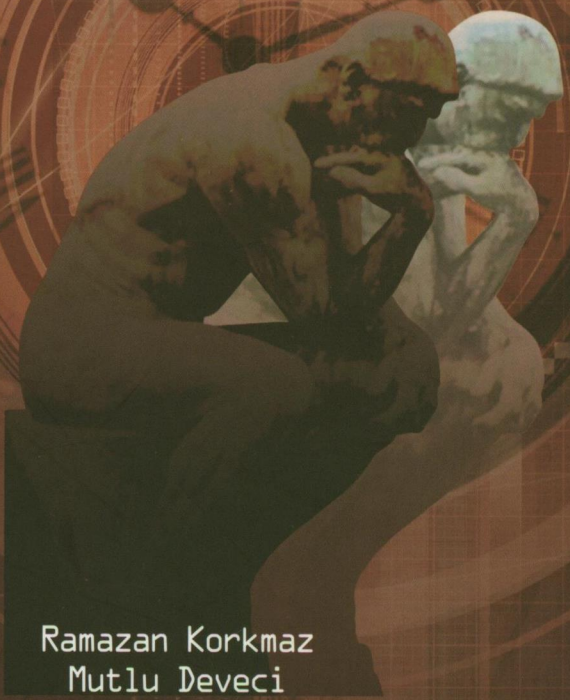
Türk Edebiyatında

Yeni Bir Tür

KÜÇÜREK ÖYKÜ



Ramazan Korkmaz
Mutlu Deveci

Grafiker
YAYINLARI

Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür
KÜÇÜREK ÖYKÜ

Ramazan Korkmaz
Mutlu Deveci

Ankara 2011

Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü

Yazarlar
Ramazan Korkmaz
Mutlu Deveci

ISBN: 978-975-6355-85-5

1. Baskı
Kasım, 2011 / Ankara

Grafiker
Yayınları
Yayın No: 69
Web : grafikeryayin.com

Kapak ve Sayfa Tasarımı
Grafiker
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
1. Cadde 1396. Sokak No: 6
06520 (Oğuzlar Mahallesi)
Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafiker@grafiker.com.tr
Web : grafiker.com.tr

Baskı, Cilt
Grafiker
Ofset Yayıncılık Ltd. Şti.
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı 85/3
İskitler-ANKARA
Tel : 0 312. 384 00 18
Faks : 0 312. 342 16 52

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

1. Bölüm
KÜÇÜREK ÖYKÜ (SHORT-SHORT STORY) **TÜRÜ** 9
1. Küçürek Öykü (Short-Short Story) Türü 11
1.1. Devir-Edebî Tür İlişkisi 11
1.2. Küçürek Öykü Tanımlaması ve Temel Özellikleri 12

2. Bölüm
KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE YAPI UNSURLARI 19
2. Küçürek Öykülerde Yapı Unsurları 21
2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Sorunsalı 21
2.2. Olay Örgüsü 28
2.3. Kişiler Dünyası 31
2.4. Zaman 34
2.5. Mekan 45

3. Bölüm
KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE DİL VE ÜSLUP 53
3. Küçürek Öykülerde Dil ve Üslup 55

4. Bölüm
KÜÇÜREK ÖYKÜNÜN DİĞER TÜRLER İLE İLİŞKİSİ 63
4. Küçürek Öykünün Diğer Türler ile İlişkisi 65
4.1. Kısa Öykü ile Küçürek Öykü İlişkisi 65
4.2. Mesel ile Küçürek Öykü İlişkisi 77
4.3. Şiir, Düzyazı/Mensur Şiir ile Küçürek Öykü İlişkisi 85
4.4. Fabl ile Küçürek Öykü İlişkisi 91
4.5. Fıkra ile Küçürek Öykü İlişkisi 97

SONUÇ **109**

5. Bölüm
KÜÇÜREK ÖYKÜ ÇÖZÜMLEMELERİ 113
5. Küçürek Öykü Çözümlemeleri 115
Öç / Ferit EDGÜ 115
Çaresiz / Ferit EDGÜ 119
Yılan/ Ferit EDGÜ 122
Tufan / Yüksel PAZARKAYA 125
Bir Yalnız / Murathan MUNGAN 129
Ölm / Murat YALÇIN 134
Sevda / Ramon Gomez de la SERNA 135

6. Bölüm
TÜRK VE DÜNYA EDEBİYATLARINDAN
KÜÇÜREK ÖYKÜ SEÇKİSİ 139
6. Küçürek Öykü Seçkisi 141
Çöl / Ferit EDGÜ 141
Garip Aile / Ferit EDGÜ 141
Üşüyen / Ferit EDGÜ 142
Sonumsu / Ferit EDGÜ 142
İtiraf / Ferit EDGÜ 142
Kilit / Ferit EDGÜ 142
Işık / Ferit EDGÜ 143
Ne / Ferit EDGÜ 143
Annem ve Ben / Ferit EDGÜ 143
Görünüş / Ferit EDGÜ 144
Yolda / Ferit EDGÜ 144
Hayalhane / Ferit EDGÜ 145
Yanlışlık / Ferit EDGÜ 145
Yılan / Ferit EDGÜ 145
Gece Bekçisi / Ferit EDGÜ 146

İçerdeki / Ferit EDGÜ 146
Ben ve Onlar / Sait Faik ABASIYANIK 146
Pısırık / Sait Faik ABASIYANIK 147
Duvar / Ayşegül GÜRDAL 148
Arim / Cemal ŞAKAR 148
Terzi Kalivrusi / Sevim BURAK 149
Bekar / Sevim BURAK 149
Verim /Necati TOSUNER 150
*** / Taner KARAKOÇ 150
*** / Taner KARAKOÇ 150
Km. / Murat YALÇIN 150
Kıl / Sadık YALSIZUÇANLAR 151
Lucifer'in Bisikleti / Küçük İskender 151
Yazgının Ölçüsü / Küçük İskender 152
Bir Maskeyi Düşürür Gibi / Şahin TAŞ 152
Öğüt / Şahin TAŞ 152
Uzunçalar / Refik ALGAN 153
Aynı Dünya / Abdullah HARMANCI 153
Öyküyü Beklerken / Mehmet HARMANCI 153
Susuzluk / Saliha YADİGAR 154
Kısa Hayvan Masalı / Franz KAFKA 155
Sanayiciye İltifat / Francis PONGE 155
Açıklamaların Yazgısı / Julio CORTÁZAR 155
Çatlama / Şeza BARGUS 156
Oyun / Şeza BARGUS 156
Çok Eski Düş / Michel LEIRIS 156
Evde Olmak / Istvan ÖRKÉNY 156
Düşmanlar / Reinhard LETTAU 157
Üç Asker / Bruce Holland ROGERS 158

Yalnız Seyahat Etmek / Rob CARNEY 159
Çırak / Oscar WILDE 160
Usta / Oscar WILDE 160
Falcı Kadın / Dino BUZZATI 161

KAYNAKÇA **163**

ÖNSÖZ

Edebiyat, sonsuz zaman sularında beyaz bir kuğu zarafetiyle yüzen insan ruhunun kendini seyrettiği bir endam aynısıdır. Ruhumuzun ezelden ebede bütün macerasını bu endam aynasında bulmak, okumak ve anlamak mümkündür.

İnsan nereye/neye bakarsa onu görür, neyi okur/anlarsa ona dönüşür. Narkissos kendi yansımasında kayboldu ve yine kendi yansımasında yeniden doğdu, Amaterasu'yu saklandığı mağaradan dışarıya çeken yine kendi ışığıydı/yansımasıydı... Tanrı da kainatı/insanı bir ayine/mir'at olarak görmedi mi?...

Ayna, hem özdeşliği hem de başkalığı içinde barındıran gizemli bir metafordur; karşıtların birliğini, özdeşliğini ve özgeliğini içerir. Bir tür gerçek ama yanılsama; edebiyat gibi. Oysa insan, bütün bu sonsuz yansımalar/yanılsamalar dünyasında yine de kendini seyretmekten hoşlanır; böylece sınırlarını öğrenir, varlığını, kesinler.

Her türlü değerini minimize ederek atom-üstü bir yapıya ulaşmak isteyen XX. yüzyıl dünyasında, anlatı tekniği de payını almalıydı. Zira her şey parçalanarak değişiyor, küçülerek varoluyordu. XX. yüzyıl bir küçültme, minimize etme çağı idi; eski mutantan sofralar yerini fast-food atıştırmalara, sayfalar süren mektuplar yerini eksiltili harflerle yazılmış kısa mesajlara ve uzun anlatmalar/izah etmeler kısa özetlere/abstractlara/brieflere indirgeniyordu.

İşte böylesine minimize edilen bir çağda, küçürek öyküler de XX. yüzyılın özellikle son çeyreğinde, zamansızlığa mahkûm edilmiş insana tutulan bir ayna işleviyle karşımıza çıkar. Bu ayna, hem çağın baskın değerlerini, hem de muhatap aldığı insanın parçalanmış ruhunu yansıtır.

Edebiyatta yeni bir tür olan küçürek öykülerin araştırılmasında bana yoldaşlık eden sevgili öğrencim Mutlu DEVECİ'ye, "küçürek" adını bilirlikte tartışıp terim olarak kabul ettiğimiz sevgili Ahmet BURAN'a, çalışmanın yayınlanması konusunda bizi cesaretlendiren Yakup ÇELİK'e, kapak tasarımını yapan sevgili dostum Erdoğan YAVUZ'a ve proje desteğinden dolayı TÜBİTAK'a teşekkür ediyorum.

Ramazan KORKMAZ
8 Ağustos 2011-ARDAHAN

1. Bölüm

KÜÇÜREK ÖYKÜ
(SHORT-SHORT STORY)
TÜRÜ

1. Küçürek Öykü (Short-Short Story) Türü

1.1. Devir-Edebî Tür İlişkisi

Her çağın ruhu, özüne uygun anlatı araçlarıyla kendini açığa çıkarmak ister. Devirler arasındaki tip ve tür, ekoller arasındaki –izm farklılıklarının arkasında, o çağa ait baskın düşünce etkinliklerinin birikimi yatar.

İnsanlığın genelde değer ve düşünce rezervinde binlerce yıldır varolan, ama çağın gereğince, gelişerek açımlanan ve bazen ekolleşen düşünceleri besleyen temel güç, o çağın ruhudur. Antik çağın hümanist yönelimi, Orta Çağ'ın skolastizmi, Aydınlanma çağının kuşkucu tavrı; hep kendine özgü tipler, ekoller ve türler aracılığı ile varlığını açımlamıştır. İnsanlık tarihi incelendiğinde; 'yeni' nitelemesiyle ortaya çıkan her düşünce ve yönelimin, eskiden beri insanlığın düşünce rezervlerinde varolan bir kıvılcımın, çağın baskın ruhunca beslenip nefeslendirilerek bir aleve dönüştürülmesinden başka bir şey olmadığı görülür.

Daha çok 20. yüzyılın son çeyreğine yakın bir zamandan itibaren yoğun bir şekilde öne çıkan küçürek öykü de aslında Filozof Beydaba, Ezop, Şeyh Sadi ve Mevlana'dan beri hep varolagelen bir anlatı türüdür. Ancak yüzyılın son çeyreğinden itibaren biraz da fast food/laşan çağın ruhuna uygun bir biçimde ve yeni bir içerik yapılanmasıyla daha çok öne çıkmaya başlamıştır. Bu yüzden küçürek öyküleri; hayvan yahut cansız nesneleri kişileştirerek öğretici/öğütleyici içe-

rikle anlatan *fabl*, bir kişi veya olayla ilgili sınırlı durumları öyküleyen *anekdot* ve daha çok hikemi nitelikte bir ders vermeyi amaçlayan *mesel* tarzı küçük anlatılardan özellikle ayırmak gerekir.

1.2. 'Küçürek Öykü' Tanımlaması ve Temel Özellikleri

Dünya edebiyatında "flash fiction", "short–short story" (Asimov 1992: 32), "sudden fiction" (Baxter 1997: 87), "yıldırım kurmaca" (Casto 2007: 85) "hızlı kurgu" (fast fiction), "cılız kurgu" (skinny fiction), "mini kurgu", "çabuk kurgu" (quick fiction), "mikro kurgu", "bir sigara içimi öyküler" (smokelong stories), "avuç içi öyküler" (Shapard-Thomas 2007: 11), "çelimsiz kurmaca", "mini kurmaca" (Peden 1997: 110) diye tanımlanan küçürek öykü, Türk edebiyatında; "minimal öykü", "çok kısa öykü", "öykücük" (Edgü 1990: 245-1997: 38), "kısa kısa öykü", (Duru 1997: 37) "kıpkısa öykü", "sımsıkı öykü" (Emre 2002: 13), "kısa kurmaca", "kısa öykü", "minik öykü", "mini öykü", "küçük öykü", "küçük ölçekli kurmaca" (Kökden 1997: 16,19), "mesel" (Andaç 1997: 18), "küçük ölçekli kurmaca" (Erden 2002: 314) gibi adlandırmalarla bilinmektedir. Doğu edebiyatlarının "hikemi" nitelikli meselleri ve kısa hayvan masalları, bu türün edebiyatımızdaki ilk örnekleri sayılsa da, çağdaş bir zorunluluğun öne sürümü olan küçürek öyküler, içerik ve söylem itibariyle bu anlatılardan hayli farklı özellikler taşır.

Öncelikle küçürek öykülerin bir hikmeti nakletme, bir düşünceyi vülgarize ederek anlaşılır kılma (Sadi'nin veya Mevlana'nın *Mesnevi*'sindeki meseller biçimiyle), birilerine ders/öğüt verme gibi görünür amacı ve işlevi yoktur. Zaten tezli bir yaklaşımı oluşturup sürdürebilecek hacim ve zamana da sahip olmayan küçürek öyküler, bir bakıma anlatı kişilerinin zamansızlık ve yurtsuzluk sorunlarının metinleşmesi gibidir.

Sanat eserleri ile içinde oluştukları zamanın ana karakteri ve baskın eğilimleri arasında sıkı bir ilişki olduğu unutulmamalıdır. Modern insanın süre/zaman sorunu ve yer/yerleşme, 'yer edinme' çabası küçürek öykülerin kalkış noktasıdır. Zira hızlı tüketim çağının istemli bir ürünü gibi ortaya çıkan ve genel anlamda dağınıklığa karşı bir protesto olan (Pritchett 1998: 15) küçürek öykü/ler, akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü, ama bürokrasinin kağıttan kelepçelerle tutukladığı çağcıl mahkûmların, kendini fark ettikten sonraki çığlığı gibidir; kısa, keskin ve tiz.

Bu keskin çığlıkta, sınırlarına çarparak *hiçbiriyerdeliğini* keşfeden insanın bunaltılı arayışları vardır. Yurtsuzluğunu birey olarak duyumsayan insan, umutsuzca yaşamı sorgulamaktadır. O yüzden yabancılaşma, köleleşme, umutsuzluk, yalnızlık, iletişimsizlik, çöküntü ve bunaltı ana izlekleri üzerine kurulan küçürek öyküler, çağın baskın eğilimi doğrultusunda ulusal ya da geleneksel öğelerden çok, bireysel öğeleri işler.

Yaşamın özüne tutulan ayna niteliği ile küçürek öyküler, bir zamansızlığın öne sürümüdür; bu nedenle öykülemekten çok gösterir ve anlatmaktan çok haykırır. Son derece yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsi, çok yönlü, anlık, ürkütücü, kışkırtıcı, düş kırıklığına uğratıcı olan bu kısa kısa öyküler(..) romanın iki yüz sayfada yaptığını bir sayfada yapar (Shapard 1997: 94). Sıkıştırılmış yapısıyla daima bir roman içeriği taşıyan bu anlatılar; bir eylem, bir yerde ve bir zamanda serimlenme keyfiyeti gibi, Fransız tiyatrosunun o meşhur üç birlik kuralına sıkı sıkıya bağlıdır.

Damıtılmış niteliği, yoğun ve örtük söylemi ile şiire yakın duran küçürek öykülerde; anlık aydınlanmalar, şok uyarı ve etkiler esas alınır. Romantik şiir gibi kısa öykü de önemli bir an, bir algılama anı üzerinde yoğunlaşır. Bir olayın içsel an-

lamı üzerinde, birdenbire geliveren anlık sezgiler üzerinde yoğunlaşarak örülür. Özlü ve incelikli olması nedeniyle kısa öykü, bireyin en uyanık ya da en yalnız olduğu durumları tam bir dakiklikle yakalayabilir (Salman-Hakyemez 1997: 10). Bu tür öykülerdeki şiirsel tadın kaynağı, insanın en uyanık haliyle kurduğu rüya halini dile taşıması ve böylesi sezgi/algı anları üzerinde yoğunlaşmasıdır. Necati Tosuner, öykülerin içerik yoğunlaşmasını okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı (Tosuner 1997: 40) gibi çok yerinde bir şiirsel imgeyle anlatır.

Anlatıcı, bir kişideki herkesi görmeye ve göstermeye gayret ederken; dilin bütün çağrışım değerlerini hesaba katarak kullanır. Kısa, özlü ve sindirilmiş yapısıyla anlık fark edişlerin şiirsel çığlığı sayabileceğimiz küçürek öyküler; keskin ve tiz çığlık gibi, etkisini yitirmemesi için ayrıntılardan, süslerden ve nağmeleştirecek uzantılardan her zaman kaçınmak zorundadır. Hacim olarak bir çığlık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar uzundur. Bilinmeli ki, bir çığlık uzadıkça etkisini yitirir ve nağmeye dönüşür, aryalaşır. Küçürek öykü de uzadıkça, uyaran, şaşırtan vurucu etkisinden arınır. Bu nedenle sözcük eksiltme, zaman /mekân perspektiflerini silme ve bir durumu minyatürleştirme gibi edimler, küçürek öykülerin en çok yararlandığı anlatı unsurlarıdır.

Hacim olarak küçürek öykü/ler için 1500 (Shapard), 500 (Wright 1998: 16) veya 250–300 (Erden 2002: 315) sözcüklük bir sınır konsa da bana göre, 250 veya 500 sözcük, çığlığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz (Korkmaz 2003: 26). Zira küçürek öykü, vazetmez, nasihatte bulunmaz, karakter geliştirmez, okuyucuyu bir yere taşımaz vb. Ancak bazı değişmez hakikatleri sezdirir, insanları onlarla aniden yüzleştirerek şok uyarmalar yapar.

Vurucu etki ve şok uyarı niteliği, romanın iki yüz sayfalık hacmini, birkaç tümcede anlatma iddiasındaki anlatıları, doğrudan oluş an'ları üzerinde yoğunlaşmaya zorlar. Genellikle süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir an'la sınırlandırıldığı (Öztokat 1997: 42) küçürek öyküler, bireyin en keskin oluş anlarına dikkati çekerek içindeki çıplak insan gerçeğini ortaya çıkarmaya çalışır.

Dadaizm, fütürizm, sürrealizm, irrealizm ve postmodernizm gibi akımların etkisi altında hızlı tüketim çağının ürünü olan küçürek öyküler, bu çağın ruhuna uygun bir biçimde; anlatısını tip, olay ve betimlemeden olabildiğince arındırır, soyutlar ve yaşamın sonsuz derinliğini, şimşek gibi anlık parıldamayla bir noktadan aydınlatmaya, göstermeye çalışır.

Charles Baxter, *Sudden Fiction International*'ın giriş kısmında, yalnızca gerçekliğin meydana geldiği yer olarak tanımladığı küçürek öyküleri romanla kıyaslarken, "roman bir malikane ise, küçürek öyküler 23. Kattaki bir otel odasıdır; çoğumuz şu günlerde malikâneler yerine otel odalarında yaşıyoruz." (Shapard-Thomas 2007: 10) der.

