeyen bilinç zaman, mekan, olay gibi kavramlardan bağımsızdır. Bilinç akışını olduğu gibi yazıya dökmek dilsel problemler nedeniyle oldukça zordur.³⁸⁷

Adam Öykü dergisinde konuyla ilgili bir yazısı olan Wallace Hildick, çeşitli örnekler üzerinden bu tekniğin nasıl kullanıldığını gösterir. Hildick, bir tanımla giriş yapar: “Bilinç akışı – ya da zaman zaman söylendiği gibi ‘iç konuşma’ – yöntemi, bir öykünün, karakterin zihninden geçen düşünceler, izlenimler ve duyularla anlatılması demektir.”³⁸⁸ Bu teknik ustaca kullanıldığında okur, sanki karakterin düşünceleri kendi zihnindeki fikirlermiş gibi özdeşleşme kurar. Araştırmacı, bu illüzyonun gerçekleşebilmesi için belli püf noktaları olduğunu belirtir: “Metnin içine çok dikkatli yerleştirilmedikleri sürece, ‘...düşündü...’, ‘...şaşırdı...’ vb. biçimindeki gereğinden fazla açıklamalar, okura eni konu olup bitenlere dışarıdan bakan birisi olduğunu hatırlatacaktır.”³⁸⁹ Bazı yazarların, bu illüzyonun önünü kesmeyip metnin izlenim akışını denetim altına alamaması, Hildick’in eleştirdiği bir durumdur. Yazar, bazen bu ifadeleri kullanmakla metne yön verebileceğini hatırlamalıdır. Bilinç akışı tekniği kullanılırken yaratılan imajlarda “gibi”, “sanki” vb. edatlar, bilincin yüzeyine çıkarıldığında aslında kullanılmazlar. Yani insan yarattığı imgelerde bu edatları kullanmaz, aklındaki görüntüyü, sesi veya başka bir duyuyu, aracısız bir veya daha çok imajla ilişkilendirir. Bazı yazarlar bu sözcüklere zaten yer vermezler. Bu durumda okur yalnız bırakılır ve bağlantıyı çözmek kolay olsa da özdeşleşme kırılabilir. Wallace Hildick, bu tekniğin kullanıldığı metinleri; bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı paragrafları içeren roman ve öyküler, bilinç akışının yoğun biçimde kullanıldığı roman ve öyküler diye ikiye ayırır. Bilinç akışı tekniğinin tüm örneklerini görmek için en iyi ve doğru metnin *Anna Karenina*’nın yedinci bölümünün 28., 29. ve 30. kısımları olduğunu vurgular. Yazıda, *Mrs. Dalloway* ve *Ulysses*’ten çeşitli pasajlar verilerek bu tekniğin nasıl kullanıldığı anlatılır.

³⁸⁷Tosun, *a. g. e.*, s. 59-66.

³⁸⁸Wallace Hildick, “Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 38, Adam Yay., İstanbul, 2002, s. 35.

³⁸⁹Hildick, *a. g. m.*, s. 35.

Yazısının bir kısmında bilinç akışına da değinen Blodgett, “Nevrotik zihnin, düş kuran zihnin, rasyonelleştirici zihnin, bilinçaltı zihnin, hatta sıradan bir durumda yeterince gizemli işleyen zihnin keşfi için (...)”³⁹⁰ bu tekniğin faydalı olacağına inanır ancak olayı önceleyen öykülere bir şey katmayacağını vurgular. Yazarlığa yeni başlayanlara, bilinç akışına temkinli yaklaşımlarını önerir.

Bilinç akışı tekniğini yazısının sorunsalı yapan Hildick, örnekler aracılığı ile yazar adaylarına tavsiyeler verir. Bu tekniğin hangi durumlarda kullanılabileceğini değil, kullanımındaki teknik detayları aktarır. Bilinç akışını iç konuşma ile karşılayabilen Hildick gibi düşünmeyen araştırmacılar da vardır.³⁹¹ Blodgett ise bilinç akışının kullanılabilmesi ve kullanılmasını gerektirmeyen durumları gösterir.

2.15. Kısa Öykü

Küçürek öykü, minimal öykü, mini kurgu, çok kısa öykü, kısa kısa öykü vb.³⁹² çeşitli adlandırmalarla anılan kısa öykü, tanımlama, isimlendirme, uzunluk, tür sorunu gibi birçok tartışmanın odak noktasındadır. Ancak kısa öykünün öyküden daha az sözcük içermesi gerektiği bir ortak kanı olarak söylenebilir. A. B. D.’de kavramsal karşılığını bulan bu tip metinler, her şeyin hızla tüketildiği çağımızda, edebiyatın da kayıtsız kalamadığının bir göstergesidir.

Oldukça yalın ve “silinti”li olan kısa öykü, okura adeta yazar kadar sorumluluk yükler. Metin, yazardan çıktıktan sonra okurda tamamlanır hatta yazarın kaleme aldıkları buzdağının görünen yüzüdür denilebilir. Şiire hem anlam hem de dil bakımından yakındır. Karakter tahlili, mekan etkisi, atmosfer oluşturma, betimleme gibi unsurlara yer verilmez.³⁹³ Bir anekdotla problemi gösterir ve biter. Olayın öncesi, sonrası okura bırakılır. Tamamen sonuca odaklıdır. Didaktik olmak gibi bir

³⁹⁰Blodgett, *a. g. m.*, s. 81.

³⁹¹Çetin, *a. g. e.*, s. 179-182.

³⁹²Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 12.

³⁹³Tosun, *a. g. e.*, s. 271-275.

amacı yoktur ama varoluşsal bir kaygı ile yazılır. Bir çılgılık gibidir.³⁹⁴ En az şiir kadar okurunu seçer.

Kısa öykülerin popülaritesi yeni yeni artmaya başladıysa da E. A. Poe, Franz Kafka, Anton Çehov, William Faulkner gibi öncü sayılabilecek yazarlar da kısa öyküler kaleme almışlardır. Türk edebiyatında ise Ferit Edgü, Tezer Özlü, Necati Tosuner, Hulki Aktunç, Sevim Burak, Aslı Erdoğan vb. birçok yazar kısa öykü denilebilecek eserler vermişlerdir.³⁹⁵

Kısa öykü, *Adam Öykü* dergisinde, üzerinde özellikle durulan bir konu olmuştur. Kısa öykü için bir özel sayı yayımlanmış, dergide çeviri ve telif birçok kısa öyküye de yer verilmiştir. Kısa öykünün kuramı kapsamında, yayımlanan özel sayıda Türk ve yabancı araştırmacıların çeşitli fikirleri bulunmaktadır. Çoğunlukla kısa öykünün tanımlanması, adlandırılması ve tür sorunu etrafında yoğunlaşan görüşlere denk gelirse de, yazılarda kısa öykünün özellikleri, gereklilikleri, öğeleri, amacı, konusu hakkında bazı fikirler de ifade edilmiştir.

2.15.1. Kısa Öykünün Çerçevesi ve Tanımlanması

Adam Öykü'nün kısa öykü özel sayısında, kısa öykünün tanımlanması, adlandırılması, çerçevesinin çizilmesi problemleri önceliklidir. Çeşitli yabancı ve Türk araştırmacılar, yazarlar bu problemler hakkındaki fikirlerini belirtirken bazıları böyle sınıflandırmalar yapmak istemez. Yapılan tanımlarda yer yer sayfa sayısı, sözcük sayısı gibi ayırt edici nitelikler varken çizilen çerçeveler bazen son derece muğlaktır. Ancak tanım yapmaya çalışan araştırmacıların çoğu ya örnekler üzerinden ya da öyküleme öğeleri üzerinden bunu denerler.

Dergideki bazı yazılarda kısa öykü için yapılmış tanımlarla karşılaşmak mümkündür. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez'in yazdıkları "Öykülemenin Öyküsü" başlıklı yazıda kısa öykülerin tanımı için 6000 sözcükten çok daha az sözcük içermesinin kabaca bir başlangıç olabileceği belirtilir. Ancak sözcük sayısı

³⁹⁴Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 13.

³⁹⁵Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 17.

gibi niceliksel ölçütlerle bir sınıflandırma yapmanın yanıltıcılığına da değinilir. Araştırmacılar, bu türü öykü ile mukayese ederek kapsayıcı bir tanıma ulaşırlar: “Böylelikle kısa kısa, öykünün birden fazla fikri birden fazla yönde geliştirip işleyebilecek ‘uzun’ kısa öyküye göre, tek bir fikri tek bir yönde, yoğun bir biçimde işleyen öykü olduğunu söylemek yanlış olmaz.”³⁹⁶ Yazıda, yazarların ve yayımcıların öykü ile kısa öyküyü ayırdıkları ve sınıflandırmaya çalıştıkları imlenir. Neticede, beğenilse de beğenilmese de tanımlama çabalarının edebiyatla uğraşan herkes tarafından yapılageldiği söylenebilir.

Uğur Kökden “Kısa Kurmaca” başlıklı yazısında örnekler üzerinden kısa öyküyü tanımlamaya, çerçevesini çizmeye çalışır. Araştırmacı, kısa öykünün, yeni bir türden öte eskinin yeniden biçimlendirilmesi olduğuna inanır. Yazıda, “(...) kısa, yalın, yoğun, dayanıklı ve zengin. Aynı zamanda özel bir vurguya sahip.”³⁹⁷ denilerek basit ve muğlak bir çerçeve oluşturulur. İlerleyen kısımlarda ise çerçeve daraltılır: “Kısa tutulmuş, ince işlenmiş, gösteriştenden uzak, köşeli beş on cümle. Belirsizlik. Betimleme, çözümleme, anlatı, olay, benzetme, eğretileme en alt düzeye indirilmiş. Yorumlama sınırlı.”³⁹⁸ Kökden’in yazısında, kısa öykünün hem özgür hem de kuralcı olduğu, şiirsel bir düzyazı olmadığı ama düzyazıyı şiire yaklaştıran bir anlatımı bulunduğu, düzensiz görünse de aslında ölçülü bir örgü ile yazıldığı gibi zihinleri bulandırabilecek ifadeler kullanılır.

Nedret Tanyolaç Öztokat, kapsayıcı ve karşılaştırmalı bir tanım yapar: “Böylece kısa kısa öykü, anlatı (recit) ya da genel anlamıyla öyküye (nouvelle, novel) oranla olayın gelişimi, kişi ya da kişilerin dönüşümü, süredizimsel ilerleme, geriye dönüş(ler), değişik uzamların kullanılması, birden çok izlek eksenin kurulması gibi temel öyküleme öğelerinin yaratıcı filtrelerden geçirilerek, yine bu öğeler aracılığıyla okurda uyanabilecek izlenimlerle aynı düzeyin yakalanması çabasıdır, demek sanırsanız yanlış olmaz.”³⁹⁹ Yani, kısa öykü, temel öyküleme öğelerinden yararlanır ancak bunları daha da konsantre hale getirmek için dilin yaratıcılığını zorlar.