Çağın ruhunu yansıtan küçürek öykülerin, hayli popüler olduğu Çin'de, otobüste ve sigara molalarında okunduğu için 'bir sigara içimi öyküler' (smoke-long stories), Japonya'da 'avuç içi öyküler', Macaristan'da 'bir dakikalık öyküler', Rusya ve Azerbaycan'da 'minyatür öyküler' diye adlandırıldığını ve Kuzey Amerika'da ani kurgu'nun (sudden fiction) ikiye bölünerek 1500 sözcük civarında bir hacme sahip olanına "yeni anlık kurmaca" (new-sudden fiction) ve 250 sözcük civarı bir hacme sahip olanına da "flash fiction" diye bilindiğini belirtemiz gerekiyor. Okuma zamanı itibariyle bir tanımlama yapan Kuzey Amerikalı eleştirmenler, bu türü "dört dakikalık öyküler' diye tanımlanırken, yazma süresini dikkate alan bazı Avrupalı edebiyat eleştirmenler ise ona "20 dakikalık öyküler" (Thomas-Shapard 2006: 12) der.

Modern yaşamın –özellikle tv'nin- dikkat aralığını kısaltması, zamansal ve mekansal darlık yaşayan modern insanın parçalanmışlığı ve yalıtılarak yalnızlaştırılması gibi durumlardan beslenen küçürek öyküler, gittikçe kısalan ve özleşen bir anlatım yapısına doğru evrilmektedir. Son yıllarda görülen *hızlı kurgu* (fast fiction), *cılız kurgu* (skinny fiction), *mini kurgu, çabuk kurgu* (quick fiction) ve *mikro kurgu* gibi ifadeler, bu evrilmenin onomastik serüvenine de gönderme yapar. İçerik itibariyle ülkelere/bölgelere göre de farklılık gösteren bu yeni tür; Amerika ve Avrupa'da post-modernist içerikle, Hindistan'da politikayla, Afrika'da ritüellerle, Avustralya'da şiirsel duyuşla ilgili olabilmektedir. Öyle görünüyor ki, insanlığın yaşam serüveni doğrultusunda bu evrimle devam edecek ve sonunda kısalıktan ve yalıtılmadan bıkan insanlık, -belki işini robotlara yaptırarak kazanacağı zamanı kendine ayıracak ve daha uzun öyküler yazmaya okumaya fırsat bulacaktır. Belki o zaman yeni Balzacların, Dostoyevskilerin yetişmesine davetiye çıkacaktır. Çünkü insanlığın söze ve sözün diriltici gücüne her zaman ihtiyacı vardır. İnsan, bütün bir yaşam olanaklarını içinde barındıran bu sonsuz kaynaktan uzaklaştıkça bahtsız ve mutsuz olacaktır. İnşa eden, imar eden ve insanlaştıran yönüyle söz, Antheus'un toprağına benzer; insan en ümitsiz anlarında bile ona dokunduğunda yeniden doğar.

Çağımızda her şeyi parçalayan, küçülten, minimize eden baskın görüş, uzun anlatı yapılarını da aynı eğilim doğrultusunda kısaltmış ve minimize etmiştir. Bütün bu tanımlamalara rağmen küçürek öyküleri; kısa anektodlardan, zeka ile yazılmış düzyazı şiirlerden, bir düşünceyi vülgarize ederek anlatan aforizmalardan ayırmak gerekiyor.

Küçürek öykülerin en önemli niteliklerinden biri 100 sözcük gibi bir anlatı yoğunlaşması ise, bir diğeri de izleksel kurgusunu bir varoluş sancısının/kaygısının oluşturmuş

olmasıdır. Bu kaygının olmadığı öyküler, küçürek öyküden çok anektod, düzyazı şiir, fıkra ve aforizma türüne daha yakın anlatılardır ama bir öyküsel kurgu (fiction) asla değillerdir. Bu ince ayrıma özellikle dikkat etmek gerekir.

Dünya edebiyatından Edgar Allan Poe, Boles-aw Prus, Anton Cehov, O. Henry, Franz Kafka, H.P. Lovecraft, Ray Bradbury, Max Aub, Micel Leiris, Max Jacob, Gertrude Stein, Marry Butts, W.C. Williams, Joyce, Robert Kelly, Bretch, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, Barry Yourgrau, Bernard Cooper, Donald Barthelme, Taisa Frank, Daniel Boulanger, Elizabeth Bishop, İtalo Calvino, Yasunari Kawabata, Richard Brautigan, Russell Edson, John Updike, Joyce Carol Oates, J. Peter Hebel, Raymond Carver, Julio Cortazar, Dino Buzzati, Jvan Jose Arreaolo ve Agusto Monterrosso gibi sanatçıları; Türk edebiyatından ise Tezer Özlü, Küçük İskender, Sevim Burak, Rasim Özdenören, Mehmet Harmancı, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar, Tarık Günersel, Necati Tosuner, Refik Algan, Haydar Ergülen, Yeşim Dorman, Yüksel Pazarkaya, Melik Bülbül, Saliha Yadigar, Aslı Erdoğan, Şahin Taş, Murat Yalçın, Abdullah Harmancı ve özellikle de Ferit Edgü'yü küçürek öykünün önemli yazarları arasında sayabiliriz. Bunların dışında çalışmaları kitap haline gelmemiş ama gelecek için umut vaadeden Önder Çağıran, Arzu Özdemir, Türegün Tunç, Ayşen Dağlı gibi isimlerden de bahsedebiliriz.

2. Bölüm

KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE YAPI UNSURLARI

2. Küçürek Öykülerde Yapı Unsurları

2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Sorunsalı

Bakış açısı, anlatı türleri için teknik bir terimdir ve anlatıcının/yazarın, olayları nakletmek/anlatmak için kendine seçtiği konumu ifade eder. Anlatıcı, olayların neresindedir, neleri hangi açıdan görüp hangi kiple anlatmaktadır, gibi soruların cevabı, bakış açısını doğrudan ilgilendirir. Küçürek öyküler genellikle kahraman anlatıcı bakış açısı ve tanık bakış açısıyla anlatılır. Tanrısal bakış açısıyla anlatılan öyküler tamamen *gösterme* tekniği üzerine kuruludur.

Kahraman anlatıcı/ben anlatıcı, başkişisi olduğu öyküleri nakleder. Göreceli bir adalet ve gerçeklik duygusuna sahip bu anlatı tarzı, küçürek öykülerde sıkça kullanılır. Anlatıcı kendi yaşadığı bunaltılı varlık sancılarını, olma biçimlerini ve yurtsuzluğunu öyküler;

> ***"Yolda***
>
> *Yola çıktım.*
>
> *Ama çok geçmeden gördüm ki, yol yoktu. Yol silinmişti.*
>
> *Ne yapabilirdim?*
>
> *Geri dönemeyeceğime göre bir yol açıp orada ilerlemem gerekiyordu.*
>
> *Ben de öyle yaptım.*
>
> *Aradan ne kadar zaman geçti bilmiyorum.*

Hala yoldayım.

Ama bu yol hangi yol ve beni nereye götürecek, bilmiyorum."

(Edgü 1999: 56).

"Yolda" adlı öykünün başkişisi, aynı zamanda anlatıcıdır. Herkes adına dünyayı kendinde deneyimleyen ben anlatıcı, insanın uzun yaşam serüveninde yolunu yitirip ortada kalmasına işaret ediyor. Yola, belki yaşamda olduğu gibi istemsiz başlamıştır; zira insan doğar doğmaz yürünmesi gereken bir yolun başında bulur kendini ve yürümek zorundadır. Ancak nereye gideceğinizi bilirseniz ya da gidilecek bir yeriniz var ise yolun bir anlamı vardır. Oysa öyküde ben-anlatıcı, yolunun olmadığını, silindiğini söylüyor; "Yol silinmişti". Kendini yola/dünyaya bırakılmış hisseden anlatıcı, terkedilmişliğini ve amaçsızlığını sorguluyor. Büyük bir gelecek kaygısı taşıyan bu insan, masallardaki *"Az gittik uz gittik, dere tepe düz gittik, altı ay bir güz gittik. Bir de dönüp arkamıza baktık ki, bir arpa boyu bile yol gidememişiz."* söylemindeki gibi, irreel bir yolculuktan, insanın kendi içine/dünyasına yaptığı seyahatten bahsediyor ve kendinden kaçamazlığına, umutsuzluğuna dikkati çekiyor; kısa, öz, yalın bir üslupla yaşam karşısındaki şaşkınlığını, zamanda yutulma endişesini ifade ediyor. Hissettikleri, düşünceleri sorgulanamaz. Çünkü o öyle duyumsamıştır ve öyle anlatmıştır. Ben-anlatıcı, kendi yaşam ekseni hakkında olabildiğince abartılı ve görece tanımlar/tahliller ve tespitler yapabilir. Ancak başkalarının ruh halleri hakkında bu kadar imtiyazlı değildir. Okuyucu, anlatıdaki ayrıntıları ancak ben anlatıcının görme alanı kadar bilebilir;

"Duvar

Yolda yürüyorum, bir şey birden durdurdu beni.

Sanki, görünmez bir duvar vardı, önümde akıp giden yolu bölen. Zamanı hissettim. Bir varlıktı bana bakan ve dön, diyordu, geç kalmadan kendine.

Kalakaldım yolun üstünde. Bir başıma. Arkamdan iten neydi öyleyse beni, sürgit.

Heyecanlandım, küçük bir yalan uydurdum kendime. Geçmişim beni itiyordu, öyleyse yaşıyordu ki ben geleceğe önümdeki o kapıdan geçmişimi sırtımda bir pelerin gibi taşıyarak girecektim –SIKIŞTIM- öyleyse dedim kendi kendime. DUVAR benim."

(Gürdal 1997: 81).

Bir insanın sıkışmışlığını, sınırlarına çarpmasını anlatan *"Duvar"*da; bütün ben anlatıcılarda olduğu gibi niyet sorgulaması yapmayız ancak gerçeğimsilik ve birimlerarası tutarlılık ararız. *"Duvar"*da anlatıcı, aynı zamanda dünyayı kendinde deneyimleyen başkişidir.

I. Tekil söylem/ben anlatıcı, öyküye daha bir samimiyet verir ve okuyucunun kolayca anlatıcıyla özdeşleşmesini sağlar; çünkü öyküyü gerçek bir insan anlatıyor gibi görünür (Allen 2007: 113). Franz Kafka'nın *"Eve Dönüş"* (Kafka 2009: 124) adlı küçürek öyküsü bu tarz bir anlatıcı ve bakış açısı kurgusunun örneklerindendir.

Bazı küçürek öykülerde yazar, kendisini bir öykü kişisi olarak tanıtarak öykünün hem anlatıcısı, hem yazarı, hem de kahramanı olur. Bu şekilde kurgulanan örneklerde anlatıcı, "kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar-*Ben*"dir ve varlığı açıkça hissedilir. Kimi küçürek öykülerde de yazar, kendi *Ben*'i ile okuyucu arasına ikincil *Ben*'ler koyar. Anlatıcının, "kendini öykü kişisi olarak tanıtan Yazar-*Ben*" olduğu durumlarda aradaki İkincil *Ben*'ler kalkar ve yazar okuyucuyla ilk elden konuşur (Deveci 2005: 58). Mehmet Harmancı'nın *"Öyküyü Beklerken"* (Harmancı 2004: 43) adlı küçüreğinde anlatıcı, 'kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar-*Ben*'dir.

" I.

Öyküyü Beklerken

-Masa başında, oturmuş öyküyü bekliyordum.

[dımdızlak bir masa... kafamı karıştırmasın diye üstü sadeleştirilmiş... okuma lambasının ışığı doğrudan ve sadece yazı makinesine odaklı...]

-Oturmuş, öyküyü bekliyordum.

-Boşuna bekleme, diye bir ses ünledi tepemden.

-Oturmuş öyküyü beklerken, öylece donakaldım.

-Ses tekrarladı: Boşuna bekleme, öykü gelmeyecek!

-Donakalmış, ne düşüneceğimi bile bilmezken, ses gürledi yeniden

-Öykü gelmeyecek !!!

II.

-Ne zaman sonra anladım, öykü gelmez; çünkü hep oradadır."

Öykü yazmak için masaya oturmuş ben'in iç diyaloguna tanıklık ettiğimiz bu öyküde, yazarın kendisi, *"Ben"* olarak vardır ve ilk elden konuşandır. Ferit Edgü'nün, *"İkinci Yaşam"*, *"Deniz Kıyısında"*, *"Çevirmen"* (Edgü 1982: 94,26,88) adlı öyküleri de 'kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar-*Ben*' tarafından anlatılır.

Tanık anlatıcı bakış açısı da küçürek öykülerde sıkça görülür. Tanık anlatıcı, anlatıya ancak gözlemci konumda müdahil olabilir. Anlatıcının olayları tanık mesabesinde görme ve nakletme işlevi vardır. Yalnızca tanık olduğu olayları/durumları nakleder, derin ruhsal çözümlemeler yapamaz. I. Tekil şahıs kipini kullanan anlatıcı bu durumda öykünün bir parçasıdır ama kesinlikle başkişisi değildir. Anlatıcının, olayın özü ve başkişi ile kendisi arasına koyduğu mesafe, onun

inanılırlığını artırdığı gibi rahatça gözlem ve çıkarım yapma şansı da verir;

"Annem ve Ben

Köy göçmüş.

Çocuklar bile ölmüş.

Aileden hayatta bir o kalmış, bir de annesi.

Böyle diyor.

- Peki siz ne yapacaksınız? diye soruyorum, yalnızca bir şey söylemiş olmak için.

Duralamadan, ilkin soruyor, sonra yanıtlıyor:

- Biz mi? Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de.

- Peki niçin gitmiyorsunuz buradan? diyorum.

- Gitmek mi? diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben.

Buradan başka neresi kaldı ki?"

(Edgü 1995: 54).

*"Annem ve Ben"*de anlatıcı, bir ayna görevi üstlenir ve tanık olduğu bir gerçekliği diyalog yöntemi ile nakleder. Dünyada gidecek bir yerleri olmayan bir çocukla annenin öyküsü, aslında bireysel olarak gidecek yerleri kalmamış bütün dünyalıları ilgilendirir. Burada mekan hem topografik, hem de duyusal anlamda bir yerleşme birimidir. Katastrofik bir dünyanın sıkıştırdığı insana gidecek, kaçacak, sığınacak bir yer yoktur. Yaşam ve ölüm arasına sıkışan insan nereye gidebilir? Çocuğun annesi, yine onun için bir sığınma mekanı sayılsa bile, ölümün mutlaklığı ve başka bir yer'in olmayışı, umutsuzluğu artıran bir öğe olarak karşımıza çıkar.

Dikkat edilir ise, anlatıcı, fiziksel ve ruhsal anlamda kişilik betimlemeleri yapmaz, ancak bir durum karşısındaki cevaplarıyla anlatı kahramanlarının umutsuzluğunu doğrudan

gösterir. Küçürek öykünün ana izleği, anlatı karakterlerinin eylemleriyle kendini açımlar.

Tanık anlatıcı ve bakış açısı ile kurgulanan küçürek öykülerde, üçüncü tekil şahıs, aktarıcı konumundadır. Öykü unsurlarına belli bir mesafeden bakan bu anlatıcı, olayların/durumların içinde olabileceği gibi dışında da olabilir. Bir kamera objektifine yansıyan görüntülerin aktarıcısı durumundaki tanık anlatıcı, olay ya da durumları etkileyerek onların yönünü değiştir(e)mez, sadece gördüklerini anlatmakla yükümlüdür. Gözlemci olması açısından tarafsızdır. Öykü kişilerinin iç dünyaları ile ilgili bilgiye sahip olmadığı için nesneldir. Anlatıcı, şeyleri ve onların konumlarını, olayı ve diyalogu anlatır fakat ne anlama geldiklerinden asla söz etmez (Allen 2007: 114).

Hakim bakış açısının kullanıldığı küçürek öykülerde ise, her şeyi bilen, gören ve duyan konumuyla tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı vardır. Öykü kişilerinin geçmiş, şimdi ve gelecek dünyalarının bilgisi ile onların iç dünyalarına bile hakim olan bu anlatıcı, üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşur. Oscar Wilde'ın *"Çırak"*, *"Sanatçı"* (Wilde 2009: 247-243); Themistocles Zammit'in *"Yanıltıcı Mutluluk"* (Zammit 2004: 145); *"Bir Dakikalık Öyküler"*in yazarı Macar Istvan Örkeny'nin *"Bodrumdaki Düşünceler"*, *"Evde Olmak"* (Örkeny 2004: 70, 72); Suriye öykücülerinden Zekeriya Tamir'in *"Beklenen Kadın"* (Tamir 2009: 7); Cemal Şakar'ın *"Arim, Ahzâp, Hâmân"* (Şakar 2008: 13-14); Ferit Edgü'nün *"Adam/ Kadın/ Çocuk"* (Edgü 1999: 8); Refik Algan'ın *"Aphrodite"* (Algan 2009: 20) öyküleri Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından aktarılmıştır.

Enrique Anderson Imbert'in 25 sözcüklük *"Tabu"* adlı öyküsü de tanrısal bakış açısına örnek verilebilir;

"Tabu

Koruyucu meleği omzunun üstünden Fabian'a fısıldadı: Dikkatli ol Fabian! Doyen kelimesini telaffuz ettiğin dakikada ölmek senin kaderinde yazılı. "Doyen mi" dedi? Fabian şaşkınca ve öldü."

(Shapard-Thomas 2007: 14)

"Tabu", bir tür fıkra ve anektod örneği gibi görünse de; tanrısal anlatıcı, Fabian'ın omzuna konan meleği, meleğin fısıldayışını, Fabian'ın unutma itiyadını ve kaçınılmaz sonu; bilir, görür ve anlatır. Okuyucu "nereden gördün?" diye bir soru sormayı aklından bile geçirmez. Anlatıdaki kurmaca (fiction) düzlem, tanrısal bakış açısına o yetkiyi peşinen vermiştir. Aynı öyküyü tanık anlatıcı, *"Ben Fabian'ın omzuna bir melek konduğunu ve Fabian'a "Dikkatli ol Fabian! Doyen kelimesini telaffuz ettiğin dakikada ölmek senin kaderinde yazılı." dediğini duydum."* der ise, okuyucu buna inanmaz. Çünkü okuyucu teorik olarak değilse de, tanık anlatıcının sınırlarını bilir ve bu sınırları aştığında ona olan güvenini yitirir.

Tanrısal anlatıcının bu sınırsız görme ve bilme yeteneğine rağmen; tarafsızlık, görünmezlik, gizlilik gibi sorumlulukları olduğu ve anlatıcının bunlara mutlaka uyması gerektiğini belirtmeliyiz.

Küçürek öykülerde isimsiz-kimliksiz varlıkları ile sadece bir "ses" olarak görüngülenen anlatıcılar da vardır. Bu durumda yazar, ya öykü kişilerinden biri ya da kimliksiz bir sesdir (Çalışkan 1999: 15). Küçürek öykülerin büyük bir kısmı diyaloglar üzerine kuruludur. Yazar öykü figürlerinin konuşma ve düşüncelerini, bir söylem ya da metin içerisinde, birbiriyle uyuşmayan sosyal ya da düşünsel bakış açılarının bir arada dile gelmesi (Aytaç 1999: 218) demek olan diyaloglar şeklinde aktarır. Küçürek öykülerde konuşmacı durumun-

daki bu öykü kişileri, geçmiş ve gelecekleri belli olmayan birer figür konumundadır.

2.2. Olay Örgüsü

Anlık bir oluşun, fark edişin ve isyan edişin çığlığı olan küçürek anlatılar, doruk noktasında özetlenmiş durum öyküleridir. Bu nedenle olay örgüsünün genel karakteri epizodiktir.

Epizodik kurgu, çıkarımsal bir gerçekliğe gönderme yaptığından, diğer anlatı türlerinde görülen karakter geliştirme, mekan betimleme ve nedensellik altyapısı oluşturma gibi ayrıntılara küçürek öykülerde yer verilmez. Küçürek anlatılar, zamansal yetkinliğini tamamlamış durumları ve karakterleri, izleğin içeriğine uygun simgesel bir mekanda –anlık bir aydınlanma ile yalnızca gösterir; fakat açımlamaz ve tanımlamaz.