³⁹⁶ Salman-Hakyemez, *a. g. m.*, s. 12.

³⁹⁷ Uğur Kökden, “Kısa Kurmaca”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 16.

³⁹⁸ Kökden, *a. g. m.*, s. 16.

³⁹⁹ Nedret Tanyolaç Öztokat, “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 45.

Paul Theroux, kısa öykü için oldukça basit ve sınırlandırıcı bir tanım yapar: “(...) belirli bir uzunluğa sahip – yaklaşık dört sayfa diyebiliriz – düz yazı kurmaca tanımını yapabiliriz.”⁴⁰⁰ Ancak Theroux, tahkiyeli metinlerden kısa öyküyü ayıranın, zaman kullanımını ve amaçladığı etki olduğunu belirtir. Kısa öykünün tasarımının daha nitelikli ve incelikli bir çalışma gerektirdiğini söyler. Bu türde yazılan metinlerin, çoğu durumda, romanla anlatılabilecek dolgunlukta olayların ve sorunların aktarımını içerdiğini ekler.

John L’Heureux, yazılan eseri kısa öykü kategorisinde düşünmek için belli ölçütler sıralar. Kısa öykü, dört - beş sayfa olabilir, zamanı durdurup zamansız bir boyutta gerçekleşmelidir, ya bir karakteri tanıtmalı ya da küçük bir karmaşaya düzen getirmelidir ve rahatsız edici bir etki ile okuru baş başa bırakmalıdır. L’Heureux, sıraladığı ölçütleri beğenmeyenler için ise kısa öyküyü başka bir sınıflandırmaya tabi tutar: “(...) bir solukta okumaktan kendinizi alıkoyamayacağınız ve sonra tekrar okuyacağınız, bir kere daha okuyacağınız, ama ne kadar çok okursanız okuyun bir türlü en içine kadar işleyemeyeceğiniz bir öykü olduğunu söyleyebilirim.”⁴⁰¹

William Peden, “Çelimsiz Kurmaca” veya “Mini Kurmaca” adını verdiği tür için bir tanım yapar: “(...) tek bir mekana, çok kısa bir zaman aralığına ve konuşan birkaç tane karaktere (en fazla üç ya da dört) yer veren tek bölümlük anlatı (...).”⁴⁰² Öyküleme öğelerinden mekan, zaman, karakter ve olay örgüsü üzerinden yapılan bu tanım oldukça basit ve biraz da muğlaktır. Peden, kısa öyküyü, “beyinde çakan bir ışık”a, “bir pencerenin açılıp kapanması”na ve “bir fotoğraf makinesinin düğmesine basılması”na benzetir. Fakat yapılan benzetmeler, sadece kısa öykünün zaman aralığı ile ilgilidir. Kısa öykünün uzunluğu problemine çözüm getirebilir ama diğer öğeler hakkında bir fikir vermez.

Steven Heller, *Anlık Kurmaca* seçkisi için kaleme aldığı yazısında, içerikteki kısa öyküleri inceledikten sonra hepsi için söylenebilecek ortak bir yargıya ulaşır: “Kalıcı ve önemli bir etki uyandırdıktan ve kısa olduktan sonra her şey anlık kurmaca

⁴⁰⁰Paul Theroux, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 111.

⁴⁰¹John L’Heureux, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 111.

⁴⁰²William Peden, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 116.

kapsamındaymış gibi görünüyor.⁴⁰³ Örnekler üzerinden sınırları geniş bir tanıma varan Heller'in kısa öykü için ölçütleri kalıcılık, vuruculuk ve kısalıktır.

Yazıların bazılarında tanımlar yapılmaz ama kısa öykünün gereklilikleri, özellikleri, öğelerindeki farklılıklar gibi niteliklemlerle çerçeveye katkılar bulunur. Ferit Edgü, kendisinin minimal öykü adını verdiği öykü formu için tam bir tanım yapmaz ancak özelliklerini verir. "Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakılır. Okurun düş gücüne, bu açıdan, kışkırtıcıdır.(...) zenginleştirilmiş değil, yoksullaştırılmış bir sözcük dağarcığının ürünleridir."⁴⁰⁴ diyen yazar, minimal öykünün içeriğinin ve biçiminin özelliklerini basitçe aktarır. Minimal öykülerin çıkarma ile oluştuğu söylenebilir. Edgü, bu öykülerdeki kelimelerin çokanlamlı olmadığını, yorumların sınırlandırıldığını, böylece yaratıcı söylemin kendi kendini yok ettiğini belirtir. Yazarın bunu yapmasındaki amaç, okurun, güzellmelerle sunulan kalitesiz metinleri sorgulamasıdır.

Fred Chappell, kısa öykünün, öykünün yaptığı her işi yapabileceğini ve amaçlarını gerçekleştirebileceğini söyler. Hatta kısa öykünün, "(...) öykü kahramanının silik anlarını anlatmak ve çok kısa bir zaman sürecini kapsamak gibi zorunlulukları da hiç yoktur."⁴⁰⁵ diye ekler. Bu, avantaj olabilir, çünkü yazarı belli sorumlulukları almaktan kurtarır. Chappell'a göre kısa öykü hem kısa olmalı hem de okuru rahatsız etmelidir. Araştırmacı, kısa öykü için iki bin kelimeyi fazla bulduğunu belirtir. Kısa öykü, tamamlanmamış hissi verdiği bir bütünlükten söz edilebilir. Okura bir meseleyi anlatmak değil onu sezdirmek niyetinde olan bu tür, nesnel dünyadan daha büyük bir dünyada yaşar.⁴⁰⁶

Stuart Dybek, kısa öyküyü, düzyazı ile şiirin, anlatı ve lirik şiirin, öykü ve fablın, güldürü ve makalenin arasında bir tür olarak gördüğünü imler. Kısa öykünün ayırt edici iki yönünü belirlemiştir: Çok yönlülük ve belirsizlik. Dybek, yazarın bu türde, alabildiğince özgür olduğunu çünkü henüz üzerinde uzlaşılan bir kısa öykü

⁴⁰³Steven Heller, "Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru", çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 126.

⁴⁰⁴Ferit Edgü, "Çok Kısa Öyküler...Öykücükler", *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 38 .

⁴⁰⁵Fred Chappell, "Gelenek ve Kısa Kısa Öykü", çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 110.

⁴⁰⁶Chappell, *a. g. m.*, s. 110.

kuramının var olmadığını kaleme alır. “Her yazar böyle bir parça yazdığında hep bir yenilik getirir. Her parça ayrı bir sapmadır ama sapılan nedir?”⁴⁰⁷ diye sorarak kısa öykünün çerçevesinin sürekli değiştiğini ve hiçbir çerçevenin ölçüt teşkil edemeyeceğini vurgular.

Kısa öyküleri şiirler gibi değerlendiren ve titizlikle yazdığını belirten Robert Fox, yazısında kendi yazma serüvenini anlatır. Kısa öykülere yöneldiğinde “Artık kahramanlara, uzama, karşıtlığa, çözüme ve fallik simgeciliğe gereksinimim kalmamıştı.”⁴⁰⁸ diyerek, bu türün öykülemedeki bazı öğeleri içermeyebileceğini gösterir. Söz tasarrufu yapmak için kendi içinde bir savaş veren Fox, kısa öyküde tatmine daha çabuk ulaştığını da ekler.

Gordon Weaver, kısa öykünün, öyküyü oluşturan öğelerin hepsini daha konsantre bir biçimde vermesi gerektiğine inanır. Bu sebeple, zor olduğunu ve nitelikli kısa öykülere pek sık rastlanmadığını söyler. Zaten Weaver, tüm anlatı türlerini kapsayarak “(...) kurmaca ürünün boyutları kısaldıkça başarısızlığa uğrama ihtimalinin yükseldiğini de söylemek isterim.”⁴⁰⁹ diyerek bu konudaki fikrinin kısa öyküyle kısıtlı kalmadığını da belirtir.

Mark Strand, kısa öyküler için yoğunluk, akıcı uyum, hızlı dinginlik ve küçük büyüklük gibi nitelermeler kullanır. Yani kısa öykü görünürde akıcı, hızlı ve küçüktür ancak okunduğunda uyumlu, dingin ve büyük bir kimlik kazanır. Çıkarmaların el üstünde tutulduğu bir türdür.⁴¹⁰

Stephen Minot, yazısında çeşitli anlatı türlerinden bahseder. Kısa öykü türü altında topladığı iki çeşit metin vardır; birisi anıymış gibi anlatılan kısa hikayeler (anekdot vb.), diğeri ise biçime daha bağlı olan öykümsü anlatıdır. Minot, kurmaca

⁴⁰⁷Stuart Dybek, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 123.

⁴⁰⁸Robert Fox, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 131.

⁴⁰⁹Gordon Weaver, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 111.

⁴¹⁰Mark Strand, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 128.

öyküler içinse, “Öykümsü anlatıdan daha analitik bir yapıya sahip olan bir tür ise kurgudur.”⁴¹¹ diyerek olay örgüsü yerine kullanılan kurgu terimini bir türe isim olarak düşünür. Minot, bu kurgusal öykülerde, izleğin ön planda olduğunu, konunun, karakterlerin izleğe göre şekillendiğini imler. Bazen konunun olmaması ise sık rastlanan bir durum olmasına rağmen, böyle bir anlatı yine de öyküdür. Araştırmacı, bu tip bir metnin “açıklayıcı makalelerin de yakın akrabası”⁴¹² olduğunu ekler. Düşsel öykülerde ise izlek arka plandadır. Çünkü okura, metinden bir duygu geçişi esastır. Minot, şiirsel öyküleri, yavan düzyazı şiirlerden ayırmak gerektiğini söyler. Şiirsel öyküler, “(...) ünsüz yinelemesi, ünlü benzerliği, sözdiziminin verdiği ritim ve yinelemeler.”⁴¹³ ile biçimsel bir zenginlik sunar. Bu öykülerde imgeler vurgulanır. Stephen Minot, kurmaca anlatı uzadıkça metinde vurgulananın çeşitlilik gösterdiğini ve odaktan başka odağa kaydığını iddia eder. Kısa öykünün, doğası ve uzunluğundan ötürü, tam anlamıyla bir alt tür olduğunu ekleyerek yazısını bitirir.

Charles Baxter, kısa öyküleri, otuz saniye ile dört dakika arasında süren ve tek enstrümanla çalınan, hafif ezgilere benzetir. Kısa öyküler, adeta atonal ezgiler gibi beklenmeyi yapar ve hikaye bittikten sonra da okurun kafasında devam ederler. Baxter, “(...) bilgi çağındaki veri girdabından bunalmış olan insanlar için bestelenmişlerdir.”⁴¹⁴ diyerek, kısa öykülerin hedef kitlesini de açıklar.

Barry Targan, yazar adaylarına tavsiyeler verdiği yazısında, kısa öykünün öyküden daha basitçe yazılabilecek bir tür olduğunu anlatır. Ancak kısa öykü için gereken yaratıcılığın da öyküden fazla olmasının lüzumunu ekler. Targan, “(...) kısa öykü açık uçludur, oysa kısa kısa öykü sınırlı boyutlardadır.”⁴¹⁵ diyerek bu türün, açık uçlu olmadığını, okuru ancak belli sınırlara kadar götürebileceğini savunur.⁴¹⁶

⁴¹¹Stephen Minot, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 119.

⁴¹²Minot, *a. g. m.*, s. 119.

⁴¹³Minot, *a. g. m.*, s. 119.

⁴¹⁴Charles Baxter, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 112.

⁴¹⁵Barry Targan, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 129.

⁴¹⁶Farklı düşünen araştırmacılar da vardır. Mesela, Aysu Erden, Türk edebiyatından incelediği bir küçük ölçekli öykünün açık uçlu bir sonla bittiğini yazar; Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Edebiyat, İstanbul, 2002, s. 318; Ramazan Korkmaz da küçürek öykülerin açık uçlu sonları olduğunu belirtir, Korkmaz, Deveci, *a. g. e.*, s. 30-31.

Araştırmacı, yazar adaylarının kendilerini deneyebilecekleri bir alan olarak kısa öyküyü önerir.

C. Michael Curtis, iyimser bir bakış açısıyla, kurmaca niteliksiz bile olsa kısa olduğu müddetçe diğer metinlere çabuk geçiş yapılabilmesini avantajlı görür. Yetkin bir eser verebilmek için, genel eğilimin aksine, yapılmaması gerekenleri sıralar. Kısa öykülerin kararsızlıktan, kötü başlangıçlardan, derin arayışlardan ve sokak konuşmalarından uzak durmasını öğütler. Curtis, kısa öyküler için “Yazarın nereye gittiğini bilmesini ve çabucak oraya varmasını gerekli kılarlar.”⁴¹⁷ diyerek bazı zorunluluklar belirler.

Dergide yazısı bulunan üç isim, kısa öykü için ad önerilerinde bulunurlar. Russel Banks, adlandırmadan memnun olmasa gerek ki kısa öykü için “şi”⁴¹⁸ ismini önerir. Philip O’Connor’ın adlandırma ile ilgili bir şeması vardır. Şemada kısa öyküye “Öy”⁴¹⁹ der. Oluşturduğu şemada, öyküyü uzun öyküden, romanı da kısa romandan, farklı bir türmüş gibi ayırır. Charles Baxter, “Anlık Kurmaca”⁴²⁰ dediği kısa öykülerin öğelerini, roman ve öyküyle kıyaslayarak bir çerçeve kurar.

Dergideki iki yazı, kısa öyküyü tanımlamaya karşı tavır almış isimler tarafından kaleme alınmıştır. Kısa öyküyü, sınırları kesin bir şekilde tanımlamayı aptallık sayan Charles Johnson, bu öykülerin “kurmacanın hazırlığı”⁴²¹ olduğuna inanır. Okurun, yazarı kısa öyküler yazmaya ittiğini söyleyen Johnson, yazarın da bunu kolaylıkla kabullendiğini belirtir. Araştırmacıya göre kısa öykü, başarısını, içeriğe, anlatıcıya ve özlü olmasına borçludur.

Yazar Orhan Duru, kısa öyküyü tanımlamaya, ona bir çerçeve çizmeye, onu ayrı bir tür gibi görmeye muhaliftir. “ ‘Öykü’ nün kısalığına ve uzunluğuna bakılarak başka

⁴¹⁷C. Michael Curtis, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 131.

⁴¹⁸Russel Banks, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 125.

⁴¹⁹Philip F. O’Connor, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 124.

⁴²⁰Charles Baxter, “Anlık Kurmaca”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 85.

⁴²¹Johnson, *a. g. m.*, s. 115.

başka adlar kullanılmasına karşıyım (...) Öyküyü dar kalıplara ve tanımlara sokmaya karşıyım.”⁴²² diyerek tavrını belli eden Duru, kısa öykülere Türk edebiyatında örnek olarak Nasrettin Hoca fıkraları ve eskiden gazetelerde çalışan fıkra yazarlarının eserlerini gösterir. Ferit Edgü'nün *Minimal Öyküleri* de Duru'nun örnek saydığı metinlerdendir.

2.15.2. Kısa Öyküde Konu

Öykü gibi kısa öykü de her şeyi konu edebilir. Zaten dergideki yazılarda öne çıkarılan da bu söylemdir. Ancak kısa öykünün konu edeceği ayrıntılar hakkında seçici olmasını isteyenler de yok değildir.

Baxter, kısa öykülerin konularının, insanın herhangi bir anından olabileceğini çünkü gerçeğin kavranmasının yani o tecelli anının, her an her yerde olabileceğini ifade eder. Araştırmacı, kısa öyküleri, teknolojiden bıkanların yazdığını ve yaşattığını söyler. Kısa öykünün, sürekli bilgiye maruz bırakılan insanın, sığınacak yalın bir liman aradığında başvurduğu bir tür olduğunu açıklar.⁴²³

Arturo Vivante, beklenmedik bir etki uyandırmasını öngördüğü kısa öykülerin, yaşamın bütünüyle ilgilenemeyeceğini vurgular: “Yaşamın bütün ayrıntılarıyla ilgilenemez, yaşamın içinde sanatın onlarsız da yapabilmekten hoşnut kaldığı şeyler vardır.”⁴²⁴

Uğur Kökden, bireysel veya toplumsal konuların kısa öykülerde işlenebildiğini örneğiyle gösterir. “Anglo-amerikan anlatım geleneğinin bir yan ürünü sayılabilecek kısa kurmaca(...)”⁴²⁵ nın hızla tüketen bir kitlenin ihtiyaçlarına cevap vermek için ortaya çıkmış olabileceğini iddia eder.

⁴²²Orhan Duru, “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 36.

⁴²³Baxter, *a. g. m.*, s. 85.

⁴²⁴Arturo Vivante, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 130.

⁴²⁵Kökden, *a. g. m.*, s. 17.

2.15.3. Kısa Öykünün Amacı

Öykünün amacı ile kısa öykünün amacı benzerlik gösterir. Yazılarda, bu amaca daha çabuk ulaşmaya çalışanın kısa öykü olduğu vurgulanır.

Joyce Carol Oates, kısa öykünün amacı hakkında birçok araştırmacı ve yazarla aynı düşünceyi paylaşır: “Kısa kısa öykülerin amacı en az ve en küçük bir yerde, dramatik deneyimleri yansıtmak ve insanlarda bazı duygular uyandırmaktır.”⁴²⁶

Kısa öykünün yaptığını, “Okurun ilgisini çekmek, etki yaratmak ve sonra da çıkıp gitmek (...)”⁴²⁷ olarak gören James B. Hall, bunun düşünülenden daha zor olduğunu, derin bir edebi ve sanatsal birikim gerektirdiğini söyler.

Mark Strand’a göre kısa öykü, romanın yaptığını bir sayfada gerçekleştirir. Strand, “Bizi başladığımız yere tekrar götürmeyi amaçlar.”⁴²⁸ diyerek kısa öykünün okuruna bir şey katmadığını, onu içinden çıkılmaz döngüsünde sürekli kendine yabancılaşmaya çağırdığını vurgular. Araştırmacı, kısa öykünün yapıcı olduğunu belirterek okuru karamsarlığa sürüklediğini aksine sürekli bir mücadeleye davet ettiğini ifade eder.

2.15.4. Kısa Öyküde Kişiler

Adam Öykü dergisinde, kısa öyküyle ilgili yazılarda kişilerle ilgili az da olsa bazı fikirler bulmak mümkündür. Çoğunlukla, karakterin öyküdeki ağırlığını ve işlevini anlatan yazılar vardır. Bazen bu öge, öyküdeki haliyle kıyaslanır.

Kısa öyküde, karakterler yok denilecek kadar azdır.⁴²⁹ Karakter, belli bir durum içine koyulur ve tepkisi beklenir. Önemli olan çatışmanın çözümü değil, insanın tepkileri ve direncidir, “Böylece insan ve eylemi yüceltilir.”⁴³⁰

⁴²⁶Joyce Carol Oates, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 127.

⁴²⁷James B. Hall, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 117.

⁴²⁸Strand, *a. g. m.*, s. 128.

⁴²⁹Kökden, *a. g. m.*, s. 16.

Charles Baxter, kısa öykülerdeki karakterlerin kahramanca kararlar veren büyük insanlar olmadığını söyler. Kısa öykünün kişinin belli bir durum içine koyulmuş, sadece tepki verebilen karakterlerden olduğunu belirtir. Geleneksel öyküde karakter bir seçim ve hareket hakkına sahiptir ancak kısa öyküde karaktere bu hak tanınmaz, o ancak kendisini ifşa edecek şekilde anlık bir tepki verebilir.⁴³¹ Davis'e göre de karakterler, kahraman sıfatını hak edemeyecek kadar vasıfsızdırlar ve okura bir şey katmak gibi bir sorunsalları yoktur.⁴³² Kısa öyküyü minimalist değil minyatürcü bir sanat olarak gören Hall, kısa öyküdeki karakterin öyküdeki kadar cesur hareketler yapamadığını; kısa öykünün, sadece kişiler arasındaki önemli anları ve tepkileri göstermeye eğilimli olduğunu belirtir.⁴³³ Yazısını bir kısa öykü şeklinde yazan ve Tanrısal üçüncü şahıs anlatıcı ile kendisinden bahseden Philip F. O'Connor, incelediği kısa öykülerde, kahramanların cesurca kararlar veremeyen, içinde bulunduğu koşullarla sürekli çatışma halinde olan bireyler olduğunu anlatır.⁴³⁴

2.15.5. Kısa Öyküde Olay ve Olay Örgüsü

Kısa öyküdeki olay örgüsü, genellikle araştırmacıların netlik kazandırmak istedikleri bir konudur. Yazılarda, olay örgüsünün geleneksellikten uzak olması, sonun önemi, olay-durum ikilemi, "silinti" kavramı ve kısa öykünün uzunluğu ön plana çıkan sorunlardır.