Klasik anlatılardaki giriş-gelişme-sonuç bölümlerini dışlayan bu epizodik yapı, küçürek öyküleri tam da bir kesit öyküsü yapar. Ancak giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinin yokluğu, nedensellik bağlarının tamamen dışlandığı anlamına gelmez. Küçürek öykülerdeki nedensellik bağı, gerilimin doruk noktasındaki olaya, aynı noktada kendini açımlayan başkişiye ve tüm bu olanların simgesel bir göstergesi olan mekana içkindir. Sonuç ise, müstakil bir bölüm olarak değil, kimi zaman bir kelimenin çağrışımında, kimi zaman da bir tümcede saklı tutulur.

Dolayısıyla küçürek öykülerde ayrıntılar değil asıl sonuç hedeflenir. Son paragraf, son cümle, son satırda yer alan vurucu sonuç! Beklenmedik, kesin, keskin ve çarpıcı/şaşırtıcı etki neredeyse sonuncu sözcüğe yüklenir (Kökten 1997: 17). Öyküdeki merak unsurunun 'doruk'a ulaştığı bu son tümceyle okuyucuda şok etkisi yaratılmaya çalışılır. Beklenmedik bir şekilde biten öykü ile birlikte okuyucu, sonsuz çağrışımların eşiğine bırakılmış gibi hisseder kendini. Kimi

küçürek anlatılarda ise, merak unsurunun doruğa ulaştırıldığı yer, son sözcük, son tümce ve son paragraf yerine daha ilk tümcedir. Burada da okuyucu öyküye başlar başlamaz o etkinin altına girer. Sözgelimi, SHAPARD'dan alıntıladığımız *"En Zor Soru"* adlı küçürek öykü, öyküdeki gerilim unsurunun doruk noktası ile sonucu birleştirir ve insanı bir anda suskunluk uçurumunun eşiğine bırakır;

> ***"En Zor Soru***
>
> *Deniz piyadelerim bana sorular sorarlar. 'Ne zaman duş alabiliriz?' 'Çavuş, iyi günler nasıl deniyor?' 'Çavuş, biraz daha tabanca yağını nerden alabilirim?*
>
> *Cevaplarım vardır. 'Belki yarın', 'Maysuh alheer!', 'Benimkini kullan!'*
>
> *Sorularına cevap vermek benim işim. Ama Anaya vurulduğunda ve kan kaybından ölmek üzereyken, kolumu kavradı ve 'çavuş? çavuş?' dedi. Soruyu anladım ama lanet olsun. Bir cevabım yoktu."*
>
> (Shapard-Thomas 2007: 125).

Yaşamda bütün soruların bir cevabı vardır ve her şeyi paylaşmak mümkündür; ancak ölüme karşı bir cevap yoktur ve onu paylaşmak, ötelemek mümkün değildir. Askere ansızın gelen ölümün birdenbireliği ve geri döndürülemezliği, Çavuş'un –ve dahi okuyucunun- bütün cevaplarını elinden alır ve onu abandone bir vaziyette bırakır. Doruk noktada gelen ölüm, kendisi gibi mutlak olan bir suskunluğu okuyucuya armağan yada dikte eder. Bundan sonra *kendilik ölümleri* üzerine işleyecek olan, okuyucunun sonsuz muhayyilesidir.

Küçürek öykülerde olay örgüsünden bahsettiğimiz zaman, durumdan veya zamanın belli bir noktasında oluşan belirli bir şartlar setindende konuşuyoruz demektir (Allen 2007:

108). Anlık ve çağrışımlara dayalı öykü olmanın verdiği özellik ile bir an'da gerçekleşen olayların hızına yetişmek olanağı da yoktur. Roberta Allen, küçürek öykülerle daha uzun öykülerin mukayesesini yaparken durum ve olay örgüsü için çatı, dönüm noktası ve ana fikirden bahseder. Allen'e göre çatı; plan, tasarımdır. Anlatıdaki her sözcüğün her tümcenin ayrı bir önemi vardır ve bu sözcüklerden en az birinin yokluğu ya da çıkarılmışlığı tüm yapıyı çökertir. Küçürek öykülerdeki bu sözel tasarruf, her sözcüğe epizodik bir anlatı içeriği yükler.

Küçürek öyküde büyük bir aydınlanma veya fark etme anına denk gelen doruk nokta, hem başlangıç hem de sonuç kısmını içinde barındırır. Bu kısa aydınlanmada; karakter açımlanması, mekan betimlemesi ve durum çözümlemesi aynı anda yapılır. Bu yoğun anlatım, donanımlı okuyucuyu önce sarsar ve sonra derin bir suskunluğa iter; okuyucu söylenenlerden/anlatılanlardan, söylenemeyenlere/anlatılamayanlara yönelir ve bu sessizlikte onları düşünür, kurgular ve tamamlar.

Küçürek öykü, doğrudan söylemek yerine şiir gibi saklayarak söyler, ima eder. Dolayısıyla bu tür öykülerde, ana fikirden ziyade izleğin ön planda olduğunu ve anlatının ana matrisini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Zira kısa öykü ana fikri oluşturacak, besleyecek ve geliştirecek bir hacme sahipken, küçürek öyküler anlık aydınlanmaları ve vurguları esas aldığından böyle bir imkana sahip değildir. Onu var kılan, her türlü ayrıntıyı silerek ana izleğe kuş uçuşu ulaşma yeteneğidir. Dolambaçlı yollar, zamansal sapmalar/sarkmalar/geri dönüşler ve kopuşlar küçürek öyküde pek görülmez. Zira küçürek öyküler; anlık/birdenbire/ansızın (suddenly) aydınlanmaları, patlamaları içeren kurgulardır ve asıl öykü bittikten sonra çağrışımlarla kendini tamamlar. Okuyucunun estetik algısı, birikimi ve muhayyilesinin ya-

ratıcılığı küçürek öykülerdeki olay örgüsünün tamamlayıcı unsurudur.

2.3. Kişiler Dünyası

Küçürek öykülerdeki kişiler, izleksel kurgunun akışına uygun seçilmiş ve tamamlanmış karakterlerden olur. Gelişmesi ve yetişmesi için yeterince zamanı olmayan öykü kişileri, bir durum karşısında en açık, en yalın, en çıplak yanlarıyla öne çıkarlar.

Küçürek öykünün birdenbirelik (sudden) niteliği, karanlıkta çakan bir şimşek gibi açıklık/yalınlık ve çıplaklık içinde ansızın yakaladığı kişiyi saklanılmaz kılar ve genellikle insanlığın sürgün, yurtsuz ve umutsuz yanlarını temsil eden bu karakterleri, evrensel anlamda bütün insanlığa bağlar.

Anlatılardaki ayrıntıları silme ve öze ulaşma hassasiyeti, kişilerin adlarından çok sıfatlarını, niteliklerini ve temsil yeteneklerini esas alır. Bu nedenle insan ve insan davranışı sergileyen canlı, cansız her türlü varlık, öykü kişisi olarak görülebilir ve genel olarak bunlar üç kişiyi geçmez. Hayvan ve diğer cansız varlıklar, simgesel anlamda insan özelliği ile kişileştirilerek karşımıza çıkarlar.

Küçürek öykülerdeki biçim-içerik sıkılığı ve zaman sorunu, başkişileri tamamlayacak norm karakterleri ve fon karakterleri çok fazla öne çıkarmaz. Asıl öykü, kendisi de tek bir duyguyu temsil eden başkişi ile kart karakter/ler arasında geçer.

Kahraman anlatıcı bakış açısının hakim olduğu öykülerde; gizli bir öznenin içten iniltili bir sesle konuştuğunu, hatta feryat ettiğini duyarız. Anlatının başkişisi olan ve genellikle varlık sancısı çeken bu kişiler, kendi mutsuzluklarını içselleştirmiş ve karakterinin bir parçası yapmışlardır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla da tanık anlatıcı bakış açısıyla da konuşan, genellikle dünyayı kendinde deneyimleyendir;

yaşadığı/gördüğü yoğun durumları, bir çığlık süresince anlatmaya/göstermeye uğraşır;

> ***"Yabancı Savaş***
>
> *O çocuğu gören hiçbir Amerikan askeri onu vuramazdı. Ama uzun menzilli mühimmat sizin için. Calder, parçalara bakarak caddede yanımda dikildi. 'Evden çok uzağa geldik.' dedi 'bir daha asla geri dönemeyeceğiz.'*
>
> *'Seni salak herif' dedim. Ama bir yıl sonra pistte çocuğuma sarılıyor, parçalara ayrılmış o çocuğu düşünüyordum ve evde değildim."*
>
> (Shapard-Thomas 2007: 142).

Dünyayı kendinde deneyimleyen başkişi, bütün varlığın sancısını duyumsar. Kendi çocuğuna sarılınca, işgal ettikleri ülkenin parçalara ayrılmış çocuklarını düşünür. Daima iki tarafı olan savaş için uzun menzilli silahlar, güdümlü füzeler ve hedefini şaşırmayan akıllı bombalar önemlidir; ama çocuklar taraf değildir. Ne yazık ki, savaşlar en çok bu gökyüzü yıldızlarını, yani çocukları etkiler. Muhtemelen bir Amerikan birliğinin komutanı olan başkişi, evine dönerken savaştığı ülkenin cesetleri parçalanmış çocuklarını da yüreğinde götürür. Ama bu geri döndürülemez bir süreçtir. Ölümün ve yıkımın gücü savaş ile gelmiş ve dünyanın anlamını değiştirmiştir. Başkişi için artık ev/dünya bir savaş alanıdır. Geçmişte yaşadığı bu travma ve duyduğu pişmanlık; onu, her anışta kendini/dünyayı yeniden kurmaya davet edecektir. Yalnızca bir anlık gibi kısa sürede görünen başkişi (Allen 2007: 105), tam da bu yıkımın gücüne dikkati çekmek ister.

Küçürek öykülerin bir kısmında ise başkişi, olay örgüsünün doruk noktasında ortaya çıkar, fikrini beyan eder ve kaybolur. Dolayısıyla kahramanın olay öncesindeki ya da sonrasındaki kimlik ve kişiliğini bilemeyiz;

"Sonumsu

Saatine bakmayı unutma, dedim.

Ama bunun ne gibi bir yararı olabilir ki, dedi, son soluğunu verirken."

(Edgü 2002: 25).

Öyküde başkişi tamda son anda ve son nefeste karşımıza çıkar. Söyleyecek sözü kalmamıştır ama yine de dünyaya ironik bir eleştiri yöneltmekten kaçınmaz. Son nefesini vermek üzere olan biri için dünyalık değerlerin ne anlamı olabilir ki. Dünyaya ait saat, para, unvan, meslek vb şeyler, ölümün ötesine geçemeyecekleri için hükümsüzdürler. Dünyalık yaşamda insanı çoğu kez tutsak eden unsurlar, ölümle birden bire anlamını yitirir ve insan böylece özgürleşir.

Küçürek anlatıların başkişileri bazen hayvanlardan da seçilebilir. Bunlar tamamen temsili karakterlerdir ve kişileştirilmiş yanları ile anlatıda yer alırlar. Küçürekleri fabla yakınlaştıran bu türe Kafka'nın *"Kısa Hayvan Masalı"* adlı öyküsünü verebiliriz;

"Kısa Hayvan Masalı

"Öf!" dedi fare. "Dünya da günden güne daralıyor. İlkin bir genişti ki korktum, koştum ileri, uzakta sağlı sollu duvarlar görür görmez dünyalar benim oldu. Ama bu uzun duvarlar da bir çabuk birbirlerine doğru yaklaşıyor ki, en son odadayım işte; orada, köşede de kapan duruyor, gide gide kısılacağım kapana."

Kedi, "Sen de öyleyse yönünü değiştir," dedi ve fareyi yedi."

(Kafka 2009: 389).

Temsili öykü başkişisi fare, aslında doğum-ölüm arasındaki bir tünele sıkıştırılmış, atılmış ve Kafkaesk bir bunaltı yaşayan insanı simgeler. Başlangıçta yaşamı tanımayan insan

için dünya çok geniştir ama bu genişlik içinde bir yere ve değere bağlanamayan insan, kendini atılmış/bırakılmış hisseder. İnsan bu agnostik ürküntü ile ileri doğru koşar. Oysa zaman ilerledikçe yolun daraldığını ve dünyanın içinden çıkılamaz bir labirente dönüştüğünü fark eder; çünkü onu yolun sonunda ölüm beklemektedir ve bu kaçınılmazdır. Bütün çarelerin tükendiği bu noktada fare metaforuyla imlenen insanın her tercihi bir ölümdür. İnsan yaşadıkça ölümlerden ölüm beğenir bir duruma gelir, denmektedir. Büyük bir umutsuzluğu da anlatan öykü, yaşamın katlanılamazlığını vurgular. Tam bir kart bir karakter olan kedi ise, başkalarının çaresizliğini ve umutsuzluğunu kendileri için fırsata dönüştüren sömürücü, asalak ve tiranik tipleri simgeler.

Genelde mutsuz, umutsuz, yalnız ve sürgün oluşunun farkındalığını yaşayan huzursuz tiplerden oluşan küçürek öykü kişileri, belli bir milliyete ve zamana bağlı olmaktan çok, çağına ve izleksel kurguya uygun evrensel insan gerçekliğini temsil ederler.

2.4. Zaman

Küçürek öykülerde *geçmiş* ve *gelecek*, şimdiki zamana ait *bir an*'da birleşerek kendini açımlar. Entrik kurguyu oluşturan bu an, varoluşçu felsefenin 'şimdi ve burada'lıktaki, 'şimdi'sidir. Durum öykücülüğünün bir ürünü olan küçürek öykülerde zaman, an ile sınırlı olduğu için çoğu kez metiniçi ve metindışı göndergeler ile sezdirmelere dayanır. Bu tür öykülerde zamansal göndergelerin azlığından ya da sadece sezdirmeler yoluyla aktarılmasından bahsetmek;

1. Durum öyküsü olma özelliği,
2. Sözcük ekonomisinde bulunmak amacı,
3. Öykü kişilerinin bireysel (göreceli) zaman algılarını netleştirmek içindir.

Bir çırpıda okunmak için yazıldığı öngörülen küçürek öykülerin bu üç özelliği metiniçi ve metindışı zamansal göndergelere yansır. Bir an'ın aktarımı durumundaki bu öyküler, zamanı hızlandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yavaşlatıyorlar da (Baxter 1997: 85). An'ın kesiti şeklinde kurgulandıkları için tür ile ilgili batı edebiyatlarında tercih edilen adlandırmaların bir kısmı da 'an' ile ilgilidir. Örneğin *Anlık Kurmaca* (Baxter 1997: 85) gibi.

Sadece 9 sözcükten oluşan Şahin Taş'ın *"Bir ilgeç gibi hissetti kendini, bu kente ayak bastığında"* şeklindeki *"Sanı"* (Taş 2004: 133) öyküsünde zaman, an ile sınırlıdır. *"Bu kente ayak bastığında"* ibaresi, öykü zamanının başlangıcına göndermede bulunur. Küçürek öykülerin tamamlanmamış hissi veren yapısı düşünüldüğünde, diğer öykü unsurlarında olduğu gibi zaman unsurunda da bitmemişlik hissi uyandırması gerekir. Öykü figürünün, 'şimdi ve burada' hissettikleri ile anlatıcının öyküleme zamanı arasında belirgin bir fark vardır. *"Sanı"* öyküsünde, öykü kişisinin şimdi'si *ayak bastığında*; burada'lığı ise *bu kent*'tir. Anlatıcı öyküdeki bu olayı, olup bittikten sonra kendi şimdi'sinde ve burada'lığında anlattığı için *"hissetti"* şeklinde geçmişe dönük aktarır. Bu, aynı zamanda öykü zamanının başlangıcını da verir. Öykünün okuyucuda tamamlanmamış hissini veren yapısı ise, öykü kişisinin bu kente ayak bastıktan sonrasını bilmemesinden kaynaklanır. Bundan sonrası okuyucunun düş ve yorum gücüne bağlıdır. Bu kente ayak bastığında kendisini bir ilgeç gibi hisseden öykü figürü, daha sonraları bu hislerinden kurtulabilmiş midir, yoksa hissettikleri aynı şekilde devam mı etmiştir? Okuyucu zihninde oluşabilecek bu tarz sorulara aradığı cevabı, yine kendisinde bulur. Böylelikle okur, öykünün temel amacına da hizmet etmiş olur. Çünkü tamamlanmamışlık hissi, küçürek öykülerin başat değeridir. Öykünün yarattığı kurgusal boşluğu, açık uçluluğu kullana-

rak kendince tamamlayan her okur, yaratıcı düzleme katılma olanağı bulur.

An'ın şekillendirdiği küçürek öykülerde, geçmiş ve gelecek, an'da yapılandırılır. Öykü ve öyküleme zamanının paralel yürütüldüğü küçürekler olduğu gibi öyküleme zamanından öykü zamanına dönülerek aktarılan küçürekler de vardır. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bu öykülerde şimdi'de gerçekleşen durumların/olayların öykü figürü üzerindeki etkisini belirgin kılma çabası yatar.

Öykü ile öyküleme zamanının çakışarak paralel yürütüldüğü Abdullah Harmancı' nın *"İdeal On Bir"* (Harmancı 2006: 55) başlıklı küçürek öykülerinden birincisi olan *"Kravat"*da, öykü zamanı belirgin bir şekilde verilir. Öykü, *"şubatın son günlerinden birinde"* şeklinde başlar. Anlatıcı *Ben*, öykü zamanın başlangıcını henüz ilk tümcede şubatın son günlerinden biri olarak hatırlar, daha sonra bu günü, *'Cuma'* olarak netleştirir. Öyküde olaylar sürüp giderken anlatıcı *Ben* de öykülemeye devam ederek öykü ve öyküleme zamanını paralel yürütür.

Durum öykülerinde öykü unsurlarının sezdirme yoluyla verilmesi özelliği küçürek öyküler için de vazgeçilmez kurgu özelliklerindendir. Ayrıntılarda gizlenen bu unsurlar okuyucunun dikkat gücüne bağlıdır. Onur Canmaz'ın *"Elim Sende 1."*de, (Canmaz 2000: 43) yalnızlık duygusunun bunalttığı figürün an'daki ruh hali, *"Hep aynı yalnızlığın büyüttüğü o şey. O kara duygu, O alkol hali, Durgun"* tümcelerinde belirginleşir. *"Elim Sende"* öykülerinden 4.'de ise şimdi'yi/an'ı geçmiş yaşantıların şekillendirmesi söz konusudur. *"Bayram ziyaretleri.... Herkesin bir an önce bitmesini beklediği. O sahilde şaraplandığımız şarkıların hiçbirini dinlemek istemiyorum şimdi"* diyen öykü *Ben*'inin şimdideki durumunu şekillendiren değerlerin, çağrışımlar yoluyla yapılandığını görürüz. Küçürek öykü türünün Türk edebiyatındaki öncülerinden sayılan

Ferit Edgü, kimi küçürek öykülerinde kurgusal zamanı an ile sınırlar. Onun, *"Karakış"*, *"Annem ve Ben"*, *"Kısa"* ve *"İçerdeki"* (Edgü 1995: 54,65 -1999: 62,55) gibi pek çok öyküsünde an, fenomenolojik izdüşümler halindedir.

Ferit Edgü, *"Balıkçı"* (Edgü 1999: 14) adlı küçürek öyküsünde an'ı, kronolojik bir yapıyla sunar:

"Kayık kıyıdan ayrıldıktan sonra
ağlar atıldıktan sonra
kayık kıyıya döndükten sonra
Bekleyelim bakalım, dedikten sonra
ve ağdan, istavritler, izmaritler, iskorpitlerle
birlikte genç bir kadın cesedi çıktıktan sonra
Bu kadarı fazla, deyip kadının cesedini yeniden
Denize attı."

Öykü figürlerinin eylemlerinin bitişini ve bir sonraki eylemin başlangıcını gösteren *"sonra"* zaman zarfı, öyküde vurgulanmak istenen sonuca hizmet eder. Küçürek öykülerde genelde şiirle bağdaştırılan zamanın durması olarak düşünebilecek askıda kalma anları vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur. Bence gelecekte yerleşeceğimiz dünyada anların ve ayrıntıların önemi gittikçe artacak. Denetim sürekli insanın elinde değilse, bir elimizde komedi, ötekinde de uzun süreye yayılmış anlar kalır (Baxter 1997: 90).

"Balıkçı" öyküsünde kronolojik bir sıranın zamansal ifadesi olan *"sonra"* belirteci, öykü zamanını hızlandırırken, öykü sonunda, *"genç bir kadın cesedi çık"*ması ile birlikte yazar, an'ı, yavaşlatarak dondurur, askıda bırakır ve bu söylem şekli şiirsel bir ifadeye dönüşür. Küçürek öykülerin zamanı durdurup zamansızlığı gerçekleştirmesi, bir karakterin anatomi-

sini çıkarması ya da karmaşanın hüküm sürdüğü küçük bir köşeye düzen getirmesi gerekmektedir. Ve tabii, bizi hiç de basit ve kolay kabul edilebilir olmayan gerçeklerle yüzleştirerek rahatsız da etmelidir (L'heureux 1997: 111). Bu açıdan *"Balıkçı"* öyküsünde seçilen sözcüklerin işaret ettiği yaşam, ayrıntılarda aranması gereken bir tür kaos ortamıdır ve verilmişlikler üzerine kuruludur. Öykü sonunda figürün, *"Bu kadarı fazla, deyip kadının cesedini yeniden / Denize at"*ması verilmişliklerin reddedilmesi anlamını taşır ki bu da bir tür başkaldırıdır. Cesetten kurtulma isteminin yarattığı denize atma eylemi, aynı zamanda varolan yaşamı kendine dönük olarak özgürce sürdürme eğiliminin de bir sonucudur. Zira, an'ın yapılanmasındaki bilinçdışı olabilirlikler, aynı zamanda geleceğin de yapıcısı durumundadır.

Zamanı meydana getiren an'lar bütünü, şimdi'nin başat bir değeridir. Bireyin an'daki deneyimlerinden yararlanarak geçmişi ve geleceği şimdi'de yeniden kurması ontolojik bir varoluş şeklidir. Aslı Erdoğan'ın *"İlk Cinayet"* (Erdoğan 2004: 21) adlı öyküsünde an'dan/şimdi'den geçmişe bakılır:

> ***"İlk Cinayet***
>
> *Eskiden, çok eskiden, asla geri gelmeyecek altın çağda, sonsuzluk henüz çarpıp durmamışken zamana, ışık vardı. Söz vardı. Sözün geldiği yürek. Toprak ve sûret. Ama hiçbiri yetmedi insanların dünyasının filizlenmesine. Parçalamayı öğrendi tanrılar. İlk cinayet işlendi, kardeş kardeşi öldürdü. Kan suya karıştı, ışık çığlığa... Daha doğmamış olan, sonsuza dek ayrıldı ölenden, söz koptu yürekten, sûret unuttu yüzü. Kırmızı bir perde gibi gerildi kan, ölümle yaşam arasına... Bunun içindir ki hep eksik, hep tamamlanmamış kalacak hayatımız, hergün bir tanrı başka bir tanrıyı boğazlayacak içimizde ve hergün yeniden yaratacağız kendimizi, kanla düşlerin evliliğinden."*

Şimdi'deki yaşam gerçeği ve bu gerçeklikteki olumsuzluklar (ilk cinayet) geçmişten izler taşır. Yaşam ile ölüm bağdaşıklığında kurulan öykü izleği, *"her gün bir tanrı başka bir tanrıyı boğazlayacak içimizde ve her gün yeniden yaratacağız kendimizi, kanla düşlerin evliliğinden"* şeklinde vurucu bir sonuca ulaşır. Öyküde ölümlerin nedeni cinayet merkezli olduğu için olumsuzlanır. Bu, aynı zamanda insanlık tarihinin de en olumsuz yönüdür. *"Eskiden"* belirteci ile başlayan öyküde anlatıcı, öyküleme zamanından geriye/geçmişe dönerek insanlığın sonsuzluk içerisinde yaşadığı ya da öyle hissettiği dönemlere gider. O dönemde *"ışık"* ve *"söz"* imgeleriyle ifadesini bulan bozulmamışlık ve özgürlük, zaman mevhumuna çarpınca yerini kaos ortamına bırakır. Sıkıştıran ve boğan göndergeleriyle zaman, düzen bozucu ve değiştirici imgesiyle insanları da kıskacına alarak düzenini bozar, değiştirir. Cinayetlerin işlenmediği dönem *"altın çağ"* olarak nitelendirilirken bu dönemde cinaî ölümler olmadığı için sonsuzluk, bir *"ışık"* gibi insanları yaşama bağlamaktadır. Sonsuzluk nasıl ki ilk cinayetle birlikte zaman'a ve onun gerçekliklerine çarptı ise, işte o süreçte insanlık bozuldu, insanın kendiliğini açımlayan *"söz"*, *"yürek"*ten gelmemeye başladı. Özgürlükler kan ve cinayetler ile kısıtlanınca insan, kendini her gün yeniden yaratmak için bir tür özgürlük açılımı olan düşlerine, anılarına döndü/sığındı. Öyküde geçen kan-düş ikiliği, geçmişin, olumlu-olumsuz izleriyle birlikte, bugüne taşınmasını ifade eder.

Küçürek öykülerde yapı bakımından öykü kurgusuna hizmet eden öykü ve öyküleme zamanının yanı sıra bireysel algıların şekillendirdiği tinsel zaman da oldukça önemlidir. Zira örneklerden de anlaşılacağı gibi "an" ya da "şimdi" olarak açımladığımız süreçler, bireysel zamanın görüngübilimsel yorumlarıdır. Sosyal/nesnel zamanın göreceli algısı olarak değerlendirdiğimiz ve insanlık tarihiyle eşdeğer yü-

rüyen bu algıyı, bireysellikle/tinsellikle ilişkilendirdiğimiz için bireysel zaman kavramı ile nitelendik. Dolayısıyla küçürek öykülerdeki zamanı, an ile tanımlarken daha çok öykü figürlerinin bireysel algılarından hareketle bir çıkarsamada bulunduğumuzu belirtmek gerekir. Zamanın göreceliği hususu, niteliksel ve niceliksel bir ayrımdan doğar. Nicelikselliği ile herkes için olanı ifade eden sosyal/kamu zamanında yaşayan bireyler, zamanı içselleştirdiğinde niteliksellik kazanır, bu durumda, insanın ruh durumuna göre değişen bireysel zaman algısından söz etmek gerekir.

Edgü, "*Doğu Öyküleri*" adını verdiği yapıtının "Karakış" (Edgü 1995: 54) adlı öyküsünde, niceliksel ve niteliksel zaman ayrımı söz konusudur. Varolma ve hiçleşme serüvenini aynı anda yaşadığımız mekan, öyküde coğrafi bir yer belirteci olmaktan çıkar, anlatılan an'ın gerçekliğinin büründüğü hallerin/durumların yansısı olarak biçim alır. Öyküde zaman kavramının açıklanabilirliği mekan duygusundan geçer (Andaç 2006: 96-97). Bu anlamda, zaman ile mekan bağdaşıklığının kurulduğu "Karakış"ta mekan-insan ilişkisinin işlevselliği, ontolojik bir algılayışın da ifadesi olur;

"Karakış

-Halit bu ne kar!

-Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar.

-Bahar mı? Kış baharı mı bu?

-Handiyse.

-Göz gözü görmüyor Halit, bu ne mene bahar karı?

-Az sonra açılır Hocam.

-Sonra?

-Sonra kurtlar iner. İşte o zaman yeniden karakış.

-Peki o zaman ne yapacağız?

-O zaman kendi içimize döneceğiz Hocam."

Öykü figürlerinden Halit için kar, mevsimsel zaman açısından bir gerçekliğin niteliksel ifadesi iken; *"Halit bu ne kar"* diyen diğer öykü figürü için, daha önce deneyimlenmemiş bir gerçekliğin ifadesine dönüşür. Halit için kış mevsiminin nicelikselliği önemli değildir, önemli olan karakışa dönüşecek mevsimin/zamanın insanlar üzerindeki etkisi, niteliksel yoğunluğudur (Deveci 2005: 41). Kar'ın bolca olduğu bu yerde insanlar, dışarıyla kesilen iletişimi, içlerine dönerek bir tür kendi kendileriyle iletişime geçerek sağlamaya çalışır. Diğer insanlarla sağlanamayan fiziksel iletişim, yerini, kendi kendileriyle geçilen tinsel iletişime bırakır. Buradaki olumsuz iklim şartları altında yaşama tutunmak, mekana ve zamana tutunmak ile eşdeğerdir, fakat verilmişlikler karşısındaki çaresizlik, buradaki insanların kendi kendisine tutunmasını gerektirir.

Bireysel ve sosyal zaman ayrımının açık bir şekilde aktarıldığı öykülerden biri Sevim Burak'ın *"Seyahat Esnasında"* (Burak 1993: 129-130) adlı öyküsüdür:

"Seyahat Esnasında

Saat kaçta hareket edeceğiz?

Alaturka saat 9.00 da

Vapur şimdi hareket edecek, hazır olunuz

İyi biraz durunuz işte hamal eşyamı getiriyor

Hareket etmek üzereyiz yolcu olmayanlar dışarı çıksınlar

İşte limandan dışarı çıktık

Birkaç beyaz kuşlar denizin mavi sularında oturmaktadırlar

Güneş gurup ediyor

Sévahil nabédid olouyor

Artık küçük bir denizden maada bir şey görünmüyor

Zannedersin ki iki girdap arasında seyahat etmekteyiz

Üzerime bir mahzuniyet çöktü

Gece tekarrup ediyor benim hâlâ uykum gelmedi

Mehtap var me?

Hayır bu gece mehtapsız bir gecedir

Şu dakika tchinde bulunmasını isterim

Zira hava burada karardığı vakit orada chafak söker

Sahi mi?

Şüphe yok efendim

Biz burada uyumaya gittiğimiz vakit tchin'de henüz uykudan uyanıyorlar

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

Elbette

Zira biri yatmaya gideceği esnada diğeri kalkmak isteyecektir

Bu pék tuhaf

Enginin sallantısı hissolunmaya başlıyor

Yolcular birer bire iniyorlar ve herkes kamaradan çıkıyor

Hajdé biz de inelim

Yarın sabah erken kalkalım Kaleyi Sultaniyé'de toulsu enémsi témachai itchine hajdé guidélim yatalam"

Vapur yolculuğu yapan öykü figürlerinin sosyal ve bireysel zaman algılarıyla ilgili diyalogları üzerine kurulan öyküde, sosyal zamandan (Alaturka saat 9,00) tutun da ülkeler arası zaman farklarına kadar düşünceleri dile getirilir. Öykünün de adı olan *seyahat esnası*ndaki sosyal zaman ile kurgusal anlamdaki öykü zamanı paraleldir/eşdeğerdir. Örneğin figürlerden biri, öykü zamanında *"şu dakika tchinde bulunmasını*

isterim zira hava burada karardığı vakit orada chafak söker." diyerek bulunduğu ülkedeki şimdi ile Çin'deki şimdi arasındaki sosyal zaman farkını belirtir. Diyalog halindeki öykü figürleri konuşmalarının bir yerinde bireysel zamana da vurgu yapar. Figürlerden biri, sosyal zamandaki durumunu bireysel zaman algısıyla ifade ederken: *"Artık küçük bir denizden maada bir şey görünmüyor. Zannedersin ki iki girdap arasında seyahat etmekteyiz. Üzerime bir mahzuniyet çöktü. Gece tekarrüp ediyor benim hala uykum gelmedi"* diyerek sosyal/nesnel zaman ile bireysel zaman arasındaki algı farkını belirgin bir şekilde ortaya koyar. *"Güneşin gurup ettiği"* bir zamanda çıkılan yolculukta *"iki girdap arasında seyahat etmekteyiz"* diyen öykü figürü varoluş durumu olarak kendisini *"iki girdap"* arasında hissetmektedir. Bu durum, sosyal zaman ile bireysel zaman arasında sıkışan bireyin hissettiği ruhsal bir girdap halidir. Öyle ki sosyal zamandaki şimdi, psikolojik anlamda *"bir mahzuniyet çök"*mesi halini yaratırken bu varoluş durumu zamanın bireysel algısından kaynaklanır. Coğrafi konum itibarıyla her ülkede farklı bir zaman dilimini/saat gösteren sosyal zamanın niceliksel açıdan karşılığını bulmak bilimsel hesaplamalarla gerçekleştirilebilir. Fakat bireysel zamanın niteliksellığı bu açıdan bütün hesaplamaların dışındadır. Çünkü o, varoluşun hissedildiği an'a göndermede bulunur. Öykü figürü, *"mahzuniyet çök"*mesi anında zamanın niceliksel varlığından çok niteliksel algısını duyumsar. Çünkü içinde bulunduğu an'ın yoğunluğu, onu *"gece tekarrup etme"*sine (gecenin yaklaşmasına) rağmen uyutmaz.

Zamanın niteliksel ve niceliksel boyutuyla ayrılması, süredizimsel bir ilerlemeye uyan nesnel zamanın bir an'la sınırlandırılması ve bu an'ın anlatıcı ya da öteki öykü kişileri için türlü öznel yoğunluklar içeren bir süremsel nitelik kazanmasını küçürek öykünün önemli özelliklerinden biri olarak görebiliriz (Öztokat 1997: 42). Sosyal ve bireysel za-

man algısının niceliksel ve niteliksel farkını ortaya koyan Ferit Edgü, an'ın bireyler üzerindeki izdüşümünü belirgin bir şekilde ortaya koyar. Onun, *"Bekçi"*, *"Anı"* ve *"Eski Günler"* (Edgü 1991: 14,69,44) öyküleri, sosyal ve bireysel zaman ayrımı açısından dikkat çekicidir. Yazarın *"Zaman"* öyküsü de bu açıdan önemli bir örnektir. *"Hecelemeler II. I"* (Edgü 1991: 110)'de ise, bireysel zamanın silindiği görülür.

Küçürek öykülerin yapı unsuru olarak kurmaca zamanına bakıldığında ise, öykü/vak'a ve öyküleme/anlatma zamanı ile kronolojik/sıradizimsel ya da geriye dönüşlü olanlarını kimi kez açık kimi kez de sezdirme yoluyla tespit etmek mümkündür. Öykü ve öyküleme zamanın paralel yürütüldüğü, Sevim Burak'ın *"Ayakkabıcı Bürjeni"* (Burak 2006: 71) ve *"Seyahat Esnasında"* (Burak 1993: 129); Mehmet Harmancı'nın *"Biz de Ali'yi severiz Hem de Nasıl?"* (Harmancı 2008: 45); Mahmut Şukayr'ın *"Zenginlik"* ve *"Gözetleme"* (Şukayr 2008: 106); Themistocles (Temi) Zammit'in *"Değirmendeki Eşek"* (Zammit 2004: 145); Franz Kafka'nın *"Eve Dönüş"* (Kafka 2009: 124) ile Ferit Edgü'nün *"Pusula/sız"* (Edgü 1995: 55) öykülerini sayabiliriz.

Küçürek öykülerde, öykü ve öyküleme zamanından geriye dönüşün olduğu örneklerde geçmiş, şimdi'nin yapıcılığında şekil alır: Ferit Edgü'nün *"Anı"* (Edgü 1991: 44); Johann Peter Hebel'in *"Gönülden Gelen Adalet"* ile *"Hayırseverlik Uğruna Yapılan Sakal Traşı"* (Hebel 2001: 174,93); Istvan Örkeny'nin *"Danışma"* ile *"Oğullarımız"* (Örkeny 2004: 29); Refik Algan'ın *"Uzunçalar 1"* (Algan 2009: 37); Aslı Erdoğan'ın *"İlk Cinayet"* (Erdoğan 2004: 2); Abdullah Harmancı'nın *"Nezahat"*, *"Gerçi"* ile *"Dede ve Torun"* (Harmancı 2004: 89-91); Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *"Yenilenme"* (Saçlıoğlu 1997: 71) öyküleri, kurgusal düzlemde öykü ve öyküleme zamanından geriye dönülerek yazılmış olanlarından bir kaçıdır.

Küçürek öykülerde öykü/vak'a zamanı, kronolojik/sıradizimsel bir sıra da takip edebilir. Turgay Kantürk'ün *"Otel"*, *"Kahraman"* ve *"Uzayan"* (Kantürk 2004: 21); Refik Algan'ın *"Aphrodite"*i (Algan 2009: 20) bu tarz ile kurgulanmış öykülerden bir kaçıdır. Themistocles (Temi) Zammit'in *"Yanıltıcı Mutluluk"* (Zammit 2004: 145) adlı öyküsünde de kronolojik/sıradizimsel bir zaman kurgusu vardır.

Mahmut Şukayr'ın *"Yarışma"* (Şukayr 2008: 106) adlı öyküsünde, öykü zamanı geçmişte yaşananları kapsamaktadır. Öyküleme zamanı ise, olaylar olup bittikten sonra şimdiki zamanda gerçekleşir:

> ***"Yarışma***
>
> *Onu hiçbir yayanın yürümediği yan yolda yürürken gördüm. Soluk paltosu sarkık, burnu ince, gözleri ufaktı. Bir şey düşünürmüş gibi bir an durdu. Ben durmadım, çünkü durmak için yeterli neden bulamadım. Onun yürümekten çekindiğini görünce ben de durdum. Çünkü yarışmaya girmiş biri gibi görünmek istemiyordum."*

Öykünün olay/öykü zamanı geçmişte gerçekleşmiştir fakat anlatıcı yaşanan bu olayı şimdide anlatır. *"Gördüm"*, *"durdu"*, *"bulamadım"*, *"durdum"* fiillerinin işaret ettiği zaman dilimi geçmişe aittir. Anlatılan geçmiş zamana ait bu belirteçlerden sonra öykü, *"istemiyordum"* şeklinde, şimdiki zamanın hikayesi ile sonlanır. Dolayısıyla, son tümcede yer alan yüklemin işaret ettiği anlatma zamanı, öyküdeki olayların olup bittiğini, öykülemenin ise sonradan yapıldığını gösterir.

2.5. Mekan

Yaşam alanı olarak insandan ve toplumdan soyutlanmış bir mekan düşünülemeyeceği gibi bu örgütlenme içinde varoluşların hissedildiği yerler küçürek öykülerin ana matrisini oluşturur. Fiziksel mekan kurgulamalarında türün sağla-

dığı olanaklar oranında betimlemelere yer veren küçürek öykü yazarı, daha çok mekanın içtenlik değeri taşıyan algısal yönünü ön plana çıkararak kurgular. Genellikle bunaltı, yurtsuzluk, zamansızlık ve yalnızlık gibi izlekleri esas alan küçürek öykülerde mekan büyük bir ağırlıkla labirentleşen kapalı ve dar mekanlardır. (Korkmaz 2007: 399,401). İnsanın kendisi ve dünya ile kavgalı olduğu bu mekanlar, fiziksel olarak geniş çöl, ova, dağbaşı da olsa; daralan, insanı yutan bir özelliğe sahiptir ve anlatı karakterleri, yaşamak için o kocaman mekanlarda kendilerine yer bulamazlar. Genellikle sığınak, barınak ve içtenlik değerlerinden sıyrılan bu mekanlar, aslında anlatı karakterinin ruh halini dışlaştıran bir nitelik taşır;

"Annem ve Ben"

Köy göçmüş.

Çocuklar bile ölmüş.

Aileden hayatta bir o kalmış, bir de annesi.

Böyle diyor.

- Peki siz ne yapacaksınız? diye soruyorum, yalnızca bir şey söylemiş olmak için.

Duralamadan, ilkin soruyor, sonra yanıtlıyor:

- Biz mi? Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de.

- Peki niçin gitmiyorsunuz buradan? diyorum.

- Gitmek mi? diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben.

Buradan başka neresi kaldı ki?"