Yazar Ülkü Ayvaz, kısa öyküde bilindik bir olay örgüsü bulunmadığından, kısa öykünün girişinin, sonucunun kendini hemen ele vermediğinden söz eder. "İnsan durum içinde vardır"⁴³⁵ diyen Ayvaz, kısa öykünün olaydan çok durumu öncelediğini ve insanın dış gerçekliğinin değil iç geriliminin yansıtıldığını belirtir. Kısa öykü, bir durumu ele aldığı için mekan da zaman da o durum içindedir. Ayrı bir zaman ve mekan vurgusuna ihtiyaç yoktur.

⁴³⁰Ülkü Ayvaz, "Öyküden Kısa Öyküye", *Adam Öykü*, S. 3, Adam Yay., İstanbul, 1996, s. 129.

⁴³¹Baxter, *a. g. m.*, s. 88.

⁴³²Lydia Davis, "Gelenek ve Kısa Kısa Öykü", çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 113.

⁴³³Hall, *a. g. m.*, s. 117.

⁴³⁴O'Connor, *a. g. m.*, s. 124.

⁴³⁵Ayvaz, *a. g. m.*, s. 128.

Öztokat, kısa öykünün, bilindik bir serim-düğüm-çözüm bölümlenmesi ile ayrılamayacağını belirtir.⁴³⁶ Johnson da kısa öyküde geleneksel veya modern bir olay örgüsünün yokluğunun, tecrübe aktarımını kaleme almayı daha cazip kıldığını savunur.⁴³⁷

Charles Baxter, tahkiyeli metinlerdeki ayrıntıların, kısa öykülerde okurun karşısına imgeler olarak çıktığını söyler. Böylesi bir söylem, kısa öykünün ne kadar sembolcü bir tür olduğuna işaret eder. Baxter, okur, bu imgelerle gerçek hayatında her gün karşılaştığı için metinde, “(...) şaşkınlık, konuya hemen girilmesi, kıssadan hissene hemen çıkarılması, bir şeyin beklenmedik bir anda kırılıvermesi ve hemen onarılması.”⁴³⁸ nı aradığını vurgular. Okur, yazardan, açıklığını bitirecek bir ürün alacakmış gibi olay örgüsünün hızlıca gerçekleşmesini ister. Arturo Vivante de kısa öykünün, öyküden daha süratli olmasını bekler.⁴³⁹

Lydia Davis, kısa öykülerde özdeşleşmenin olamayacağını çünkü hemen başlayıp bittiğini ifade eder. Olay, olay örgüsünün ortasında başlar ve sona erer. Davis, kısa öykülerdeki olayların, başka olayların ortasında başlayıp bittiğini savunur ve ekler: “(...) belki de yalnızca saçma ile daha az saçma olanın bağlantıları defalarca işlenir.”⁴⁴⁰ Yani varoluşsal sorunları bulunan bireylerin hayatlarından kesitler ele alınır ve bu problemler gösterilir, çözüme kavuşturulmaz.

Günümüz koşullarının kısa kurmacaları gerekli kıldığını inanan Robert Kelly, eylem ve öykülemenin, kısa öyküyle beraber yeniden doğduğunu söyler. Kelly, belli dönemlerde eylemin belli dönemlerde ise öykülemenin ön plana çıktığını ancak kısa kurmacalarda bu ikisinin de aynı derecede değer taşıdığını belirtir. Kısa öykü veya “mikrokurmaca”⁴⁴¹ yazmak isteyen yazarın, öncelikle okurun ilgisini çekebilecek birkaç ciltlik bir eser kaleme alması gerektiğine inanan Kelly, ilgiyi uzun süre canlı tutmayı başaran bir yazarın ancak kısa öykü yaratabileceğine inanır. Yani ustalık,

⁴³⁶ Öztokat, *a. g. m.*, s. 45.

⁴³⁷ Johnson, *a. g. m.*, s. 115.

⁴³⁸ Charles Baxter, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 112.

⁴³⁹ Vivante, *a. g. m.*, s. 130.

⁴⁴⁰ Davis, *a. g. m.*, s. 113.

⁴⁴¹ Robert Kelly, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 121.

“silinti”⁴⁴² denilen zorunlu olmayan metin parçalarının atılması ile gerçekleşir. Olayın tümü değil sadece bir parçası anlatıldığında kısa öykü incelik kazanır ve amacına ulaşır. Öykü, bütünlük gösteren sahnelerle sahiptir ancak kısa öyküdeki sahneler tamamlanmış duygusu uyandırmaz.⁴⁴³ Silintinin ne kadar yapılacağı yazara kalmıştır. Arturo Vivante’nin fikirleri bu tamlık hissinin tehlikeli olabileceğini gösterir. Vivante, kısa öyküyü kişileştirerek, onun her parçasına sadık olduğunu imler. Çünkü kısa öyküden çıkarılan bir parça, onun bütünlüğünü bozar.⁴⁴⁴

Kökden, kısa öykünün sonuca yönelik kaleme alındığını söyler ancak bazı örneklerde etkinin tüm öyküye yayıldığını da ekler.⁴⁴⁵ Mark Strand ise kısa öykünün sonunun “silinti” olduğunu vurgular. Bundan, kısa öyküdeki sonlara verilen önemin azımsandığı düşünülmemelidir. “Silinti” de bilinçli okurda çarpıcı bir etki yaratabilir.⁴⁴⁶

Hortense Calisher, kısa öykünün uzunluğu konusunu, yaptığı bir benzetmeyle açıklamaya çalışır. Calisher, kısa öykünün bir kutuyu bağlayacak bir tel uzunluğunda olması gerektiğini ifade eder. Yani öykü “(...) kendi içindeki komutların onu yönlendirdiği uzunluktadır.”⁴⁴⁷ Araştırmacının bu saptamaları kuramsal olarak somut bir şey ortaya koymaz. Jack Matthews, kısa öykünün daha da incelikli bir alt türü olduğundan bahseder. Sözü edilen çok kısa öykülerde yapılan sezdirimler tek başlarına dikkat çekecek kadar etkilidirler. Matthews, kısa öykü için, “(...) bu işlevin biçimi ve ayrıntıları öykünün doğasına göre şekillenmelidir, nasıl bir doğaya sahip olursa olsun.”⁴⁴⁸ diyerek öykünün içeriği ne olursa olsun, biçimin ona göre kurulması gerektiğini belirtir. Matthews’un, Calisher’la aynı görüşü paylaştığı söylenebilir.

Russel Banks, kısa öykülerin, özet olarak görülmemesi gerektiğini savunur. Öykü ile kısa öykü arasındaki ilişkiyi sone ve gazel arasındaki münasebete benzetir.

⁴⁴²“Kurmacamızı oluşturmanın bir yolu da *silinti*’dir, yani okuyucunun beklentisi olduğu, ama anlatılması zorunlu olmayan parçaların öyküden ustaca atılmasıdır.” Kelly, *a. g. m.*, s. 121.

⁴⁴³Hall, *a. g. m.*, s. 117.

⁴⁴⁴Vivante, *a. g. m.*, s. 130.

⁴⁴⁵Kökden, *a. g. m.*, s. 17.

⁴⁴⁶Yazarın sessizliğinin etkileri için bkz. Booth, *a. g. e.*, s. 285-323.

⁴⁴⁷Hortense Calisher, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 131.

⁴⁴⁸Jack Matthews, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 118.

Banks için bu iki tür, birbirine paraleldir. “(...) okuyucu memnun edici bir biçimde huzursuz bırakan tartışmalardan sonra köklü bir karara yönelik görürüz bu türde de.”⁴⁴⁹ diyen Russel Banks, öykü ile kısa öykünün kesiştikleri bir noktayı işaret eder. Bu nokta olay örgüsüdür.

2.15.6. Kısa Öyküde Zaman

Dergideki yazılarda, kısa öykülerdeki zamanın iki yönlülüğü ön plana çıkar. Kısa öyküde zaman, nesnel zaman ve ruhsal zaman diye ayrılabilir.

Öztokat, çağdaş Türk edebiyatındaki kısa öykülerde, metnin nesnel zamanının genellikle bir an olduğunu ancak o anı yaşayan karakterin tinsel zamanının daha uzun bir süre içerdiğini söyler.⁴⁵⁰ Ülkü Ayvaz da buna paralel olarak kısa öykünün tek bir anı işlediğini ve o anın da kendi içinde sonsuzluğu olduğunu ifade eder.⁴⁵¹

Anların ve ayrıntıların öneminin artacağını düşünen Charles Baxter, kısa öykülerde zamanın hem yavaşladığını hem de hızlandığını düşünür. Bu öykülerde zamanın bazen askıda kaldığını iddia eder. Nesnel zamanın akış hızı değişmeyeceğine göre, Baxter’ın bahsettiği zaman elbette ki tinsel zamandır.⁴⁵²

2.15.7 Kısa Öyküde Mekan

Yazılarda, kısa öyküdeki mekanla ilgili ayrıntılı bilgilere denk gelinmez. Araştırmacılar, inceledikleri eserlerden edindikleri izlenimleri okurla paylaşırlar. Hemen hemen aynı şeyleri söyleseler de bunları ifade etme biçimleri farklıdır.

⁴⁴⁹Russel Banks, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 125.

⁴⁵⁰Öztokat, *a. g. m.*, s. 42.

⁴⁵¹Ayvaz, *a. g. m.*, s. 128.

⁴⁵²Charles Baxter, “Anlık Kurmaca”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 89-90.

Nedret Tanyolaç Öztokat'a göre mekan, anlatıdaki karaktere bağlı olan işlevsel bir öğedir. Öztokat, Türk edebiyatındaki kısa öykü yazarlarının öykülerini tek mekanla sınırladığını belirtir.⁴⁵³

Charles Baxter, uzamsal olarak, romanı malikaneye, kısa öyküyü ise tek kişilik bir otel odasına benzetir. Daha az insanın malikanelerde yaşadığını ve çoğunluğun küçük dairelerde yaşadığını imler. Bu benzetmeden yola çıkarak, insanların ruhsal mekanlarının daraldığını ve nesnel mekanlarının da birbirlerine yaklaştığını vurgular. Kısa öykülerin de böylesi bir dönüşüm sonucu yaratıldığını ekler.⁴⁵⁴ Uğur Kökden de kısa öyküde mekanın sınırlı bir alanla kısıtlı olduğunu belirtir.⁴⁵⁵

2.15.8. Kısa Öykünün Dili

Adam Öykü'de, kısa öykü üzerine bir şeyler söylemek isteyen araştırmacı veya yazarların çoğu, kısa öykünün dilinin şiir diline yakınlığını vurgular. Yazarların, dilin sınırlarını zorladıklarından, her kelimenin çok daha özenli seçilmesi gerektiğinden bahsederler.