(Edgü 1995: 54).

Öyküde görülen köy, bir felaket durağı gibidir; unutulmanın, ihmalin ve ölümün mekanıdır. Oradan, gidecek bir yeri olmayanlar dışında herkes kaçmaktadır. Ancak orada kal-

mak da ölüme nişanlı olmak gibidir. Köy simgesiyle anlatılan bu yalıtık mekan, insanlarla arasındaki içtenlik bağlarını koparmış ve içerdeki dışardalık olmuştur. Mekanın koruma niteliğini yitirmesi, onun labirentleşmesini sağlayan en önemli unsurdur; zira korumayan mekanlar insanı tutuklar, boğar ve yok eder. Küçürek öykülerde genellikle bu tür labirentleşen yalıtık mekanlar görülür.

Şahin Taş'ın *"Bahçe"* (Taş 2004: 133) adlı küçürek öyküsünde toplumsal olanda bireyleşmeye çalışan insanın yalnızlığı ve bunaltısı anlatılır. Öyküde *"bahçe"* toplumsal olanın imgesel görüngüsüdür. Bu imge, varoluşu toplumsal olanda gerçekleştirmeye göndermede bulunurken, aynı zamanda toplumsal olandan kopmuş, yalıtılmış ve iletişimsizlik kaynaklı bir yalnızlık içerisinde bunalan bireyin varoluşunu hissettiği yeri de ifade eder:

"Bahçe

Bahçeyi düşününce, ruhuna giydirilmiş şu köhne, yapışkan, yabanıl kabuktan sıyrılabilmek için çırpınırdı.

Ah bir kurtulabilseydi!... Haykırırdı o zaman:

-Yurdum, sana kavuştum!"

Metni anlama ve anlamlandırma açısından karşılıklı ilişkiler dizgesini çözmek, insan-mekan ve zaman bağdaşımlarını birlikte ve karşılıklı değerlendirmekten geçer. Küçürek öykülerde mekan, insanın diğer insanlarla olan ilişkilerinde kendiliğini ortaya koyduğu yerdir. Bu öyküler, kendi oluş sancıları içerisindeki anlatı kişilerinin varoluş durumunu yansıtan ayna niteliğindedir. Yazar, mekan-insan bağdaşımını işlevsel nitelikler ile donatarak metne taşır ve bireyin 'şimdi ve burada'lığını öznelleştirir (Deveci 2007: 83).

Varoluşsal anlamda 'içerdelik'-'dışardalık' çatışmasının yaşandığı *"Bahçe"* öyküsünde figür, kendini yalnız hisset-

mektedir. Bu olumsuz varoluş durumundan kurtularak topluma (bahçe) karışmak, orada kendini gerçekleştirerek varolmak arzusundadır. *"Köhne ve yapışkan, yabanıl kabuk"* hissi, içe kapanmışlığın, 'içerdelik'teki yalnızlığın olumsuz psikolojik görüngüsüdür. Bu görüngü onda "kapalı" mekan algısı yaratmaktadır. Buradaki 'kapalı' kavramı, mekanın fiziksel açıdan kapalılığına değil, bireyin ruh durumuna göre şekillenen bir mekan anlayışına vurgu yapmaktadır. Varoluşsal durum ile ilintili olarak birey, huzursuz ve mutsuz ise içinde bulunduğu mekan fiziksel anlamda uçsuz bucaksız bir ova bile olsa o mekan kapalı/dar algılanır. Kapalı/dar mekan; sıkan, boğandır. Aksine birey huzurlu, dingin ve mutlu ise içinde bulunduğu mekan fiziksel anlamda ne kadar kapalı/dar olursa olsun, orası psikolojik açıdan açık/geniş algılanır. Dolayısıyla mekanı, işlevsel açıdan fiziksel açıklık ya da kapalılık yerine psikolojik açıdan değerlendirmek gerekir. Öyküde de *"Giydirilmek"* sözcüğü, kendi iradesi dışında verilmişliklere göndermede bulunurken kapalı/dar mekanın sıkan, boğan algısını netleştirir. Öyküde, *"giydirilmek"* ile açımlanan yalnızlık, irade dışılığın ve çaresizliğin ifadesidir. İnsanın dünyaya geldiğinde önünde hazır bulduğu her şey *"yapışkandır"* ve asla insanın peşini bırakmaz. *"Yabanıl kabuk"*, imgesi, dışarıya karşı örülmüş bir 'duvar' gibidir ve insanı sarıp sarmalamaktadır. Kabuk aynı zamanda maskelenmiş benliğin söyleme dönüşmüş şeklidir. Gerçek "ben", bu kabuğu/maskeyi kırmak istemektedir. Bu sarmal içerisinde bunalan öykü figürü, içinde bulunduğu olumsuz varoluş durumundan kurtulmak için çırpınır. Aktarıcıya göre öykü figürü, yersizyurtsuzluktan kurtulup 'dışardalık'taki olanaklılığını yaşayabilseydi haykırışları, *"Yurdum sana kavuştum!"* şeklinde olacaktı. Haykırışta geçen ve özleme dönüşen yurt/bahçe ise, kalabalıklar arasında kendi oluşunu özgür bir şekilde gerçekleştirme

mekanıdır. O, ancak burada kabuğunu kırarak yalnızlıktan kurtulacak ve 'başkalarıyla birliktelikte özgür' olarak yaşayabilecektir.

Soyutlaştırılan ve bireyin varoluşlunu hissettiği yere dönüşen mekan, bireyin yalnızlığı (iletişimsizliği) bağlamında izlekleşerek algısal anlamda mekanı darlaştırır *"Bahçe"*de. İnsanı yabanıl bir kabuk gibi sıkan, boğan ve huzursuzluk veren psikolojik algısıyla mekan, dar/kapalı bir yaşam yeridir. Buradan kurtulup dinginliğe ulaşmanın mekanı olarak nitelendirilen *"bahçe"* ise, açık/geniş mekan algısıyla ifadelendirilmelidir. Açık/geniş mekanlar huzur verici, bütünlüğü ve dinginliğe ulaştırıcı yerlerdir (Korkmaz 2007: 402-403). Bireysel ve toplumsal bir yaşantı yeri olan mekanlar, küçürek öykülerin olmazsa olmaz unsurlarındandır. Kimi zaman az sözcükle fakat belirgin bir şekilde kimi zaman da sezdirme yoluyla kurgulanan mekanlar, yaşayanlarından soyutlanmış değildir.

Mekanın öykü açısından bir sahne görevi gördüğü (Alver 2006: 38) düşünüldüğünde küçürek öykülerdeki mekanlar da öykü kişilerine, aktarılan olaylara ve durumlara sahne görevi görür. Bu durum daha çok mekanın algısal yönünün dışında fiziksel kullanımı ile ilgilidir. Mekana ait hususların aktarımında betimlemelerin yoğunluğu küçürek öykünün hacim sınırlarını zorlayacağından mekan ile ilgili kullanılacak her sözcüğün önemi bir kat daha artar. Mekan unsurunun ön plana çıktığı küçürek öyküler olduğu gibi, mekan unsurunun sahne/dekor mahiyetinde kaldığı, olay/durum ve kişilerin öncelendiği öyküler de vardır.

Abdullah Harmancı'nın *"Gerçi"* (Harmancı 2004: 90) öyküsünde mekan, çaresiz ve umutsuz bir insanın yaşam yeri olarak öykü kurgusunu tamamlar nitelikte dekor vazifesi görür;

"Gerçi

Teşvikiye'de, parlak taşlarla süslü cephesi büyük mağazalara bakan İstanbul Apartmanı'nda otururken, dairemin pahalı mobilyalarla kaplı salonunda sigara içer, tül perdelerin arkasından, kaldırımlarda çalışan işçilerin yağlı tulumlarla kaplı biçimsiz bedenlerine acırdım.

Daire amcamındı gerçi.

Şubat krizi olmamıştı üstelik.

Başbakanın suratına anayasa fırlatılmamıştı.

Amcam Almanya'dan dönmemişti.

Fakülteyi bitirmemiştim.

Babam ölmemişti.

Milli Eğitim bakanlığı, bizim bölüm mezunlarını öğretmen yapmaktan vazgeçmemişti.

Reyhan gülümsemeyi unutmamıştı.

Anlıyorsunuz değil mi? Şimdi kitapçının kasiyeri, adı konulmamış hamalıyım yani. Yurtiçi kargo'nun dükkânın önüne indirdiği gâvur ölüsü kolileri yüklendikçe sırtıma, endişeleniyorum: Cepheleri parlak taşlarla kaplı apartmanların, tül perdelerinin ardından, kirli elbiselerimi, biçimsiz bedenimi görüp de, çaresizliğime acıyan gözler var mıdır diye."

Öykü kişisi, siyasi, sosyal ve ekonomik olumsuzlukların henüz yaşanmadığı ülkenin, *"Teşvikiye'de, parlak taşlarla süslü cephesi büyük mağazalara bakan İstanbul Apartmanı'nda otururken"*, sorumluluktan uzak bir gündelik yaşamda *"tül perdelerin arkasından"* dışarıya bakar. Kendisine ait olmamasına rağmen yaşadığı dairenin zenginliğinde gündelik bir yaşamın tadını çıkarmaktadır. Dışarıda çalışan işçileri gördükçe onlara acır. Mekan/eşya-insan ilişkisinin net bir şekilde verildiği bu bölümde, yaşanılan yer, öykü kişisiyle uyum içerisindedir.

Zengin bir apartman dairesinde hiçbir emek harcamadan yaşayan öykü kişisi kendisiyle, dışarıdakiler arasına tül perde çekmiştir. Tül perde imgesi, hayal ile gerçek arasındaki sınır'dır. Perdenin arkasından baktığında öğrenci olan öykü kişisi, hayatı tam olarak tanımamıştır. Dışarıdaki gerçek henüz ona dokunmamıştır; doğrusu öğrencilik yılları ne kadar çetin de geçse insanın rüya yıllarıdır.

Dışarısıyla içerisi arasındaki fark, ancak bir tül perde mesabesindedir. Perdenin aradan kalkması/çekilmesi ile birlikte içerisi ile dışarısı arasındaki fark da ortadan kalkacaktır. Nitekim öykü sonunda da bu farkın ortadan kalktığına şahit oluruz. Önceleri dışarıda çalışanlara acıyan öykü kişisi, şimdi, kendi deyimiyle acınacak duruma gelmiştir. Zengin bir yaşantının izlerini taşıyan apartman ile içerdeki eşyalar, öykü kişisinin geçmişteki maddi durumunu netleştirmede bir araç, dekordur. Öykü kişisinin yaşamındaki değişim ile birlikte bu dekorda değişecektir.

Öyküde olayın geçtiği fiziksel mekan, *Teşvikiye'de İstanbul apartmanı* ve bir *kitapçı* dükkanıdır. Teşvikiye'deki bu apartman, oturanlarının da ekonomik özelliklerini yansıtırcasına *"parlak taşlarla süslü cephesi büyük mağazalara bak"*maktadır. Fakat öykü sonunda Ben, *"adı konulmamış hamal"*a dönüşünce, mekan da bu dönüşümün bir parçası olur. Başta acıyarak baktığı yerlerde şimdi acınarak bakılana dönüşen Ben'in çaresizliği, toplumsal olanda gizlidir. Kendisini tül perdenin arkasına gizleyen, onun arkasından bakarak toplumdan soyutlanan öykü kişisi, geçmişte empati kuramadığı bir yaşam gerçeği ile şimdi yüz yüzedir.

Küçürek öykülerde mekan, öykünün diğer unsurları ile birlikte yazarın niyetine hizmet eder. Diğer öykü türlerinde olduğu gibi mekan-insan ilişkisi bu tür öykülerin de ana matrisini oluşturur. Küçürek öykülerde mekan, fiziksel/de-

koratif algılanışların yanı sıra işlevselliği ile de ön plandadır. Küçürek öykünün en önemli özelliği olan az sözcükle çok şey anlatma kaygısı mekan betimlemelerinde kullanılan sözcükler için de geçerlidir. Mekanı olaya, durumlara ve kişilere yaklaştıran ya da uzaklaştıran ise dikkati çekilmek istenen mesajın/vurgunun özelliklerine bağlıdır. Yazar, kişi ya da durumlar/olaylar üzerinde duruyorsa mekan da bu vurguya hizmet eder. Eğer mekana vurgu yapılacaksa bu kez diğer öykü unsurları mekan vurgusuna hizmet eder. Mekan/eşya-insan ilişkisinin ağırlıkla işlendiği bu öykülerde, bireylerin varoluşlarını hissettikleri yerdeki şimdilikleri sorgulanarak dile getirilir.

Küçürek öykülerde mekan, doğrudan izleğin ve karakterin Bachelard'ın deyimiyle 'dışardaki içerdeliği'dir (Bachelard 1996: 124). Daha çok simgesel bir nitelik taşıyan mekan, karakterler gibi derin ve açımlayıcı betimlemelerle verilmez. Mekanın temsili değeri doğrudan adından kaynaklanır ve şehir; kalabalığı/ tutunamayışı, köy; bakış açısı darlığını, deniz; öteler özlemini, duvar; yalıtılmışlığı/ iletişimsizliği, kuyu/ mahzen; dışla(n)mayı, unutulmayı, dağbaşı; terkedilmişliği/ unutulmuşluğu vb. simgeler.

Geniş betimleme yerine analojik yapıdaki simgesel yükleme, küçürek öykülerin en önemli niteliklerinden biridir. Öyle görünüyor ki, küçürek öyküler de klasik şiir gibi zamanla ortak bir sembol dili oluşturacak şekilde konumlanmaktadır.

3. Bölüm

KÜÇÜREK ÖYKÜLERDE DİL VE ÜSLUP

3.Küçürek Öykülerde Dil ve Üslup

Geleneksel öykü kalıplarının dışında az sözle çok şey anlatmak amacı taşıyan küçürek öyküler, kısa öyküden bile çok daha kısa olma özelliği ile biçim ve içeriğin bağdaştırıldığı bir yapının ürünleridir. Bu öykülerde ayrıntıların atılarak betimlemelerin en kestirme yoldan özü ifade eder şekle büründürülmesi ile sağlanan yoğunluk, başat değer olarak kabul edilir. En iyi örnekleri çoğunlukla dolambaçlı bir dil kullanır ve derinlikli bir biçimde insanlık durumundan söz eder ve doğrusu bunu, başka hiçbir biçimde bu kadar açık görülemeyecek şekilde yapar. En iyileri okunduktan çok sonra bile kafamızı meşgul etmeye devam eder; bu, sanatın bütün büyük edebi eserleri gibi (Casto 2007: 87).

Türk edebiyatında bu türün en önemli temsilcisi olan Ferit Edgü, *"İşte Deniz, Maria"* adlı yapıtının önsözünde, yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya ulaşmak için dilin tüm imkanlarını kullandığını, ayıklayarak, arıtarak hiçbir zaman varamayacağını bile bile "dil"in içindeki cevhere ulaşmak (Edgü 1999: 8) istediğini belirtirken, özleştirilmiş bir anlatımın ürünü olan küçürek öykülerindeki dil anlayışını ifade eder.

Farklı anlatım teknikleri ve biçimleriyle kurgulanan küçürek öykülerde konuşma/diyalog tekniği sıkça kullanılır. Konuşma türlerinden; dış diyalog, iç diyalog, monolog, iç monolog ve bilinçakımı anlatım tekniklerini kullanan küçürek öykü ya-

zarı, dış gerçekliği olduğu gibi kopyalayarak değil, onu dil yoluyla aşarak imge dünyasının denetiminde verir. Bu anlatım tarzında tiyatroya özgü oyunlaştırmanın da rolü büyüktür.

Modern anlatı tekniklerinin de ön planda olduğu küçürek öykülerde, dolaylı, dolaysız, bağımsız/serbest konuşma ve düşünce aktarımları tercih edilir. İnsanın merkezde olduğu bu anlatılarda içerik ve biçim açısından metiniçi ve metindışı göndergeler önemli rol oynar. Bu açıdan kimi zaman içerik, biçimi; kimi zaman da biçim, içeriği belirleyen unsur olur. Örneğin, biçim ve içeriği koşut yürüten Sevim Burak ve Ferit Edgü, kimi küçürek öykülerinde dilin sınırlarını zorlar, hatta anlamı ikinci plana iterek biçimi önceler. Neyi değil nasıl yazdığım önemlidir (Edgü 1986: 9) diyen Edgü, yapıtlarında dilin bütün imkan ve imkansızlıklarını kullandığını belirtir.

Küçürek öyküler, gösterge ve anlambilim açısından incelendiğinde birer 'açık yapıt' olma özelliği ile dikkat çeker. Bu öykülerde sesten, sözcüğe; sözcükten sözdizimine kadar her unsur titiz bir yaratıcılık örneğine dönüşür. Dil ve üslup özelliklerinin ön plana çıktığı bu anlatılarda, geleneksel anlatı biçimlerinden ve tekniklerinden vazgeçilerek yeni biçimler yaratılır. Sözcük, tümce haline gelmeden önce tek başına sadece kendini temsil eder. Ama tümce haline gelince bir başka gerçekliği, başka bir oluşu betimler. Öyküde dilin gücü sadece kullanılan sözcüklerle değil, tümcelerle, belki daha çok metnin bütününün oluşturduğu etki ile sağlanır (Tosun 2008: 53). Küçürek öykülerde, tümce oluşturulurken seçilen sözcükler ve buna bağlı olarak oluşturulan sözdiziminde dil, metin ile okur arasındaki "gönderici -mesaj-alıcı" ilişkisini de belirler.

Düzyazı yazım kurallarının dışına çıkan küçürek öykülerde, kimi zaman şiir dilindeki sapmalar dikkat çeker. Şerif Aktaş, bir cümlede veya metinde mesajın alıcı durumundaki şahsa aktarılmasında tabii dilin sınırları dışına çıkılıyorsa, ilk dere-

cedeki normdan ayrılma söz konusudur. Devrin standart dili zorlanıyor, yeni imajlar ve söyleyiş biçimleri aranıyorsa, konuşan veya yazan insan kendi kültür seviyesi ve sosyal statüsünün gerektirdiği dili ve ifade formlarını kullanmıyorsa, ikinci derecedeki normun sınırları dışına çıkılmıştır. (Aktaş 1993: 110-111) derken yazarın imge ve sembol dünyasına vurgu yapar. Zira dilsel bir aktarım olan sapmalarda amaç, gösterilenlerin aktif kullanımı ile gösteren boyutunun zenginleştirilmesi ve yeni imajların doğmasına neden olup, yeni sembollerin edinimini (Karakaya 1999: 80) sağlamaktır. Ferit Edgü'nün tümüyle dilsel sapmalardan oluşan *"Binbir Hece"* (Edgü 1991) yapıtının üçüncü bölümü, bu tarz öykülerin Türk edebiyatındaki ilk ve en önemli örneklerindendir.

Dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni, değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı (Aksan 1995: 166) hedefleyen küçürek öykülerde, dil artık bir şeyi gösterme işlevinden kurtulmuştur. Düşünce, artık nesneler arasında bağlantılar kurma yükünü taşımamaktadır. Düşünen varoluş dili, tam bir saydamlıkla kullanma olanağına kavuşmuştur (Yakupoğlu 2001: 32). Estetik yapısıyla küçürek öyküler şiire yaklaşır. Dilsel (yazımsal, sesbilimsel, sözcüksel ve anlamsal) sapmaların yer aldığı bu tür öyküler, ilk bakışta anlamsız, eksiltilmiş, tamamlanmamış, farklı tümce dizimi ile yapılandırılmış gibi görünse de yazar, sözcüklerle yetinerek okuru, bu sözcüklerin çağrışım dünyasına davet eder.

Şiir dilindeki alışılmış-bilinen ses, kelime ve mısra düzeninde yapılan olağandışı müdahaleleri içeren bir tasarruf biçimi (Korkmaz 2002: 308) olan yazımsal sapmalara, Sevim Burak'ın, *"Bir Evlilik"*, *"Sainte Pulchérie"* (Burak 2006: 61,73) öyküleri ile; Ferit Edgü'nün "Hecelemeler I./", "Hecelemeler XXXIII./", *"Rastlantı"*, *"Başlangıç"*, *"Adsız"* ve *"Yıkılmış"* (Edgü 1991-1999-1995) öyküleri örnek gösterilebilir.