Kısa öykü yazarını "simgelerle oynayan bir matematikçi"⁴⁵⁶ye benzeten Uğur Kökden, yoğun anlatımın sembolik bir ifade tarzını kullanarak yapılabileceğini kaleme alır. Yazının tümünde çeşitli yabancı ve Türk yazarların kısa öykülerine değinen araştırmacı, bu öykülerin kısa öykünün çerçevesi ile hangi noktada kesiştiğini gösterir.

Çağdaş Türk edebiyatında kısa öyküleri incelediği yazısında Öztokat, kısa öykülerin öğeleri hakkında örnekler üzerinden giderek bir fikir oluşturmaya çalışır.

⁴⁵³ Öztokat, *a. g. m.*, s. 43.

⁴⁵⁴ Baxter, *a. g. m.*, s. 88-89.

⁴⁵⁵ Kökden, *a. g. m.*, s. 16.

⁴⁵⁶ Kökden, *a. g. m.*, s. 19.

Araştırmacı, kısa öykülerde, bir dil oluşturma çabası olduğunu anlatır. Kısa öykü, yazarların, özlü olmak adına dilin sınırlarını zorladıkları bir türdür.⁴⁵⁷

Leonard Michaels, kısa öykünün, şiire yaklaştıkça değerinin artacağına inananlardandır. İki tür arasındaki bağıntıyı, sezdirmeyi amaçladıkları için kuran Michaels, şiir izlenimi vermeye çalışan bir düzyazının başarısı kadar başarısızlığının da büyük olabileceğini söyler.⁴⁵⁸ Araştırmacı, bir ayırım yapmadığı için dilinin şiire yaklaştığı kısa öykülerden söz ettiği anlaşılmalıdır.

Kısa öykünün, öykünün bir alt türü olduğunu söyleyen James B. Hall, öykülerle kısa öyküleri yapı bakımından karşılaştırır. Kısa öykülerdeki imgelerin, gerçek hayattaki karşılıklarından eksik oldukları söylenebilir. Yani yazar özlü olmak adına imgeyi olduğu gibi koyamaz, onu daha yoğun hale getirmek için eksiltme yapar. Kısa öykünün, özellikle giriş ve sonuç cümleleri öyküden daha iyi düşünülmüştür. Giriş cümlesi düşündürücü iken sonuç cümlesi sezdirmevidir. Hall, kısa öykülerde yazınsal başarısızlık oranının yüksek olduğunu da ekler.⁴⁵⁹

Robert Kelly, şiirle kısa öyküyü bazı yönlerden yakın bulur: “(...) kısa-kısaların devinimleri ve anlatım güçleri, hem düzyazının erekleleriyle hem de şiirin konusu ve ritmiyle uyum sağlar.”⁴⁶⁰ Kısa öyküyü şekillendirenin “uyumlu konu ve metindeki deneyime odaklanma”⁴⁶¹ olduğunu iddia eder.

Öykü yazarı Joyce Carol Oates, kısa öykünün biçim açısından şiire, geleneksel düzyazı türlerinden daha yakın olduğunu söyler. Bu biçim, bazen masalsı bazen sıradan gözükse de son cümle ve son kelimenin vuruculuğu ayırt edici bir özelliktir.⁴⁶²

Tüm yazıların içinde bir tanesi kısa öykülerin neden popülerleştiğine yanıt arar. Kısa yazma eğilimindeki yazarın, içindeki yazma dürtüsüne savaş açtığını söyleyen Philip Stevick, önemli ve parlak bir eser yaratma eğiliminin artık çekici

⁴⁵⁷ Öztokat, *a. g. m.*, s. 45.

⁴⁵⁸ Leonard Michaels, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 116.

⁴⁵⁹ Hall, *a. g. m.*, s. 117.

⁴⁶⁰ Kelly, *a. g. m.*, s. 121.

⁴⁶¹ Kelly, *a. g. m.*, s. 121.

⁴⁶² Oates, *a. g. m.*, s. 127.

olmadığını belirtir. Kısa öykülerin popülerleştiğini, “(...) bin beş yüz sözcükten bir bütün oluşturma olasılığına eskisinden daha fazla bir yönelme (...)”⁴⁶³ olduğunu söyler. Stevick, belirttiği sözcük sayısını ölçüt olarak vurgulamaz, bir fikir vermek için yazılmış ortalama bir sayıdır. Araştırmacı, kısa öyküler için artan talebi, gerçek ve hayalin birbirine geçtiği zamanımızda karakter gelişiminin, aidiyet duygusunun önemini yitirmesine ve eğlence düşkünlüğüne bağlar.

Adam Öykü dergisinin kısa öykü özel sayısı gerek telif yazılar gerekse çeviri yazılarla nitelikli bir kaynak kimliğindedir. Zaten kısa öykü hakkında teorik bilgiler vermek isteyen Türk araştırmacılar ve akademisyenler de bu özel sayıdan yararlanmışlardır. Kısa öykü için kesin yargılarla konuşmaktansa bu alt türün, öykülemde çeşitli eğilimler içerdiğini söylemek daha uygun olur. Çünkü yazılarda karşılaşılan bir nokta da, kısa öykünün özellikleri, gereklilikleri, adlandırılması, sınıflandırılması hakkında çekinmeden kesin sonuçlara varmanın bir hata olduğudur. Mesela, Ülkü Ayvaz, saptadığı özelliklerin kısa öykünün gereklilikleri olmadığını eklemekten geçmez. Bir kısa öykünün bu özellikleri içermekten de yazılabileceğini ifade eder. Fred Chappell’ın en sevdiği kısa öykünün, genellemelerle belirlediği bu türün çerçevesine uymaması ise sınıflandırmaların ve tanımların daima eksik kalacağına yönelik bir örnektir. Yine de kısa öykünün “üç birlik kuralı”na çoğunlukla uyduğu söylenebilir. En az sayıda kişiyle, sınırlı bir mekanda, bir an ve onun içindeki sonsuzlukta, genellikle bir durumun işlendiği, dilin imkanlarını zorlayan düzyazılara, kısa öykü olma eğilimindedir denilebilir. Sözcük sayıları, sayfa sayıları vb. kesin nicelikler fikir verir ancak sınırlandırıcı varlıkları, yanıltıcı olabilir. Öykü, Eyhenbaum’un dediği gibi uçaktan atılan bir mermiyse, kısa öykü de kısa menzilli bir füzedir demek yanlış olmaz.

⁴⁶³ Philip Stevick, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997, s. 126.

SONUÇ

Bu çalışmada, *Adam Öykü*'de odak noktasında öykü teorisinin yer aldığı yazılar incelenmiştir. Dergideki eleştiri yazıları, röportajlar ve soruşturmalar çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Fark edileceği üzere kronolojik bir sıra izlenmemiştir. Yazılar, tematik olarak, öykünün öğelerine göre sınıflandırılmıştır. Öyküleme öğelerinden, yazılarda yer verilenler çalışmanın kapsamı içindedir. Zaman ve mekan öğeleri, dergide yer aldığı gibi “atmosfer” adı altında birleştirilmemiş ayrı ayrı ele alınmıştır. İncelenen öğelerden her birinin yer aldığı bölüm kendi içinde bir epizottur. Önce öge ile ilgili genel bilgi ile bir giriş yapılmış sonra dergideki yazının incelenmesine geçilmiştir. Sonda ise bu yazılardan çıkan sonuçlar belirtilmiştir. Her yazının, kuramsal anlamda çözmeye çalıştığı veya fikir, bilgi vermeye uğraştığı konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Alıntılardaki imla hataları düzeltilmemiş, çevirilerin anlaşılmadığı durumlarda ise açıklama yapılmıştır.

Öykü hakkında kavramsal olarak bir adlandırma sorununun varlığı hala devam etmektedir. Bu konuda ulaşılan sonuca geçmeden şunu açıklamakta fayda vardır; incelenen *Adam Öykü* dergisinde karşılaşılan çeviri ve telif yazıların çoğunda “kısa öykü” tanımlaması kullanılmakta ve bu da zihinleri bulandırmaktadır. Bunun bir çeviri sorunu olduğunu belirtmek lazımdır.⁴⁶⁴ Herhangi bir kafa karışıklığına mahal vermemek için batı tarzında yazılmış modern hikaye -yani Batının kısa hikaye (short-story) diye adlandırdığı form-, incelemede, öykü kelimesiyle, kısa kısa hikaye (short-short story) ise kısa öykü ile karşılanmıştır. Bu türün, alıntılarda, dergide yer aldığı gibi yazıldığını fakat anlaşılması gerekenin bu olduğunu belirtmekte fayda

⁴⁶⁴“Hikaye” formu oluşurken, “story” genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece “shortstory” (kurzgeschichte) namını alır. “Shortstory” namı Türkçeye “kısahikaye” diye çevrilse de aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış “hikaye”den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği, çünkü bizzat “hikaye” formunu karşıladığı unutulmamalı. “Story” kavramından “shortstory” formu çıkarken “hikaye” kavramından yine aynı adda “hikaye” formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de artık fiktif ürünlerin genel adı olarak “hikaye”yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanımımız problem yaratmayacaktır. Üstelik böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler “shortstory” dendiğinde “hikaye”yi anladıklarından, uzun ve kısa hikaye için kullandıkları terimler de “short-shortstory” ve “long-shortstory” olur. “Short-shortstory”den “kısa-kısahikaye” veya “minikhikaye” değil –bizde “hikaye” yerine ikamesi için uğraşılan “kısahikaye” anlaşıldığında bu problem aşılacaktır. Aynı durum “long-shortstory” için de söylenebilir” M. Kayahan Özgül, Hikayenin Romanı, *Hece dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, s.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s.34.

vardır. Böylesinin daha akılda kalıcı ve tanıdık olması bu seçimde etkindir. Çalışmanın başlarında belirtildiği gibi modern hikaye formunu öykü ile karşılamak ama *Binbir Gece Masalları* tarzındaki metinleri ise hikaye ile karşılamak daha mantıklıdır. Batıdaki örneklerinde Brander Matthews'un öyküyü, "short-story" diye adlandırmasından önce hikayenin kısası denilebilecek "short story" kavramının kullanıldığını hatırlamak gerekir. Doğu tarzındaki hikayelere, mesellere, kıssalara hikayenin kısası demektense hikaye demek, Batı tarzında yazılan hikayelere ise kısa hikaye yerine öykü demek formların ayrımını göstermesi bakımından açıklayıcı ve belirleyici olacaktır. Sonuçta öykünün daha da kısa bir türü vardır ve onun için de kısa kısa hikaye veya kısa kısa öykü, minimal öykü, küçürek öykü vb. şeklinde adlandırmalar yapmaktansa hem Batı tarzında hikayeler olduğu için hem de kolayca söylenmesi açısından kısa öykü demek daha uygun bir çözüm gibi görünmektedir.

Dergideki diğer bir tartışma da öykünün tanımlanması problemidir. Her ne kadar bazı araştırmacılar kesin kanımlarla (gerçekçilik, sayfa veya sözcük sayısı, içermesi gereken öğeler, bireysellik, şairanelik vb.) tanım yapsalar da genel eğilim öykü özelliği taşıyan yapıtları tespit etmek yönündedir. Yani "Öykü şudur..." demektense "... öykü özelliklerini barındırır, gerekliliklerini yerine getirir" demek daha kapsayıcıdır. Böylece, net bir tanımın sonucunda ortaya çıkabilecek elemelere meydan verilmez. Aynı zamanda sonradan yazılacak öyküler için de cesaretlendiricidir. Tabi kuramcılar açısından da risksizdir. Araştırmacılar, Wright'ın "eğilim" teorisine yaklaşır. Tanımlamadaki bir başka yönelim ise, türü romanla mukayese edip romandan farklılaşan özelliklerini ön plana çıkararak tanım geliştirmedir. Çok da yanlış bir yöntem olmamasına rağmen, öykünün başlı başına bir tür olmadığı kanısını destekleyen bir yöntemdir. Araştırmacılar, yazarlar, teorisyenler, akademisyenler öykü hakkında farklı tanımlar yapmalarına rağmen uzlaşılabilir bazı noktalar tespit etmişlerdir. Tanım yapmayı deneyen yazarlardan üçü Friedman'ın tanımında uzlaşırlar. Friedman ise kendi tanımını da tartışmalı bulmaktadır. Bu yüzden tanımların kategorilere ayrılıp disiplinler için ayrı ayrı tanımlar yapılması taraftarıdır. Kesin bir tanımla yapılamasa da, öykünün, olay örgüsü olan konsantre ve kurmaca bir düzyazı olduğu söylenebilir. Kısa öykü içinse, yazılardaki görüşler bir iskelet yapılarak ulaşılabilecek tanım, şöyle olabilir: En az

sayıda kişiyle, sınırlı bir mekanda, bir an ve onun içindeki sonsuzlukta, genellikle bir durumun işlendiği, dilin imkanlarını zorlayan düzyazılara, kısa öykü olma eğilimindedir denilebilir.

Öykünün, konusunun insan olması yönünde ortak bir yargı vardır. Ancak, yazılarda ikilik göze çarpar. Yazıların bazıları öykünün dışı dokunur konular anlatmasını gerekli görürken bazıları da konunun öykünün niteliğini değiştirmeyeceğini savunur. Bazıları öykü konularının özgün olmasını şart koşarken bazıları da bunun artık mümkün olamayacağını söyler. Kimisi yazarın anlatacağı konuya hakim olması gerektiğini belirtir kimisi de yazarın bilmediği şeyleri yazmasını önerir. Poe, öyküde anlatılabilecek konuları sınırlarken, geri kalan araştırmacılar öykü konularında özgürlükten yanadırlar. Genel kanı, kısa öykünün konularının hayatın her anından alınabileceği yönündedir. Öykünün konusu ne olursa olsun, yazarın asıl bu konuyu nasıl işlediğinin, öykünün niteliğini belirleyeceği kesindir.

Adam Öykü'de, modern denilebilecek öyküler yazan öykü yazarlarının izleği şart koşmadıkları görülür. Ancak araştırmacılar, eski zamanlardan bu yana öykülerde hep bir izlek olduğunu ve izleğin, öykünün gidişatını belirleyeceğini söylerler. Toplumların sosyo-ekonomik durumlarının da bu izlekler üzerinde etkili olduğu düşünülürse öykülerin amaçladıkları etkinin aslında yazarların içinde buldukları sistemden farklı olamayacağı ortaya çıkar. Kısa öykü ise öykünün amaçladığını daha kısa bir zamanda ve kısıtlı imkanlarla yapmaya çalışır.

Karakter oluşturma, kişileri tanıtmaya, öyküde karakterin yeri konularında dergide hem tavsiyeler hem de bilgiler bulunmaktadır. Araştırmacılar, karakterlerin tanıtımının gösterme yöntemiyle yapılmasının en iyi yöntem olduğunda hemfikirdirler. Karakterin temel özelliklerinin gösterilmesinden, bazı özelliklerinin gizli kalmasından yanadırlar. Anlatma yöntemi ile de karakterin tanıtılabileceği ancak bunun, kurmacada ustalaşana kadar tercih edilmemesi söylenir. Üzerinde uzlaşılan bir başka teknik ise karakterin gerçek kişilerden seçilmesi ancak gerçek kişilerin metne bire bir koyulmamasıdır. Yaratılan karakter, yazarın hayal gücünden bir şeyler içermelidir. Karakter inandırıcı da olmalıdır. Öykünün, karakter gelişimine

zamanı olmadığını da söylemek gerekir. Konsantre bir tür olan öykü, karaktere olgunlaşma yolunda ancak ilk şoku yaşatabilir. Yaşanan bu gelişme veya değişimin karakterin temel özelliklerinde olması ise yazarın bir zaafi olarak kabul edilir. Çünkü inandırıcı olmaktan uzaktır. Tüm araştırmacılardan farklı düşünen başka bir isim, öykünün karakter gelişimiyle de uğraştığını söyleyen Friedman'dır. Kısa öyküdeki karakter ise öykünün işlediği küçük insanın adeta daha da küçülmüş bir halidir. Karakter göstermekten uzak, korkak, çaresiz, olaylara maruz kalan, daima çatışma halinde ve kurban modelinde bir tiptir.

Öyküde olay ve olay örgüsünün kurulması hakkındaki yazılar dergide ön plana çıkarılan ve farklı noktalara parmak basılan konulardandır. Metinde anlatılanların öykü vasfı taşıyabilmesi için olayların sebep-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlı olması gerekmektedir. Yaratılan olayların inandırıcılığı tartışma konularından biridir. İçinde gerçek hayattan izler taşıyan, metaforik süslemeler yapılmış fantastik eserlere, gerçekçilik adına karşı çıkılmaz. Fakat klişelerden uzak durulması öğütlenir. Olayların da inişli çıkışlı bir şekilde kurgulanması sağlanmalıdır. Bu yüzden olay örgüsünün olmazsa olmazı çatışma devreye girmelidir. Araştırmacılar çatışmayı çeşitlendirirler, bazıları çatışmasız öykünün, öykü vasfı taşımayacağını ileri sürerler. Yazıların çoğunda, yazar adaylarına gösterme yöntemini tercih etmeleri söylenir. Olayın sahnelenmesi ile yapılan bu yöntemin anlatma yönteminden daha etkili olduğu belirtilir. Öykülerdeki olayların da olay örgüsünü oluşturmada belirleyici olduğu vurgulanmıştır. Durağan eylemlerin olay örgüleri modern öykülerdeki gibi geleneksel olmayan bir olay örgüsüne sahipken, devingen eylemler içeren öyküler klasik olay örgüsü ile yazılmaktadır. Araştırmacılar, öyküye, hikayenin ortasından veya doruk noktasına yakın bir yerden başlamanın avantajlı olacağını söylerler. Sonuç bölümü olmayan öykülerin öykü olamayacağını iddia eden araştırmacılara rağmen, sonuç kısmına gelmeden hikayesini bitiren başarılı yazarlar da vardır. Bazı araştırmacılar, sonucun zirve ve kapanış diye ikiye ayrılarak bitirilmesinden yanadır. Ancak Friedman'ın da belirttiği gibi öyküde birçok değişken mevcuttur. Neticede kısa öykülerde bilindik bir olay örgüsü bile bulunmamaktadır.

Öyküde zaman konusunu ele alan yazıların yeni bir şey söylemedikleri görülür. Zamanın kullanımının, anlatılan hikayeden öte yazarın anlatım şekline bağlı

olduğunu, yazarın da öykü zamanında çeşitli oynamalar yapabileceğini ve bu oynamaların öykünün etkisini artırabileceğini söylemek mümkündür. Kısa öykülerdeki zamanın ise nesnel zaman ve tinsel zaman diye ikiye ayrıldığı görülür. Nesnel zaman kısa bir an iken ruhsal zaman sonsuzluğa kadar gidebilecek hatta okurda devam etmesi beklenen bir olgudur.

Yazıların hepsi de mekanı öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biri olarak görür. Kimisi sembolik mekanlardan kimisi de mekanın betimlenmesinden yanadır. Betimleme esnasında ortaya çıkan problem, yazarın nerede duracağını bilmesi ile ilgilidir. Kısa öykülerde sınırlı mekanların kullanıldığı görülür. Bazı öykülerde amaç ortamı oluşturmaktır bazılarında ise mekan, yoğun anlamlar yüklenerek bir işlev sahibi yapılır. Anlam yüklenen mekanların seçimi, öykünün diğer öğelerinden bağımsız yapılmamalıdır.

Adam Öykü'de yer verilen yazılarda, öykü dilinin şiirselliği, öykünün dil bakımından şiire ne kadar yakın olduğu ve metni öykü yapanın, dildeki eksiltmeler olduğu ön plana çıkarılır. Türk veya yabancı öykü yazarları ve araştırmacılar öykü dilinin yoğun, şiirsel, imgeli, özgün, inandırıcı olması gerektiğinde hemfikirdirler. Öykü dilinin gündelik dilden farklı olması ve dilin olanaklarının zorlanması da diğer tavsiyelerdir. Bazı yazılarda öykü dilinin özlü olması şart koşularken bazı yazılarda böyle bir kural koyulmaz. Fakat araştırmacıların çoğu, dilin özlü olmasından yanadır. Hatta kısa öykü için dilin özlülüğünden daha ötede bir yerlerde olması lazımdır. Dil, mümkün olduğu kadar şiir diline yaklaştırılmalıdır.