Sevim Burak'ın evlilik töreni ile ilgili sözcük ve kavramları alt alta sıralayarak oluşturduğu;

"Bir Evlilik
ŞATO
TEPE
ÇAYIR
TÜFEK
AV ÇANTASI
AV KÖPEĞİ
KRİZANTEM
HİZMETÇİ
BABA
MASA
ŞAMPANYA
KOCA
KADIN
KUZEN
GELİN
TUVALET
VE MİSAFİRLER
OTEL MÜDÜRÜ
ARKADAŞ
VE GÖRÜMCE
İNCİ KOLYE
SABIR
PARLAK PABUÇ
KUOFÖR
KIZ

BLUZ
KİLOT
LİKÖR
ELMA
YATAK TAKIMI"

"Bir Evlilik" öyküsünde yazımsal sapmaya, sözcüklerin ve kavramların yazımında rastlanır. Öyküde, sözcüklerin şiirsel bir biçim halinde ve büyük harflerle belli bir sıra gözetmeksizin alt alta sıralanması, yazımsal sapmaya örnektir. *"Bir Evlilik"* öyküsünde, en sıra dışı sözcük soyut bir kavram olan *"sabır"*dır ve anlatıcının/yazarın yaşadıklarına dair belirgin ipuçları verir. İki kez kullanılan *"ve"* bağlacı sanki yazarın/anlatıcının sabrının taşmasına katkıda bulunan şeyleri haber verir gibidir (Öz 2008: 199). Burada amaç, dilin sınırlarını zorlayarak okuyucunun düş gücünü harekete geçirmek ve bu sözcüklerden hareketle okuyucunun anlama katkıda bulunmasını sağlamaktır.

Istvan Örkeny, okuyucunun anlık çağrışımlarla yazmasını ya da doldurmasını beklediği *"Boş Sayfa"* (Örkeny 2004: 68) adlı öyküsünü, sadece boş bir sayfa şeklinde kurgular. Sadece öykü başlığının bulunduğu bu sayfada, *"boş sayfalar" ya var olmayan şeylerden söz etmektedir ya da var olan ama yazarın üzerine söyleyecek sözü olmadığı şeylerden..."* şeklinde bir de dipnot yer alır. Başlık ve dipnot dışında hiçbir sözcük ya da tümcenin yer almadığı öyküde, yazım açısından kural dışı olan bu durum farklı bir yazımsal sapma örneğidir.

Sapmaları sıkça tercih eden yazarlardan Ferit Edgü ve Sevim Burak'ın, konuşulan dilde kullanılmayan herhangi bir sesbiriminin ya da değişik bir sesbiriminin, kullanılmakta olan bir sesbiriminin yerine kullanılmasıyla yapılan (Özünlü 1997: 134) sesbilimsel sapmalara örnek oluşturacak öykü-

leri vardır. Edgü'de sesbilimsel sapma, sözcük başında ve/ya sonunda ünsüz türemesi ve ünsüz değişmesi şeklinde görülür:

"Hecelemeler XXI./
Cümle der-
idi. Sonra söz-
cükler. Hiç
çekmeler. Sus
uçlar." (Edgü 1991: 109)

"Hecelemeler XXI./
silen de el
silen de el
dolduran da hel" (Edgü 1991: 129)

Örneklerde sözcük başında ünsüz türemesi yoluyla "h" sesinin kullanılması, bu sözcükleri doğal/ölçünlü dilde kullanılmayan sözcükler yapar. Birey olma sürecinin sözcüklerle değil, hecelemelerle sorgulandığı, *Binbir Hece- Hecelemeler III* öyküsü, narsist eğilimlerinden uzaklaşarak Ben'ine yönelen bireyin yaşadığı çatışmalar ve yaşamın en temel unsurlarından biri olan yazma edimi üzerine kurgulanır. Öyküde, varoluşunu ifade etmekte güçlük çeken bireyin bunaltısı ve çözülüşü, dilsel boyutta, hecelemelere dönüşür (Deveci 2008: 87).

Sevim Burak'ın *"Eski Ateş"* (Burak 1993: 126) öyküsünde;

"Eski Ateş
O kadar hızlı körüklemeyin
Üstüne birkaç talach koyun
Şimdi iki üç partcha odun koyun
Az vakitten toutouchour (...)"

Sesbilimsel sapma; *talach* (talaş), *partcha* (parça) ve *toutouchour* (tutuşur) sözcüklerini oluşturan seslerde görülür. Bu örnekte anlatılmak istenenler, günlük dilde kullanılmayan sesbirimleri ve bunların yarattığı çağrışım değerleri ile verilir. Küçürek öykü yazarlarının başvurdukları yazımsal ve sesbilimsel sapmaların dışında sözcüksel ve anlamsal sapmalar da vardır. Anlatım tekniği olarak da konuşma ve düşünce aktarımlarına başvurulur. Dolaysız konuşma, dolaysız düşünce, dolaylı konuşma, dolaylı düşünce, bağımsız dolaysız konuşma, bağımsız dolaysız düşünce, bağımsız dolaylı konuşma ve bağımsız dolaylı düşünce aktarımları bu öykülerde başvurulan başlıca aktarım türleridir.

Birer durum öyküsü olan küçürek öyküler, şiirsel söyleyişleri ile yazarın sanat anlayışındaki etik ve estetik yönünü açığa çıkarır. Şiir dilinin oluşumundaki cevhere ulaşmak kaygısı yazarın dil anlayışını belirlerken; şiir dilindeki sesler ve sözcükler, bunların tümce kuruluşundaki işlevi ise, küçürek öykünün temel belirleyici unsuru olur. Sözcüklerin, temel anlamları dışında sembol, imge, benzetme ve eğretileme başta olmak üzere yan anlam ve metin dışı çağrışım değerleriyle kullanılması, küçürek öykülerin yazım dilini şekillendiren önemli bir özelliktir.

4. Bölüm

KÜÇÜREK ÖYKÜNÜN DİĞER TÜRLER İLE İLİŞKİSİ

4.Küçürek Öykünün Diğer Türler İle İlişkisi

4.1. Kısa Öykü ile Küçürek Öykü İlişkisi

Anlatma/hikaye etme arzusu, insanoğlunun en vazgeçilmez edimlerinden biridir. İnsan kendini, yaşadıklarını, başkalarının yaşadıklarını veya yaşanması muhtemel şeyleri anlatmayı, dinlemeyi ve anlatılanlarla bütünleşerek kurmaca bir dünyada var olmayı bir tür *kendini gerçekleştirme* olarak görür. Anlatı dünyasındaki inanılırlık düzeyi, bu nedenle gerçek yaşamdaki inanılabilirlik düzeyinden daha yüksektir. Kutsal kitaplardaki en keskin mesajların birer anlatı içine sıkıştırılarak verilmesi, insanın doğasındaki bu büyük ihtiyacın bilinmesinden kaynaklanır.

İnsan, gördükleri içine kendini, duyduklarıyla konumlandırır. Zira insan duyduklarına gördüklerinden daha çok inanır. Gördükleriyle şaşkına çevrilen insan, ancak duyduklarıyla kendine bir yer edinir ve yaşamına bir anlam katar. Çünkü *söz, hakikatin yaratıcısı, kurucusu ve üreticisidir* (Ellul 1998: 40). İnsanın sözle ve anlatımla ilişkisi, gerçeğe olan yakınlığından değil, büyük ve ebedi hakikate kurmaca bir dünyada erişme ihtiyacındandır.

Mevlana'nın *"Bişnev/Dinle!"* hitabıyla mesnevisine başlaması, dinlemenin duyularımız arasındaki önceliğini gösteren önemli bir işarettir. Tanrı, hemen bütün peygamberlere onlara görünmeden gizli bir lisanla ulaşmıştır. Sözün sihirli dünyasına gizlenen yaratıcı potansiyel; ancak *dinleme* ile in-

sanın iç dünyasına, derin benliğine sızabilmiştir. Nitekim varlığın oluşuna ait Kur'an'daki *"Kün/Ol!"* emri, başlı başına sese dönüşen bir yaratıcı kudretin, yarattıklarıyla ilk ilişkisini de gözler önüne serer. Ancak dinlemenin öte yüzü, emir niteliği kararlara değil; insanı evrenin gizli anlamlarını okumaya, anlamaya götüren anlatmaya, öykülemeye/hikaye etmeye bağlıdır.

İnsanın öykülemeye/hikaye etmeye olan merakı/ihtiyacı, onun varoluşundan kaynaklanır. Doğrusu emirler, vaazlar, nutuklar ve beyannameler insanı asla değiştir(e)mez. İnsanın savunma mekanizması, bu tür yaptırımcı söyleme karşı derhal kendi iç zırhını örerek kapanır ve öteki'nin, dışarıda olan'ın gönderilerini/yaptırımlarını/mesajlarını kendi varlığına yönelik bir saldırı algısıyla karşılar. Gizli bir savunma ve saldırı içerikli bu ilişki, benliğin içtenlik açılımını yok eder. Oysa içtenlik, insan ruhunun *anayurdu* yani *ruhun en sevdiği duyusal mekan* olmanın yanı sıra, sanattaki yaratıcı duyuşu besleyen en önemli kaynaktır.

Duyusal varoluş mekanlarını yitiren ruhun kendini açması, değişmesi, yaratıcı esinlere kapılması imkansızdır. Bu nedenle insanı ancak sanat içten fetheder ve değiştirir. Öykülemenin sırrı, insanoğlunun bu *derin benlik-savunma duvarları*'nı sembolik söylem ve kurmaca dünya ile aşmasında saklıdır. Bir başkasının macerasında kendini bulan ve yaşayan insan, ontolojik anlamdaki güvenlik duvarları örselenmeden değişmenin, gelişmenin hazzını yaşar ve bu durumun sürekliliğini arzular. İşte kısa öykü, diğer anlatı çeşitleri gibi böylesine derin bir varoluş ihtiyacından beslenen bir türdür.

Edebiyat tarihçileri, türleri, pedagojik bir zamana bağlama alışkanlığında olsalar da kısa öykünün başlangıcını, dilin *söz* olarak kavrandığı zamanlara kadar çekebiliriz. Genellikle

araçları elinde bulunduranların yazdıklarıyla öğrendiklerimiz bir tarafa bırakılırsa Türk edebiyatındaki kısa öykünün tarihini *Dede Korkut* anlatılarına kadar götürebiliriz. Yalnızca Türk edebiyatı için değil, dünya edebiyatı için de öyküleme tarzı için çok önemli bir değer olan *Dede Korkut* anlatıları, bütün görmezden gelinmelere rağmen "burada ve şimdi"liğini korumaktadır.

Arapçada hikaye, kıssa, rivayet ve usture gibi adlarla anılan öykünün pedagojik tarihini yazanlar, kısa öyküyü, genellikle romantik çağın ruhuyla ilişkilendirirler. Zira romantik şiir gibi kısa öykü de önemli bir an, bir algılama anı üzerinde yoğunlaşmaktadır (Salman-Hakyemez 1997: 10). Doğrusu anlatının zamansal bağlamı, onun metinsel uzamını belirleyen önemli bir değerdir. Çağlar arasındaki ekol ve –izim farklılıkları, daha çok bu zamansal bağlam farklılıklarından kaynaklanır. Sanatın çağına/zamana ve makro düzlemde ezel-ebed arasındaki insan varlığına tutulan bir ayna işleviyle tanımlanması, bu hassas yansıtıcı niteliğine bağlanmalıdır.

Türk edebiyatında öykü türü, her ne kadar *Dede Korkut* geleneğinden beslenerek sözlü kültürde yaşasa da mitolojik kökenli Arap ve Fars öykülerinin baskın yayılımı yüzünden ne yazık ki, yazılı edebiyatta kendine bir türlü yer edinemez ve Tanzimat'ın halka yönelim açılımını bekler. Zira o zamana kadar anlatılanlar geleneksel anlatıdan bağını kopardığı gibi, gerçek dünya ve düzenleyici akılla da bağlantısını yitirmişti. Anlatıdaki öykü birimciklerinin nedensellik bağı oldukça zayıflamış, masalımsı unsurlarla gerçeğimsi yapısı bozulmuş ve bir türlü kendi olamayan anlatı karakterlerin inandırıcılığı kaybolmuştu. Bu nedenle Namık Kemal eski hikayeyi, *Mukaddime-i Celâl*'de; *"Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün*

tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid" olmakla eleştirir ve bu tür anlatıları *"kocakarı masalı"* diye niteler.

Anlatım tekniği bakımından mükemmel bir yapıya sahip olan *Dede Korkut* anlatılarını yaratan bir toplumun; yüzyıllar sonra bir öyküyü neden-sonuç ilişkisi içinde anlatmayacak, bir karakter yaratamayacak ve bir olay icat edemeyecek duruma düşmüş olması, elbette dil felsefecilerinin ve psikanalistlerin üzerinde düşünmeleri gereken problematik bir husustur.

Kanımca, yalnızca ve sürekli başkalarının öykülerini ezberlediği, tekraren anlattığı için belleğini ve yaratıcı yeteneğini yitiren bir toplumun, hemen hayatın her aşamasından silinme noktasına gelmiş olmasına bu bakımdan şaşmamak gerekir. Bu yitim noktasından yine Türkçenin içine saklı yaratma potansiyeli ile kurtulma çabaları, Tanzimat'la özellikle de Cumhuriyet'le kendine yepyeni bir çıkış yolu bulur ve Türkçe yeniden öyküleriyle birlikte evine, yani metinlere geri döner. Türkçeyle beraber Anadolu'dan özgün olaylar ve sıradan/alışılmadık özgün tipler de edebiyata akmaya başlar. Türk edebiyatı yeni bir doğuşa sahne olur ve Türk dili tarihin hiç bir döneminde olmadığı kadar yazıyla haşır-neşir olur ve zenginleşir. Şairin söylediği gibi, *"söylenmemiş bir masal gibi/Anadolu"* artık dile gelmiştir. Yazarlar, zaman zaman ideolojik kolaycılığın, verili tipleştirmelerin tuzağına düşse de olay çeşitliliği ve tip/karakter zenginliği Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının en karakteristik özelliğini oluşturur.

Tanzimat'ın ilk yıllarında hem okuyucuyu hem de yazarları bir öğretmen gibi eğiten Ahmet Mithat'ın *"Letaif-i Rivayat"* serisi, Emin Nihat'in *"Müsameretname"*si genel olarak bir öyküleme perspektifi oluşturduktan sonra; Halit Ziya bu perspektife daha Avrupai, Ömer Seyfettin ise daha milli bir karakter kazandırır. Cumhuriyet dönemindeki kısa öykü,

böyle derin deneyimlerle biçimlenir ve Memduh Şevket Esendal, Refik Halit, Sait Faik, Sabahattin Ali, Cevat Şakir gibi büyük ustaların yetişmesine vesile olur.

1950- 1970 yıllarında; Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Tarık Buğra gibi yazarlar köy gerçeğini, göç sorununu, kültürel dönüşümleri anlatırken; aynı yıllarda Tahsin Yücel, Demir Özlü, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Orhan Duru gibi yazarlar, İkinci Yeni şiirine koşut bir varoluşçu esintiyi öyküye taşırlar. İzleksel birikimini asıl bu ikinci gruptan alan küçürek öykü; görünenin ötesinde insanın kendi varlığı, özgürlüğü, hiçbiryerdeliği, zamansızlığı ve yabancılığı üzerine sorduğu sorularla beslenerek binlerce yeni vak'a türü ve binlerce yeni karakterle kendini açımlar.

Kısa öykünün; özellikle karakter topografyasının genişlemesi, tema ve konu bakımından zenginleşmesi; küçürek öykünün daha sağlam bir temel üzerine kurulmasını ve dünyadaki yayılıma eşzamanlı bir biçimde katılmasını sağlar.

Kısa öyküden küçürek öyküye evrilmenin en önemli dönüm noktası, şüphesiz modern zamanların insanı parçalaması ve her bir parçasını ayrı ayrı zamansızlığa mahkum etmesidir. Zaman unsurunun, bu kadar insan dünyasına hakim olduğu ve onu parçaladığı bir dönemde sanat da kendini parçalamalı, küçültmeli, minimize etmeliydi. Kaldı ki bu atomize olma hemen çağın/yaşamın bütün alanlarına hakimdi; XX. yüzyılın başlarında imparatorluklar ulus devletlere dönüşmüş ve son çeyreğinde cemaat-vari toplumdan bireye, geleneksel geniş aile yapısından çekirdek aile yapısına hızlı bir geçiş yaşanmıştı; artık insanlar akşama kadar özenle hazırlanmış geniş sofralardaki ev yapımı yemekler yerine fast-food denilen hızlı ve ayak-üstü yemeği tercih etmek, geniş aile meclislerinde sorunlarını tartışmak yerine daracık odalarına –sorunlarıyla baş başa- kapanmak zorunda kalmışlardı.

Farklı tatlar, lezzetler, kokular, rayihalar silinmekte ve tek tipleşmeye, fabrikasyon üretime doğru bir akış yaşanmakta idi. Artık eskilerin deyimiyle *efradını cami, ağyarını mani* cinsinden etraflı tanıtımlar/anlatımlar yerine; kısa reklamlar, video klipler, abstractlar ve taslak yaşama modelleri öne çıkmakta, tercih edilmekteydi. Bu bağlamda uzun anlatılar da kendini küçürek öykülere tahvil ederek zamansızlığa mahkum edilen insana yeni bir yaşam alanı açmış oldu. Ne var ki, bütün bu oluşları kesin bir arakesme ve kesin bir sonlanma olarak düşünmemek gerekir; roman ve kısa öykü, yazın dünyasında her zaman olduğu gibi derin ve sessiz bir biçimde varlığını sürdürmekte ve insanlığın ezelden ebede anlatı ihtiyacını karşılamaya devam etmektedir. Küçürek öykü, devrin öne çıkardığı, altını çizdiği ve biraz da tüm –izm'ler gibi modalaştırdığı bir türdür.

Bütün bunların ışığında; kısa öykünün atomize biçimi olan küçürek öyküleri, ontolojik anlamda zamansızlığını ve yurtsuzluğunu hisseden insanın bir farkındalık çığlığı olarak kabul etmek çok yerinde olacaktır; kısa, keskin ve tiz bir çığlık. Oysa kısa öykü bu çığlığı her zaman aryalaştıran bir yapıya sahiptir ve çoğu zaman bu çığlığı, korodaki diğer sazların sesine feda eder. Bu nedenle kısa öykünün vurgusu tek bir izlek üzerinde yoğunlaşmaz ve çoğu zaman kısa öyküde ana izlek tartışmalıdır. Oysa küçürek öykünün çıkış noktası aynı zamanda dönüş noktasıdır.

Geleneksel öykü türü, olay eksenli bir anlatı yapısına sahiptir. Destan, masal ve söylencelerin anlatma tekniklerinden yola çıkan geleneksel öykü, karakter geliştirici veya bir düşünceyi sentezleyici bir yapıya sahip değildir. Bu nedenle anlatı kahramanı, olacaklara daha doğrusu başından geçeceklere hazır bir halde gelir ve çoğu zaman anlatı kişilerini biri birinden iyi-kötü zıtlığı dışında ayıracak özel bir gayret görülmez. Olaylar, "sergüzeşt" motifli bir kurguyla anlatı

başkişisinin başından geçer; onlar entrik kurguyu yönlendirecek büyük hamleler yapamazlar ve çoğu zaman "vuku bulacak olaylar"a katılırlar.

Verili bir tip olan halk hikayesi kahramanları, çoğu zaman olağanüstü bir güçle ilişkilidirler; doğumları, yetişmeleri veya zorlukları aşmadaki yetenekleri onlara önceden bahşedilmiştir. Halk hikayesi kahramanları (Ercişli Emrah, Kerem İle Aslı, Yaralı Mahmut, Arzu ile Kamber, Hikaye-i Kesikbaş vb.), kendine bahşedilen bu yeteneklerin çoğu zaman farkında bile değillerdir. Bu nedenle halk hikayelerinde; olayların ve tematik kurgunun olduğu gibi anlatı kahramanlarının da kalıplaşmış blok yapıları vardır. Öcal Oğuz, genellikle aşk ve kahramanlık temalarını işleyen halk hikayelerine ait kahramanların "tek tip" olduklarını, olağanüstü bir biçimde dünyaya geldiklerini ve aşk gibi duyusal yönelimlerinin bile; bade içme, ilk görüşte aşık olma, resme bakarak aşık olma ve aynı evde büyüyen gençlerin sonradan kardeş olmadıklarını öğrenmeleri sonucu birbirine aşık olmaları gibi toplam dört ana kalıp içinde gerçekleştiğini söyler (Oğuz 2008: 6). Realist mensur halk hikayeleri (*Hikaye-i Tayarzade, Hançerli Hikâye-i Garîbesi, Hikâye-i Cevrî Çelebi, Hikaye-i Kesik Baş vb.)*'nde ise, anlatı kahramanları sıradan insanlardır ve gerçek hayatın içindedirler. Ancak onların steril tipler olması ve olay birimcikleri arasındaki nedensellik bağının tesadüflere dayandırılması; okuyucuda derin bir kuşkunun uyanmasını sağlar. Üstelik bu anlatılarda karakter geliştirilmediği ve yeterince bir olay sentezlenemediği için ilkel bir anlatı düzeyinde dönüp dururlar.

Nicelik bakımından kişiler dünyasındaki fazlalık, zaman ve mekan aktarımındaki betimleme yoğunluğu, geleneksel öykünün hem hacmini artırmış hem de olayın ayrıntılarda boğulmasına neden olmuştur. Geleneksel öykü türünden daha az hacimli olan kısa öyküde ise bu yoğunluk, ayrıntılardan

ziyade başkişinin birkaç kısa ve keskin tanımlayıcı niteliğiyle sağlanır.

Geleneksel öyküdeki kişilerin üst üste yığılması ve aynı kalıp niteliklerle betimlenmesi, kısa öyküde yerini tutarlı ayrıntılara ve kişisel farklılıklara bırakır. Kişi sayısındaki azlık, zaman ve mekana yönelik süreli ve reel değişimler, başkişi üzerine yapılan bireysel vurgu ve betimlemelerdeki keskin ayırıcı husus; kısa öyküyü geleneksel öyküden ayıran en önemli farklardır. Kısa öyküdeki bu yapı, küçürek öykülerde anlatının özüne inen bir ayıklama ve soyutlama çabasıyla iyice değişir. Ayrıntılar, tasvirler, olayların gelişimi, kişi ya da kişilerin dönüşümü, zamansal ilerleme ve geriye dönüşler, uzamın işlevselliği, birçok izlek etrafında kurgulanma gibi öğelerden arınmıştır (Deveci 2009: 124).

Kısa öyküde, çoğu zaman sıfır noktasından başlayıp gelişen vak'a kurgusu, doruk noktasına ulaştığında okuyucuyu da bir tür çatışmaya ve/ya çatışmada bir taraf olmaya hazırlamış olur. Küçürek öykülerde ise, anlatı doğrudan çatışma noktasında başlar. Küçürek öykülerin fazla betimlemeye, kişisel analizler yapmaya, karakter geliştirici sınanmalara vakti yoktur. O, yaşamın özündeki çatışmaları tam doruk noktasında yakalar ve en kısa, en çarpıcı bir yoldan anlatmaya/göstermeye çalışır. Kısa öyküde anlatımın sonuç kısmına doğru varılan doruk nokta küçürek öykülerin başlangıç noktasıdır. Bu nedenle küçürek öykülerde olay, diğer anlatım türlerindeki çok katmanlılığın dışındadır. Olay örgüsünün yaratan nedensellik ilkesi küçürek öyküde an ile sınırlıdır ve bu an, tam olarak doruk'un kendisidir.

Küçürek öykü yazarı, bir yoğunlaşma anının aktarımı olan bu durumda, roman ve geleneksel öyküdeki gibi çeşitli yazınsal oyunlara sırtını çevirmek zorundadır. Kısa öyküde de aynı durum söz konusu iken, kısa öykü yazarı yazınsal

oyunları olabildiğince azaltır ve kurgudaki içyapıya uygun hale getirir.

Charles Baxter, roman biçimini "törel seçimlerin eyleme dökülmesi' olarak tanımlar ve roman kahramanlarının yaptığı seçimlerden sorumlu olduklarını duyumsadıklarını belirtir (Baxter 1997: 86). Roman türünün niteliğinden ve kahramanlarının tür içerisindeki geniş hareket alanından bahseden alıntıyı, verili tip olmalarına rağmen seçme ve seçimlerini değiştirmedeki sınırlı yetkileri olan başkişileri dolayısıyla geleneksel öykü kalıpları için de geçerli sayabiliriz.

Kısa öyküde de başkişi genelde bir tür seçme ya da en azından bir seçim yanılması hakkına sahiptir. Bu koşul bir anlık bir sezgiye yol açabilir. Ancak bu öyküler törel seçim ya da ruhsal eğilimleri sergileyen eylemler değildir. Bu kahramanları bunalım anlarında çetrefil bir neden sonuç zinciri yönetir ve onlara birden ve etkili bir biçimde gerilim uygulanır; buna, anlık gerilimin kurmaca ürünleri de denebilir (Baxter 1997: 88). Kısa öykülerde anlatı kahramanlarının seçme ve sorumluluk yüklenme şansları en aza indirgendiğinden eylemlerinde çok fazla törensel özellik göstermezler.

Küçürek öykü kişileri ise anlık gerilimlerin kurmaca unsurları oldukları için, çoğu zaman eyleme bile geçmeden sadece düşünsel tepkileri ile varlık bulurlar. Kahraman tepki verdiğinde, durum kahramandan daha geniş boyutlu ve daha güçlüdür. Zira daha kahraman yokken durum vardır ortada (Baxter 1997: 88). Dolayısıyla küçürek öykü kahramanı, yalnızca geçmişten gelen verili bir bilincin temsilcisi değil, o anki duruma göre tepki geliştiren bir kişi de olabilir.

Uzun öyküler, karakterlerin zaman içerisinde gelişmesine izin verirken küçürek öykülerde karakterleri sadece bir anlığına göründüğü için karakter geliştirmesine fırsat olmaz; onları, kilit bir olayda, can alıcı bir anda görürüz (Allen 2007: 105). Küçürek öykülerde karakterler, donanımlı bireyler gibi

iş görebilecekleri gibi öyle davranmaya da bilirler. Bazıları, belirli bir varoluş biçimini veya belirli bir tutum veya ruh halini temsil ederler. Bu kişiler hakkında fazla bir şey bilmeyiz; onlar daha çok sembolik anlamdaki bir varlık açılımıdır. KORA[1*] şemasında bu karakterler, kişiler düzleminden çok kavramlar veya semboller düzleminde yer alırlar. Bir sembol olarak işlev gördüklerinden sadece temsil ettikleri şeyle tanınırlar. Ferit Edgü'nün *"Öç"* adlı küçürek öyküsü, en güzel örneklerden biridir;

> ***"Öç***
>
> *Köyün en hoppa kızıydı.*
>
> *Onu köyün en aptal gencine verdiler.*
>
> *Hiç çocukları olmadı.*
>
> *Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o en aptal gençten değildi."*
>
> (Edgü 1999: 52)

Öyküde *"Hoppa Kız"* ve *"Köyün en aptal genci"*, kişi olmaktan çok birer semboldürler ve kendilerini; öç *alma, varlık alanı ihlali, bireyselliğin dokunulmazlığı, kendisi olamama* gibi temsil ettikleri değerler düzleminde açımlarlar. Köy ve köylüler, topolojik bir yer olmaktan çok, bir bakış açısı darlığını ve hoşgörmezliği simgeler. Bu hoşgörmezlik, kamusal olanı/alanı korumak adına bireysel varoluş biçimlerini tırpanlayan kör bir yıkım gücüne dönüşür. Oysa ki, benlik konumlanması sağlıklı olmayan hiçbir birey topluma yararlı olamaz. Her halukardaki derin ve mutlak susturulmalar, silsilevi bir öç mantığı geliştirir ve terör üretir.

---

1 Ramazan KORKMAZ , "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", Scholary Dept and accuracy A Fests Chrift To Lars Johanson Lars Johanson Armağanı, Grafiker Yayınları, Ankara, (2002), s. 271- 282

Küçürek öykülerdeki bu soyut ve sembolik tavır, onu şiire yaklaştıran önemli bir özelliktir.

Kısa ve küçürek öyküde olaylar/durumlar, belli bir çevrede geçer. Yazarın mekan belirteçleri bu iki farklı türün olanakları çerçevesinde kurguya hizmet eder. Anlatılmak isteneni en kısa ve kestirme yoldan verme çabasındaki küçürek öykü yazarı için mekan, kurguya hizmet ederken aynı zamanda betimlemelerden ve laf kalabalığından soyutlanmak zorundadır. Kurgunun gelişim çizgisi açısından küçürek öykülerden daha uzun olan kısa öykülerde ise, mekan ve mekan-insan ilişkisinin betimlenme şansı vardır. Genel olarak anlatı kişilerinin ruh hali, küçürek öykülerde daha büyük bir ağırlığa sahiptir; zira karakterleri veya konuyu geliştirecek bir boşluk veya zaman yoktur. Anlık bir fark ediş, duyuş veya etki üzerine kurgulanan küçürek öykülerde konunun ya da izleğin durumuna göre şekillenen mekan, olayların üzerinde geçtiği topografik bir yer olmaktan çok doğrudan mesaja/izleğe hizmet eder.

Kısaca küçürek öykülerdeki mekan, Bachelard'ın savını ters yüz ederek söylersek 'içerdeki dışardalık'tır. Kısa öyküde ise mekan, üzerinde yaşayanlarla karşılıklı etkileşim içindedir, yani yapıcı ve kurucu bir işlevi vardır; bu kurucu işlev, daha geniş bir anlatı zamanına ihtiyaç duyar. Kısa öyküde okuyucunun tanıklığında karakterin zamana bağlı bir ruhsal portresi çizilirken, küçürek öyküde okuyucu mekana resmedilmiş bir portre ile doğrudan karşılaşır. Okuyucuda şok uyarmalar yaratan bu ani karşılaşma; kesin ve net bir durumdur; okuyucunun onu hayalinde biçimlendirmesine zaman olmadığından bütünüyle sarsıcı ve kuşatıcı bir etkiye sahiptir.

Kısa öykülerde zaman, kısacık bir an'ın aktarımı sayılan küçürek öykülere göre daha geniş bir süreç olarak işlenir. Kısa

öykünün gerek ortaya çıktığı zaman dilimi, gerekse anlatılma süresi itibari ile küçürek öyküden daha fazla hacme sahiptir. Kısa öykü, küçük bir anı anlatırken içe doğru genişleyerek veya bir kahramanın uzun hayat sürecini anlatırken özetler, zamanda atlamalar yaparak kazandığı süreyi; tasvirler, benzetmeler, mecazlar için rahatça harcayabileceği bir hacme sahiptir. Küçürek öykü ise böyle bir hacimden yoksun olduğu için sırtını bir anlık teşhise veya etkiye yaslar (Külahlıoğlu İslam 2008: 2023). Az sözle çok şey ifade edebilmek kaygısı, zaman açısından da geçerlidir. Bu öykülerde zaman, kurguyu belirgin bir şekilde değiştirmiyorsa sezdirmeler yolu ile de verilebilir. Her iki öykü türünde de dış yapı iç yapının da hazırlayıcısı durumundadır. Kısa öykünün uzunluğu nispetinde şekillenen iç yapıdaki zaman (öykü zamanı), daha esnektir ve zaman ile ilgili betimlemelere daha çok yer ayrılır.

Burce Holland Rogers, roman, kısa öykü ve küçürek öykü farkını şöyle anlatır "Okur, edebiyat evini keşfetmek üzere odalarda bir gezinti yapmaya ve mahrem alanları araştırmaya davet edilebilir; bu romandır. Okur evin odalarından birinin penceresinden içeriye bakmaya davet edilebilir; bu kısa öyküdür. Veya okurdan evdeki kapının anahtar deliğinden, odanın sadece bir bölümünü görecek şekilde diz çökerek içeriye bakması istenebilir; bu da küçürek öyküdür." (Külahlıoğlu İslam 2008: 2024). Küçürek öykünün sınırlı bir bakış açısından odanın yalnızca bir kesitini görme çabası, onu odanın genel durumunu görmekten menetmez; aksine parçada saklı olan bütünü görme/gösterme gibi zorlu bir göreve yöneltir, bu durum hem okuyucu için, hem de yazar için ayrıcalıklı çaba gerektirir. Kısa öyküler daha çok genel okuyucu kitlesini hedeflerken, küçürek öyküler, şiir gibi okuyucudan entelektüel bir hazırlık ister.

4.2. Mesel ile Küçürek Öykü İlişkisi

Mesel, bir hakikate atfen anlatılan alegorik öyküdür. Kısa bir yapıya ve eğiten/ders veren bir içeriğe sahiptir. Çoğu zaman gerçek yaşamdan alınmış kesitler gibi görünür ve öykünün arkasından hemen şairin/yazarın/anlatıcının öğütleyici, açıklayıcı varlığı ortaya çıkar. Benzetme ve karşılaştırmalarla öyküyü yorumlar, günle/şimdiyle ve okuma/anlatma zamanıyla bağlantılar kurarak çıkarılacak dersleri sıralar, öğütler verir.

Şeyh Sadi ve Mevlana'nın eserleri bu yönüyle zengin bir meseller galerisi gibidir. Özellikle Mevlana'nın *"Mesnevi"*si, küçürek öyküye en yakın anlatıları içeren bir meseller seçkisi niteliği de taşır. Sözgelimi, *"Zembilli Bir Derviş ile Gilanlı Bey"* (Mevlana 2007/IV: 94-95)'in öyküsü;

> *"Ekmek düşkünü zembilli bir erkek dilenci, bir gün Gilanlı bir efendiye,*
>
> *Ondan ekmek alınca dedi ki, "Ey yardımı dilenen (Allahım), onu evine, barkına bir güzel kavuştur.*
>
> *(Efendi): A dertli! Ev benim gördüğüm evse, Allah seni kavuştursun seni oraya" dedi.*
>
> *Alçak kişiler, her anlatıcıyı zebun ederler, sözü yüksek de olsa (değerini) aşağı indirirler.*
>
> *Çünkü söz dinleyenin değerincedir; terzi elbiseyi adamın boyuna göre biçer."*

Meseller, bir konunun daha iyi anlaşılması, dinleyicilerin/okuyucunun bir hakikati daha iyi kavrayabilesi için anlatılan yazınsal ürünledir. Mesellerin asıl önemi, kendisinin dışındaki bir konuya yaptığı atıftandır, kendisi yardımcı veya eklenti bir metindir; ancak kendi içinde tutarlılığı olan eklenti bir metin. Bu metinler, bir bahsin açımlanmasını/derinleşmesini sağlamak işlevini yüklenir. Zaten mese-

li söyleyen, bu eklenti metni niçin anlattığını da sonunda açıklar. Sözgelimi Mevlana'nın *"Zembilli Dilenci ile Gilanlı"* anlatısı şöyle bir çıkarımla bağlanır; *"Alçak kişiler, her anlatıcıyı zebun ederler, sözü yüksek de olsa (değerini) aşağı indirirler./ Çünkü söz dinleyenin değerincedir; terzi elbiseyi adamın boyuna göre biçer."* Eklenti metnin yorumu, açımlanması, çıkarımı; ana metne/duruma uygun olarak yapılır. Meseller, muhataplarına rol, davranış, düşünce ve anlama modelleri sunarlar ve evrensel bir kapsayıcılıkları vardır. Meselde rol alan aktörler, küçürek öykülerde olduğu gibi zaman ve mekan üstünde geçerliliği olan ama gerçeklikleri çok da tartışılmayan temsili karakterlerdir ve çoğu zaman bunların adları da yoktur; fakat derviş, garip, yaşlı kadın, yolcu gibi bireyselliklerini ön-plana çıkarmayan sıfatları vardır. Mevlana'nın *"Temsil"* (Mevlana 2007/II: 54-55) adlı meseli de bunlardandır;

> *"Bir garip, telaş içinde ev arıyordu. Bir arkadaşı onu viran hanesine götürdü.*
>
> *Eğer bu evin çatısı olsaydı, dedi, benim yanıma yerleşirdin.*
>
> *Evde bir oda olsaydı, ailen de burada barınırdı.*
>
> *Dedi, evet, dostların yanı güzeldir, fakat azizim "eğer" de oturulmaz."*

Mevlana, *"Temsil"* adlı meselinde, insanların samimiyeti ile sahteliği/ikiyüzlülüğü arasındaki örtük ilişkiyi sorgular ve bu ince ayrımın farkına kolayca varılamayacağını ama dikkatli olunması gerektiğini ifade ederek bilge hakikat erlerinin ışığından yararlanmak gerektiğini söyler; *"Bunca alem güzellik ister, fakat sahte güzellik yüzünden yanar durur./ Herkes altın peşindedir. Fakat avamın gözü sahtesini gerçeğinden ayıramaz./ (..) Gulyabani sesi tanıdık gelir. Fakat o, insanı yokluğa sürükleyen tanıdık gibidir./ (..) İçindeki bu seslere engel ol. İşte o zaman sırlar açığa çıkar./ Hakk'ı zikret, gulyabanilerin se-*

sini yak. Nergisin gözünü bu akbabalardan uzak tut." (Mevlana 2007/II: 55). Bütün bu ifadelerdeki benzetmeler, alegorik göndermeler ve çıkarımların temeli gerçek ile sahte olanın, ebedi ile geçici olanın birbirinden ayrılmasını anlatmak için yapılır. Temel amaç insanı eğitmek, bilinç düzeyini yükseltmek, görüntünün yanılsamasından korumaktır.

Mesel, kısa ve yoğunlaştırılmış yapısı, kişilerin temsili olmaları ve genel nitelikleri ile öne çıkarılması açısından sembolik söylemi ile küçürek öykülere çok yakındır. Ancak küçürek öykülerin doğrudan bir mesajı iletme, halkı eğitme, ders verme gibi bir işlevi, içeriği yoktur. Meseli anlatan, dünya ile barışıktır, oysa küçürek öykü yazarı kendisi ile dahi kavgalıdır; endişeli ve huzursuzdur; insanın yabancılaşmasına, yurtsuzlaşmasına içerlemekte ve yaşam adına kökensel kaygılar taşımaktadır. Mesel anlatıcısı kısa da olsa bir öykü anlatır, muhatabıyla konuşur, onu ikna etmeye, ısrarla bir yere götürmeye çalışır. Küçürek öykü yazarının anlatmaya ve söylemeye zamanı olmadığı gibi ikna etmeye tahammülü de yoktur. Büyük bir şehvetle yokoluşa doğru giden ve bunu umursamayan varolanları, bir farkediş çığlığıyla uyarmak ister. Bu uyarı eylemi, Murathan Mungan'ın *"Bir Yalnız"* (Mungan 2010: 15) adlı küçürek öyküsünde olduğu gibi çoğu zaman kendi içinde boğulan bir çığlıktır;

"Bir Yalnız

Onun yalnızlığı kişiler arası kopukluktan kaynaklanan bir şey değildi. Bir ruh içi yalnızlığıydı onunki. Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı. Kabuğuyla çekirdeği arasında ışık yılları.

O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmişti. Asıl ona ulaşmaya, kabuğunu kırmaya, çekirdeğine dokunmaya çalışanların durumu hazindi. Işık yıllarını hesaplayamayanların."