Dergide, bakış açılarının ve anlatıcıların hangi durumlarda nasıl kullanılmasının uygun düşeceği, vurgulanan önemli noktalardandır. Şüphesiz ki her bakış açısının kendine göre avantajları ve dezavantajları vardır. Hemfikir olunan konulardan biri Tanrısal üçüncü kişi anlatıcının, doğal ve inandırıcı olmadığı ancak yazara oldukça geniş bir manevra alanı bıraktığıdır. Ayrıca böyle bir bakış açısına sahip öykünün, gizemli hikayeler anlatmaması gerektiği de öğütlenir. Kahraman birinci şahıs anlatıcının samimi ve inandırıcı olduğu, özdeşleşmeyi çabuk kurduğu vurgulanır. Yazar adaylarına, başlangıç için bu bakış açısı ve anlatıcı ile yazmanın kolaylığı ifade edilir. Bir öykü için tek bir doğru bakış açısı olduğu da eklenmesi

gereken çıkarımlardan biridir. Wallace Hildick'in yazı dizisi, tüm yazılar içinde ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü Hildick, işin içine zaman kipini de katar. Onun çıkardığı şablonlar, normal sınıflandırma dışında bir alt kategorizasyonu da doldurabilir. Bazı araştırmacılar, bakış açıları ve anlatıcılar için farklı isimlendirmeler kullanırlar, bazıları bu ikisini birleştirirler, bir kısmı ise yazar ile anlatıcıyı bile ayırmaz. Fakat hepsinin birleştiği konu, bakış açısı ve anlatıcı seçiminin taşıdığı hayati önemdir.

Adam Öykü'de, kurgulama tekniklerinden diyalog, metinlerarasılık, anlatma yöntemi, bilinç akışı, betimleme hakkında da yazılar yer alır. Diyalogla ilgili yazılarda, diyalogun inandırıcılığı, kurmaca diyalogların farklılığı, diyaloglarda gizlenen anlamlar ve kurmaca karakterlerin kişilikleri, öne çıkarılan özelliklerdir. Yazılarda verilen tavsiyeler de, sık karşılaşılan hatalar incelenerek verildiği için dikkate almaya değerdir. Sonuç olarak öyküdeki diyalog, gerçek hayattakinden farklı ve doğal olmalıdır. Bu iki özellik tezat gibi gözükse de kurmaca dünyanın, gerçek hayattan farklı olarak, inandırıcı olmak gibi bir zorunluluğu vardır. Diyaloglarda gereksiz sözcük kullanımı ise sürekli yapılan bir hatadır ve bunun üstesinden gelinmesi için başarılı yazarların diyaloglarını incelemek yararlı olacaktır. Unutulmaması gereken, diyalogun öyküde bir işlevi olması gerektiğidir. Okur, anlatılan sahnenin diyalogdan başka bir şekilde anlatılamayacağı hissine kapılmalıdır.

Metinlerarasılıkla ilgili olan salt teorik yazılar, üç çeviri yazıdan ibarettir. Çeşitli dokümanlardan yararlanmak, inandırıcı olmak adına kendini arka plana atmaya çalışan yazar için oldukça faydalı bir tekniktir. Önemli olan nerede hangi tekniği kullanmayı bilmek ve çakışması durumunda öyküyü zayıflatacak teknikleri beraber kullanmamaktır. Mektuplarda uzun diyaloglara yer vermek, birbiriyle alakasız dokümanlar kullanmak, birinci kişi anlatıcıda günlük tekniğini tercih etmek gibi, yazılarda bahsedilen hataları yapmak metinlerarasılıkla elde edilmesi umulan inandırıcılığı ve güvenilirliği azaltacaktır. Bir olaya ironi katmak için resmi belgeleri kullanmak, ölümcül bir hastalığı günlük tekniği ile yazmak veya kan davası gibi uzun bir süredir devam eden husumeti mektup tekniği ile kaleme almak vb. çeşitli durumlarda belli şablonların önerilmesi, yazar adaylarına tavsiyeler olarak düşünülebilir.

Dergide anlatma yöntemi ile ilgili bir teorik yazının olması, bu yöntemin artık tercih edilmediği ve/veya bu yöntemdeki kuramsal bilginin aydınlatılmaya ihtiyacı olmadığı anlamına gelebilir. Edebi değeri olan eserlere bakıldığında ilk olasılık daha yakın gibidir.

Tasvir hakkındaki tek yazı, çoğunlukla örnekler üzerinden bu tekniği anlatmayı dener. Betimleme de tıpkı anlatma yöntemi gibi popülerliğini kaybetmiş, metindeki yeri azalmıştır. İmge yaratımını gerçekleştirmediği müddetçe okunmadan atlanan, klişeleşmekten kurtarılamayan bir teknik haline gelmesi olasıdır.

Bilinç akışı tekniğini yazısında sorunsal yapanlar, örnekler aracılığı ile yazar adaylarına tavsiyeler verirler. Bu tekniğin hangi durumlarda kullanılabileceğini değil, kullanımındaki teknik detayları aktarırlar. Yazar, bilinç akışını uygularken, okuru illüzyondan çıkarmak için ara sıra ona, kurmaca dünyada olduğunu hatırlatan ifadeler sunmalıdır. Metne ancak bu şekilde yön verebilir. Bilinç akışının kullanılmasının faydalı olduğu öyküler hakkında şablonlar da önerilir.

Adam Öykü, salt öykü teorisi hakkında yayımladığı yazılarda farklı görüşlere yer vermesi, kuramsal yazı dizilerini Türkçeye çevirmesi, yazar adaylarına tavsiyeler veren yazıları barındırması açısından öykü dergiciliğinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Yazılar incelendiğinde yabancı araştırmacıların öykünün teorisi hakkında Türk araştırmacılara nazaran daha teknik bilgilerle fikir beyan ettikleri görülür. Yabancı araştırmacıların kuramsal yazılarının Türk eleştirmenlerinkilerden fazla olması böyle açıklanabilir. Dergi, öykünün teorisini oluşturmada teknik bilgilerle düşünmeyi öncelemektedir. Fakat çeviri yazıların hepsi de kusursuz sayılmaz. Bu yazılarda öykü teorisi hakkında net ve kesin sınırlamalar yapılmaz. Çeviri yazılarda, öyküleme öğeleri romanla benzeştiği için teknik kullanımlarında örneklerin bazen romandan verildiğine rast gelinir. Çevirilerdeki imla hataları, çevirmenin inisiyatif kullanmayarak cümleyi anlaşılır bir biçime sokmaması ve bire bir çeviriler ise dergiden kaynaklanan hatalardır. Derginin, roman teorisi kitapları gibi etraflıca düşünülmüş bir kaynak olması beklenemez. Sonuçta öykü dergiciliği yapmak için yayım hayatına başlayan süreli bir yayındır. Yine de öyküleme hayati öneme sahip

belli öğelere odaklandığı görülecektir. Ufak hatalara rağmen dergi, öyküye kuramsal yaklaşanlar ve yazar adayları için faydalı bir kaynaktır.

KAYNAKLAR

Adam Öykü Dergisinde İncelenen Yazılar

- Abrams, M. H., “Kısa Öykü”, çev. Yurdanur Salman, *Adam Öykü*, S. 15, Adam Yay., İstanbul, 1998
- Akçam, Alper, “Öyküdeki Kurgu ve Gerçeklik Üzerine Bir Deneme”, *Adam Öykü*, S. 42, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Allen, Walter, “İngilizcede Kısa Öykü”, çev. Yurdanur Salman, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Andaç, Feridun, “Öyküde İzleksel Olan”, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Ayvaz, Ülkü, “Öyküden Kısa Öyküye”, *Adam Öykü*, S. 3, Adam Yay., İstanbul, 1996
- Banks, Russel, “Yeni Bir Yazımsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Baxter, Charles, “Anlık Kurmaca”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Baxter, Charles, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran, Afa Yay., İstanbul, 1992
- Blodgett, Harold, “Kısa Öykü Tekniği”, çev. Kemal Atakay, *Adam Öykü*, S. 2, Adam Yay., İstanbul, 1996
- Bogges, Louise, “Öyküde Doğru Bakış Açısını Seçmek”, çev. Deniz Tansel, Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Calisher, Hortense, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

- Chappell, Fred, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Cortazar, Julio, “Öykü İle Yakın Çevresi Üstüne”, *Adam Öykü*, S. 5, Adam Yay., İstanbul, 1996
- Cortazar, Julio, “Öyküde Konu”, çev. Bülent Kale, *Adam Öykü*, S. 20, Adam Yay., İstanbul, 1999
- Culler, Jonathan, “Anlatı”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 20, Adam Yay., İstanbul, 1999
- Curtis, C. Michael, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Davis, Lydia, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almila Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Duru, Orhan, “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Dybek, Stuart, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Ecker, Allan W., “Satılmayan Öyküler İçin Kontrol Listesi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Edgü, Ferit, “Çok Kısa Öyküler...Öykücükler”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Erden, Aysu, “Çağdaş Türk Öyküsünde Deneysellik, Yaratıcılık, Yeni Arayışlar ve Yönelimler”, *Adam Öykü*, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001
- Fitzgerald, John G., “İyi Bir Yazar, İyi Bir Yalancıdır”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 42, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Fox, Robert, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

- Friedman, Norman, “Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?”, çev. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 18, Adam Yay., İstanbul, 1998
- Friedman, Norman, “Yeni Kısa Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunları”, çev. Hivren-Demir Atay, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Gerlach, John, “Anlatının Sınırları: Çok Kısa Öykü, Düzyazı Şiir ve Lirik Şiir”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 17, Adam Yay., İstanbul, 1998
- Granbeck, Marilyn, “Olaysız Öyküler”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Güler, Mehmet, “Yazılanlara Tanık Olmak”, *Adam Öykü*, S. 43, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Güler, Mehmet, “Hikaye mi, öykü mü?”, *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Güler, Mehmet, “Öyküyü Sınıflandırmak”, *Adam Öykü*, S. 45, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Güler, Mehmet, “Öyküler Hep Küçük İnsanı Mı Anlatır?”, *Adam Öykü*, S. 46, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Güler, Mehmet, “Öykü ve İmge”, *Adam Öykü*, S. 57, Adam Yay., İstanbul, 2005
- Gümüş, Semih, “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 7, Adam Yay., İstanbul, 1996
- Gümüş, Semih, “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999
- Hall, James B., “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Heller, Steven, “Yeni Bir Yazımsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

- Hildick, Wallace, “Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 38, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Hildick, Wallace, “Geçmiş Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 39, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Hildick, Wallace, “Şimdiki Zamanda Üçüncü Kişi Anlatım Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 40, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Hildick, Wallace, “Geçmiş Zamanda Birinci Kişi Anlatım Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 41, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Hildick, Wallace, “Burada Masamda Oturuyorum (Geçmişte Yazan Birinci Kişi Anlatım Yöntemi)”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 42, Adam Yay., İstanbul, 2002
- Hildick, Wallace, “Belgelerden Yararlanma Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 45, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Hildick, Wallace, “Günlük Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 46, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Hildick, Wallace, “Mektup Yöntemi”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 48, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Hills, Rust, “Yapay Kurmaca ve Gerçek Kurmaca”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 48, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Hogrefe, Pearl, “Karakteri Yaşama Geçirmek”, çev. Salih Bolat, *Adam Öykü*, S. 47, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Johnson, Charles, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Kelly, Robert, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Kökden, Uğur, “Kısa Kurmaca”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Kusenber, Kurt, “Kısa Öykü Üzerine”, çev. Ali Osman Öztürk, *Adam Öykü*, S. 52. Adam Yay., İstanbul, 2004

L’Heureux, John, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Matthews, Jack, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Maugham, Somerset, “Yazar, yaşayan kişiden yalnızca istediğini alır”, çev. F. Zeynep Bilge, *Adam Öykü*, S. 37, Adam Yay., İstanbul, 2001

Michaels, Leonard, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Minot, Stephen, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Muhidine, Timour, “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı”, çev. Halil Gökhan, *Adam Öykü*, S. 15, Adam Yay., İstanbul, 1998

Oates, Joyce Carol, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

O’Connor, Philip F., “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Okyay, Leyla Ruhan, “Öyküde Mekan”, *Adam Öykü*, S. 28, Adam Yay., İstanbul, 2000

Özer, Sevinç, “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı”, *Adam Öykü*, S. 23, Adam Yay., İstanbul, 1999

Özer, Sevinç, “Genç Kısa Öykü Yazarları Kuramın Hangi Noktalarında Başarısız Kalıyorlar ve Niçin Okumuyorlar?”, *Adam Öykü*, S. 25, Adam Yay., İstanbul, 1999

Öztoğat, Nedret Tanyolaç, “Çağdaş Türk Yazımında Kısa Kısa Öykü”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

- Peden, William, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Peker, Hüseyin, “Öyküdeki Şiir ve Şiirsizliğin Arasındakiler”, *Adam Öykü*, S. 35, Adam Yay., İstanbul, 2001
- Raşa, Sevim Gündüz, “Öykü Yazmak”, *Adam Öykü*, S. 8, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Raşa, Sevim Gündüz, “Öykü Yazmak”, *Adam Öykü*, S. 9, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Salman, Yurdanur ve Hakyemez, Deniz, “Öykülemenin Öyküsü”, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Atmosfer Yaratma ve Betimleme”, *Adam Öykü*, S. 44, Adam Yay., İstanbul, 2003
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Anlatma”, *Adam Öykü*, S. 52, Adam Yay., İstanbul, 2004
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Olay”, *Adam Öykü*, Adam Yay., S. 53, Adam Yay., İstanbul, 2004
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Dramatik Yapı”, *Adam Öykü*, S. 54, Adam Yay., İstanbul, 2004
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Sözcük Ekonomisi”, *Adam Öykü*, S. 55, Adam Yay., İstanbul, 2004
- Selçuk, Kemal, “Öyküde Diyalog”, *Adam Öykü*, S. 56, Adam Yay., İstanbul, 2005
- Singleton, John, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 32, Adam Yay., İstanbul, 2001
- Singleton, John, “Atölye Çalışması”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 33, Adam Yay., İstanbul, 2001
- Singleton, John, “(Kısa) Öykü”, çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Adam Öykü*, S. 34, Adam Yay., İstanbul, 2001

Stevick, Philip, “Yeni Bir Yazımsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Strand, Mark, “Yeni Bir Yazımsal Türe Doğru”, çev. S. Gökçen Ezber, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Targan, Barry, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Theroux, Paul, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Vivante, Arturo, “Uygulamadan Örnekler”, çev. Filiz Kaynak, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Weaver, Gordon, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, çev. Almıla Özdek, *Adam Öykü*, S. 12, Adam Yay., İstanbul, 1997

Wright, Austin M., “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”, çev. Taner Karakoç, *Adam Öykü*, S. 16, Adam Yay., İstanbul, 1998

Yararlanılan Diğer Kaynaklar

Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, Çağrı Yay., İstanbul, 2001, s.xv

Akalın, L. Sami, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul, 1972

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara, 2000

Andaç, Feridun (Haz.), *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yay., İstanbul, 1999

Andaç, Feridun, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yay., İstanbul, 2008

Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul, 2003

- Bachelard, Gaston, *Uzamanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2008
- Bakhtin, Mikhail, *Karnavalın Romanı*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- Bates, H. E., *Kısa Öykü Yazınsal Bir Tür Olarak*, çev. Gökçen Ezber, Bilge Yay., İstanbul, 2001
- Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran, Afa Yay., İstanbul, 1992
- Birinci, Necat, *Nabizade Nazım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987
- Booth, Wayne C., “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, *Roman Teorisi*, Haz. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay., Ankara, 2010, s. 84-103
- Booth, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yay., İstanbul, 2012
- Boratav, Pertev Naili, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, MEB Yay., Ankara, 1988
- Boynukara, Hasan, “Hikaye ve Hikaye Kavramları”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 40-47
- Buranelli, Vincent, *Edgar Allan Poe*, Twayne Publishers, New York, 1961
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2009
- Çetişli, İsmail, *Memduh Şevket Esendal*, Kardelen Kitabevi, Isparta, 1999
- Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yay., Ankara, 2004
- Çötüksöken, Yusuf, *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Cem Yay., İstanbul, 1992
- Dirlikyapan, Jale Özata, *Kabuğunu Kıran Hikaye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yay., İstanbul, 2010
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yay., İstanbul, 2011

- Emin Nihat, *Müsameretname*, Özgür Yay., İstanbul, 2003
- Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yay., İstanbul, 2006
- Erden, Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Edebiyat, İstanbul, 2002
- Eyhenbaum, Boris, "Düzyazı Kuramı", *Yazın Kuramı*, Der: Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2005, s. 186-198
- Gencan, Tahir N. ve Ediskun, Haydar, *Yazın Terimleri Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara, 1974
- Göğüş, Beşir, *Anlatım Terimleri Sözlüğü*, Dil Derneği, Ankara, 1998
- Gündüz, Sevim, *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2003
- Güven, Güler, *Sami Paşazade Sezayi Ve Eserleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2009, s. 123
- Harmancı, Abdullah, *Adam Öykü Dergisi Bibliyografyası*, (Çevrimiçi), [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/307548055_75-harmanc%c4%b1abdullah1545\(D%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/307548055_75-harmanc%c4%b1abdullah1545(D%c3%bczeltme).pdf), 11 Haziran 2014
- Hills, Rust, "Mekan", *Öykü Sanatı*, çev. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi, Konya, 2002, s. 249-254
- Huyugüzel, Ö. Faruk, *Halit Ziya Uşaklıgil*, MEB Yay., İstanbul, 1995, s. 64
- James, Don, "Tasvirle Öyküyü Birleştirin", *Öykü Sanatı*, Haz. Hasan Çakır, Çizgi Kitabevi, Konya, 2002, s. 77-84
- Jung, C. Gustav, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinâl, Say Yay., İstanbul, 2001
- Kahraman, Alim, "Hikaye", *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yay., Ankara, 1988, s. 493-501
- Kaplan, Mehmet, *Hikaye Tahlilleri*, Dergah Yay., İstanbul, 2005

- Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul, 2001
- Korkmaz, Ramazan ve Deveci, Mutlu, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yay., Ankara, 2012
- Kutlu, Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1972
- Lawrence, J. C., “Bir Kısa Hikaye Kuramı”, çev. Lale Demirtürk, *Türk Dili Dergisi*, S. 454, TDK Yay., Ankara, 1989, s. 206-216
- Lekesiz, Ömer, *Öykü İzleri*, Hece Yay., Ankara, 2000
- Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1-2-3-4-5*, Kaknüs Yay., İstanbul, 2013
- May, Charles E., *The Short Story*, Twayne’s Studies in Literary Themes and Genres, Long Beach, 1995
- Mert, Necati, *Öykü Yazmak*, Hece Yay., Ankara, 2006
- Miller Jr., J. E. ve Slote, B., “Kısa Öykü Üzerine Notlar”, çev. Yurdanur Salman, *Metis Çeviri*, S. 12, Metis Yay., İstanbul, 1990, s. 24-29
- Neuse, Erna Kritsch, “Kısa Öykü: Modern Yazında Biçim Deneyi”, çev. Çağlar Tanyeri Ergand, *Metis Çeviri*, S. 12, Metis Yay., İstanbul, 1990, s. 42-49
- Önal, İlknur Hatice, *Halikarnas Balıkçısı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997
- Öncel, Süheyla, *Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara, 1978
- Özgül, M. Kayahan, Hikayenin Romanı, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47 Ekim-Kasım, Hece Yay., Ankara, 2000, s. 31-39
- Özkırımlı, Atilla, *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1991
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2009

Provost, Gary, “Diyalog Yazmanın Sırları”, çev. Hasan Çakır, *Öykü Sanatı, Çizgi, Kitabevi*, Konya, 2002, s. 41-60

Randall, William L., *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikayeler*, çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999

“Semih Gümüş ile Öykü Dergiciliğinden Edebiyat Eleştirisine, Geçmişten Günümüze Öykü”(Röportaj yapan belirtilmemiş), *İmge Öyküler*, S. 1, İmge Kitabevi, İstanbul, 2005

Solok, Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 2-3*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1999

Su, Hüseyin, *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yay., Ankara, 2000

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2001

Taş, Fahri, *Sait Faik Abasıyanık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988

TDK, *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1948

TDK, *Türkçe Sözlük*, (Çevrimiçi), <http://www.tdk.gov.tr/>, 30.09.2014

Tosun, Necip, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara, 2011

TÜİK, *Şehir ve Köy Nüfusu*, (Çevrimiçi), http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047, 21.10.2014

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, Özgür Yay., İstanbul, 2008

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikaye*, Özgür Yay., İstanbul, 2012

Uyar, Tomris, “Hikayede Yoğunluk”, *Öykücünün Kitabı*, Haz., Feridun Andaç, Varlık Yay., İstanbul, 1999, s. 257-267

Yazıcı, Hüseyin, “Hikaye”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, TDV Yay., Ankara, 1988, s. 479-485

Yücel, Hasan Ali, “Türk Edebiyatına Kendi Giren Köylü”, *Kardeşim Yaralısın*, der. Gönül Pultar, Selim Sunter, Tetragon İletişim Hizmetleri A.Ş., İstanbul, 2002, s. 278-282

Yüksel, Kadir, *öykü dergiciliğimiz ve sorunları*, (Çevrimiçi), <http://www.uzunhikaye.org/icerik/oyku-dergiciligimiz-ve-sorunlari>, 20.10.2014

Zafer, Zeynep, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yay., İstanbul, 2002