"Bir Yalnız", kendi içine batmış umutsuz bir insanın öyküsüdür. Yalnız kişi, başkalarıyla iletişim kuramadığı gibi kendisi ile de barışık değildir. Kabuğu ile özü arasında ışık yıllarınca sürecek bir uzaklığı vardır. Şüphesiz bu uzaklık başlangıçta çok önemsenmemişti; kendi varlığıyla/özüyle ilişkisini hep ertelemiş veya statü gereği başkalarının istediği gibi düzenlemişti. İş durumu, mahalle baskısı, işten kovulma endişesi, yaşama/geçinme kaygısı, egonun zorlaması, beklentilerin olmazlığı gibi pek çok nedenlerle susturulan, yok sayılan insan, bir gün kendini yaşamaya kalktığında, dışa karşı ördüğü görüntü karakterine yani kabuğuna çarpar. Kabuk, özün koruyucusu olmaktan çıkmış onu tutuklamıştır. O, kendi surlarıyla kuşatılmış kaledir artık. Ruh, labirent görünümlü bu kabuğun içine atılmıştır. Asıl sorun korunak olacak bir barınma mekanının, labirentleşerek zindana dönüşmesidir.

Bütün bu farklılıklara rağmen, anlatının kısa ve çarpıcı olması niteliği, mesel ile küçürek öykünün en önemli ortak özelliğidir. Sözgelimi Ferit Edgü'nün *"Yılan"* adlı küçürek öyküsü ile Mevlana'nın *"Yılan Avcısı"* adlı meseli, yüzyılları aşan temel insani bir soruna vurgu yapar;

"Yılan

Hatırlarım, güzel, güneşli bir gündü.

Kır gezintimiz sırasında, o koca yılan babamı sokup öldürdü.

Böylece kabilenin başına ben geçtim."

(Edgü 1999: 49).

"Yılan" adlı öyküde Ferit Edgü, içimizdeki gizli ben/benlik duygusunu ifşa eder ve sahip olma/hakim olma gibi temel içgüdünün insani/ahlaki açıdan sorgulamasını yaparken; açık bir tez ileri sürmez. Fakat yaşamın ölümlerle bir birine ulanan o acımasız yanına vurgu yapar; ölüm, birdenbiredir, apansızdır ve ertelenemez olan'dır. Nitekim öyküde ölüm

"güzel, güneşli bir gün"de ansızın gelmiştir. Babanın ölümü, çocuğun kabilenin başına geçmesine vesile olmuştur. Çocuk babasını kaybetmiş fakat erke kavuşmuş; kabilenin reisi olmuştur. Statü kazanmış fakat babasını kaybetmiştir.

Baba, insanın dağıdır ve herkesin dağı, kendi kutsallığıncadır. Onu bir şeye tahvil etmek mümkün değildir. Baba çocuğuyla geleceğe ulanırken, çocuk onunla geçmişe/köklere bağlanır. Böylece yaşam devam eder; Anadolu'da meşhur bir söz vardır; *"Ölenle ölünmez!"* diye. İnsan en büyük acılarını bile unutup yoluna devam etme yeteneğine sahip bir varlıktır. Yoksa yaşamak mümkün olmazdı. Zaten yılan, zehri ile ölümü ama panzehiri ile de yaşamı simgeler; ölüm yaşamın iç içe olduğunu vurgular; yaşamın temel döngüsü, zıtlıkların birliği üzerine kuruludur. Yılan işte bu zıtlıkların birliğini/biraradalığını ve her şeye rağmen yaşamın devam eden yönünü simgeler. Hastalıkla sağlık, gece ile gündüz, ölümle yaşam iç içedir. Yaşamın bu temel hakikati yılan sembolizmi ile kendini açımlarken, metnin bağlamı içinde yılan sözü yeni anlamlar da kazanır.

Yaşamın ölümlere rağmen devam eden yanı, kendine yeni kombinasyonlar kurarken genellikle görünürü/gerçeği kendine rehber edinir; şimdi ve burada olanlara göre sınırlarını çizer, paylaşımını yapar. Şimdi ve burada olanların yanı sıra, bir de geçmişte kalmış ama içimizde yani bizde sürgün verip ilerleyen bir dünya var; geçmişin/ köklerimizin bizdeki devamı...

Fakat unutuluş ırmağından kanarak içmeye meftun olanlar için, içimizde yaşayanların çok fazla bir önemi yoktur. Doğrusu yaşamın akışı da biraz bu unutuşa zemin hazırlar. Öyle ki, belli bir süre sonra, sularda sureti silinenlerimizin geri dönmelerini istemez bir hale geldiğimiz de olur. Artık yeni bir dünya kurulmuş ve o dünyanın yeni bir düzeni oluşmuştur; sularda sureti silinenlerin, o dünyada anıları dışında

yerleri yoktur. Yaşam da ölüm gibi kesin ve acımasız kanunlara sahiptir; gidenin yerini başkaları alır ve yaşam kervanı, sessizce kıvrılıp akan bir yılan gibi yoluna devam eder.

Babaların ölümü, çocuklar için kendi sınırlarına çarpmadır ve yeni bir başlangıçtır. Fakat öyküdeki baba-çocuk bağıntısı, erk paylaşımı ile ilişkili olduğu için, anlatı başkişisinin babanın ölümüne çok da üzüldüğü söylenemez. Normal bir konuşma bağlamında güzel ve güneşli bir günle gelen babanın ölümden sonra *"Böylece kabilenin başına ben geçtim."* denmez. Bu ifade, hem o güneşli güzel gün/lere, hem de babanın ruhani koruyuculuğuna, ortak yaşanmışlıklara karşı bir saygısızlıktır. İnsan, temel değerler itibariyle içindeki insanı yaşatmakla yükümlüdür. Zira ölümün elimizden aldıklarına, onların anılarına saygı duymaz isek, yaşama olan inancımızı da kaybederiz. Statü endişesi ile içindeki insanı öldürme talihsizliğine uğrayanlar, ömür boyu bir ölüyü içinde taşımaya mahkum olurlar. İnsanı; kral, reis, başbakan, vali, rektör gibi unvanlar değil, ancak içinde yaşamasına imkan verdiği insani öz kurtarır.

"Yılan" adlı öyküde tam da bu insani öze vurgu yapılır; yılan babasını değil, sanki çocuğun içindeki insani özü sokmuş ve öldürmüş gibidir. Çünkü anlatı başkişisi için güneşli güzel günlerin; babasıyla geçen zamanlar mı, yoksa ona "kabilenin başına geçme" fırsatı tanıyan yılanlı gün mü olduğu tartışmalıdır. Fakat gerçek şu ki, anlatı kahramanı güneşli, güzel bir günde babasının ölümü ile "reis" olmuştur; *"Böylece kabilenin başına ben geçtim."* Metinde özellikle "ben" öznesine ve "reis"lik erkine vurgu yapılması, kazanılan statünün kaybedilen babadan daha önemli olduğu bir durumu ortaya çıkarıyor. Anlatı kahramanı, belki farkında olmadan kendi içindeki ölüden, zavallılığından bahsediyor. Metindeki *"Böylece (..) ben"* sözü, ansızın gelen ölümün, onu, fiziksel ve ruhsal anlamda donanımsız olduğu bir işi yüklenmeye mecbur/mah-

kum bıraktığını da gösterir. Anlatı kişisini trajik kılan sır, bu örtük ifade içinde saklıdır. Zira Alain de Botton'ın da belirttiği gibi geleneksel toplumlarda statüler kazanılmaz, doğuştan elde edilir (Botton 2005: 109). Dolayısıyla çocuğun reisliği; çaba gösterilerek, emek harcanarak kazanılmış bir statü değildir. Belki istenen bir statü de değildi. Meşruluğu sorgulanmayan bu statü, emek harcanmayan her iş gibi, muhatabını o görevi yürütecek olgunluğa da erişmeden yakalamış ve iğreti bir yüke dönüşmüştür. Ölümle başa geçmeyi elde eden reis çocuğun, hala babasının gölgesinde kaldığını ve personasının onun asıl yüzünü tırmaladığını söylemek mümkün. O talihsiz bir miras yedidir ve hep gölge olarak kalacaktır.

"Yılan" adlı küçürek öyküyü, çok daha değişik bakış açılarıyla okumak mümkün ancak onun söylemek istedikleri, yine de her okurun muhayyilesi kadar zengin ve meçhuldür. Küçürek öykü de zaten söylediklerinden çok söylemediklerinde kendini açımlar.

Ferit Edgü'nün ben ve öteki sorunsalını varoluşçu bir bakış açısıyla irdelediği *"Yılan"* öyküsü Mevlana'nın *"Yılan Avcısı"* meseline çok benzer;

> *"Bir hırsız bir yılan avcısından yılan çaldı. Aptallığından bunu ganimet sayıyordu.*
>
> *O yılan avcısı, yılanın sokmasından kurtulmuştu böylece. Yılan ise kendini çalanı feci şekilde sokup öldürdü.*
>
> *Yılan avcısı onu görünce tanıdı. İçinden dedi, bu işi benim yılan yapmış.*
>
> *Dua ederken onu bulup yılanı ondan almayı diliyordum.*
>
> *Allah'a şükür o dua kabul görmedi. Benim zarar sandığım yarar oldu.*
>
> *Zarar ve yarar oluşa yol açacak onca duayı yüce Allah, keremi dolayısıyla duymazdan gelir.* (Mevlana 2007/II: 20)

Yılan Avcısı, yılanı çalındığında üzülmüş ve dua ederek onu yeniden bulmayı istemiş. Fakat yılan, onu çalanı *"feci şekilde sokup öldü/rmüş"*. Kendini yok edecek bir süreci başlatan yılan hırsızı, sembolik anlamda dünya malına tamah eden "mal toplayıcılar"ı işaret eder. Çalmak, emek vermeden/hak etmeden başka birinin kazancını almak ve onu kazancından mahrum bırakmaktır. Oysa Mevlana bir-iki üst beyitte *"Ey sebatsız, mal boğazda bir çöptür ve hayat suyuna engeldir./ Becerikli bir düşman senin malını alıp götürürse, haydudu haydut götürmüş olur"* (s.20) beyitleriyle, bu mesele hazırlık yapar. Genel olarak aşırı düzeydeki eşya/mal ve makro düzlemdeki dünya sevgisi, boğaza takılan çöpe benzer ve hayat suyunun gelmesine engeldir. Hak ve adalet duygusu yanında *kanaat, tevekkül* gibi modern insanın pek de alışık olmadığı kavramlardan bahsedilir. Ayrıca bazı işler vardır ki, şerrinde hayır vardır, anlayışına da açıkça gönderme yapılır. Yılan Avcısı'nın metinsel ve zamansal bağlamı, ona okunmuş/belirlenmiş bir anlamı verir fakat bu metni zamansal ve metinsel bağlamından kopardığımızda ve çıkarımsal yargıları dışladığımızda tam da bir küçürek öykü olur.

Her iki öyküde *yılan*, ölümü fırsata dönüştüren ironik simgedir. İçimizdeki gizli/örtük düşmanlara gönderme yapar; o, ölümü getiren'dir, apansız/amansız düşmandır. Ancak bir tasavvuf erbabı biri için ölüm dünya malına batmak, Tanrısal özden uzaklaşmak ve kutsalın sesini duymamak iken; kapitalist bir toplumun tüketici bireyi için ölüm; şeylerden/nesnelerden/markalardan uzak kalmak, dünyalık zevklerden mahrum olmaktır. Fakat her halukarda yılan gizlice ölümü getiren'dir; çoğu zaman onu fark etmeyiz.

Bütün değerlerini kâr amaçlı kurgulamış kapitalist bir mantık için insan, ihtiyaçları reklam şirketlerince belirlenen/yönlendirilen hedef objedir, bir tüketim nesnesidir ve ne kadar tüketir ise, o kadar anlamı vardır. Günümüz reklamla-

rında görülen *"Aç Kazan!, İç Kazan!, Ye Kazan!, Kazı Kazan!, Yat Kazan!.."* şeklindeki söylem, insanın nasıl bir araç konumuna indirgendiğini gösteriyor. Her iki öykü de insanın içindeki değişken çeşitliliğe; şeylerin kuşatıcı hegemonyasına ve bütün bunlara rağmen yaşaması/yaşatılması gereken insani öze dikkat çekiyor.

4.3. Şiir, Düzyazı/Mensur Şiir ile Küçürek Öykü İlişkisi

Şiir, Cahit Sıtkı Tarancı'nın da söylediği gibi sözün nağmeye dönüşmesidir. Şiirde her sözcük hem yatay boyutta hem de dikey boyutta diğer sözcük, ibare ve dizelerle ilişkiye geçerek sürekli anlam kombinasyonları oluşturur. Ferdinand de Saussure buna, "değer" der ve anlamdan daha önemli görür.

Yalnızca günübirlik dille ve bildirişim seviyesinde konuşma, ilişkileri yoksullaştırır. İnsanoğlu daha derin konuşma için metaforik söylemi/şiiri tercih eder. Günlük dilden göreceli bir sapmayı ve çağrışım yoluyla yaratıcı bir görmeyi önceleyen şiir dili, küçürek öyküye en yakın türlerden biridir. Özellikle düzyazı konularını ve düşünsel birikimi söylemeye elverişli radikal imgeler, okuyucunun kültür seviyesi, birikimi ve algı düzeyi ile genişlediğinden küçürek öyküye oldukça yakındır.

Birer estetik metin olma özelliği gösteren şiir ve küçürek öykülerde kullanılan her sözcüğün taşıdığı çağrışım değeri ile yaratılan anlam yoğunluğu, bu metinlerin özlülüğünü arttırır. İmgesel ve sembolik anlatımların ürünü olan bu iki edebi metin türünü anlayabilmek sanatçının imge dünyasını çözmekle mümkün olur. Doğal dilin kodlarıyla oynayan şair, özel ve özgün bir anlatım yolu seçerken amacı, şiirsel imgeyi yaratabilmektir. Şaban Sağlık, *küçürek öykü-şiir ilişkisinde anahtar sözcük şiirselliktir* diyerek özellikle günümüzde imgesel ve sembolik anlatım peşine düşen öykünün, "anlam yoğunluğu", "doku zenginliği" ve "biçim sıklığı" gibi özellik-

lerle şiirin doğasına yaklaştığını belirtir. Modern öykü artık kelimenin gücünden ve çağrışımından yararlanmaktadır. Ses'e yönelik ritim çabaları ve söz dizimi farklılıklarıyla, kelime dokusunu gözeten işçilikle şiirselliğe ulaşılıyor. Şiirsellik, öykücünün nerede ise kaçamayacağı bir zorunluluk olarak ortaya çıkmalı ve hız, ritim, gerilim, yoğunluk, öyküde doğal bir olgu olarak seyretmelidir. Kısaca öykü değil malzemenin kendisi şiirselliği dayatmalıdır. Öyküde şiirsellik olur ama şiirin kendisi olamaz. Öykü şiirselliği reddetmez ama şiiri reddeder (Sağlık 2008: 29). Küçürek öykülerde çağrışımsal ve çok katmanlı bir anlam yaratma yoluna gidildiği için az sözle çok şey anlatmak başat değerdir. Bir başka deyişle az sözle çok şey anlatmak için sözcüklerin temel anlamı dışındaki anlamlarından yani çağrışımsal değerlerinden yararlanılır. Feridun Andaç'ın indirgeyici olmak karşısındaki en tehlikeli duruş olarak nitelediği anlam sıkılığıdır. Andaç, "Sözü aza indirgeyerek kısa kısa öykü yazmayız; anın bilinçteki yansımalarını, imgenin yordamını, hayatın akışındaki zamanı anlatmada en kısa yol olarak seçtiğimiz için bu anlatım biçimini seçeriz" (Andaç 2007: 96), ifadesiyle küçürek öykülerin bireyin kendini ifadede kullandığı en kestirme yol olduğunu belirtir.

Dizeyle yazılmadığı gibi, ölçüsüz ve kafiyesiz özellikleri ile dikkat çeken ve bilinen klasik şiir şeklinin/ anlayışının sınırları dışında varlık bulan düzyazı/mensur şiirin de küçürek öykü ile yakınlığı söz konusudur. Düzyüzı/mensur şiir, çok büyük ölçüde "ben" merkezli, duygu yoğunluğu ve santimantal duyarlılığın hakim olduğu kısa lirik metinlerdir (Çetişli 2002: 46). Yakup Kadri'nin *"Erenlerin Bağından"* adlı düzyazı şiir kitabındaki; *"Yıllar yarlardan, yarlar yıllardan vefasız... Kara baht bir kasırga gibi... Bu ne baş döndürücü iş? Geceler günleri, günler geceleri, cefalar cefaları kolluyor. Saçlarımızda aklar akları, alnımızda çizgiler çizgileri doğuruyor..."*

cümleleri ile başlayan düzyazı şiiri, kişisel duygu yoğunluğu yanı sıra düşüncenin şiirleşmesine de iyi bir örnektir.

Düzyazı şiir, XVIII. yüzyılın 2. yarısından itibaren modern şiirin yapı taşlarından biri olur. Bu şiir türünün kurucusu Aloysuis Bertrand, *"Gaspard de la Nuit"* adlı yapıtıyla, kendisinden sonra dünya edebiyatında şiir sanatına yön verecek olan Baudelaire, Lautreamant, Rimbaud ve Mallerme'yi büyük oranda etkiler. Klasik şiir kurallarını yıkarak kuralsız yeni bir tarz yaratan ve modern şiire yön veren "düzyazı şiir", biçimsel ve izleksel açıdan bireysel duruşun özgün ve özgür bir ürünüdür.

Düşüncenin şiirleştiği bu yeni ürünlerde biçimsel ve izleksel özgürlük ve bu özgürlüğün yaratmak zorunda olduğu, kendisinden başka bir ölçü, bir ölçüt, bir efendi tanımayan şiir dili (langage poetique) yaratma zorunluluğu vardır. Dolayısıyla düzyazı şiirde, bir şiirsel biçim değil, bir şiirsel düşünce (düşüncenin şiirleşmesi) yaratmanız gerekiyor (İnce 2000: 26). Düşüncenin şiirleşmesi bağlamında değerlendirilen düzyazı şiir, anlatmaya dayalı türlerden öykünün de sınırları içine girer. Şaban Sağlık öyküye şiirsellik niteliği veren bazı kriterden bahsederken: 1. Şiirselliğin monolojik bir olgu olması. 2. Şiir sanatının evrensel temalar (izlekler) içermesi. 3. Şiir dilinde şairin "dile hâkim", nesir dilinde ise yazarın "dile mahkûm" olması (Sağlık 2008: 57) şeklinde tespitlerini dile getirir.

Bu tespitlere göre monolojik nitelikli küçürek öykülerde şiirsel söylemi yaratan unsurların başında; kişinin kendi kendisiyle iletişime geçme an'ı sayabileceğimiz tek kişilik bir söylem söz konusudur. Hulki Aktunç, Mustafa Şahin, Ferit Edgü, Sevim Burak ve Bilge Karasu monolojik nitelikli küçürek öyküleriyle şiirsel söylem yaratan öykücülerimizdendir. Şiir sanatının evrensel izlekler içermesi, küçürek öykülerin

de insanı merkeze alarak bu evrensel gerçekliği şiirsel bir form ile anlatması arasında yakınlık vardır.

Düzyazı/mensur şiir, şiirsel söylemle hikaye etmeyi bünyesinde birlikte barındırmasıyla çoğu kez türler arası alanı bulanıklaştırır (Gariper 2008: 2039). Gerek klasik şiir formuna gerekse düzyazı şiir formuna yakınlığı ile bilinen küçürek öyküler, dilsel bir soyutlama/arındırma/ayıklama çabasının ürünüdür. Bu açıdan imgesel anlatım itibariyle şiirle yakından ilişkilidir. Bir kısa öykünün değeri, şiire -hangi açıdan olursa olsun- ne kadar yaklaşırsa o kadar artar. Küçürek öyküler de büyük oranda sezdirmeye dayandıkları için özel bir tehlike de söz konusudur; zira şiir olmadıkları halde şiir izlenimi vermeye çalışmak her an başarısızlığı getirebilir (Michaels 1997: 116). Dolayısıyla bu iki tür arasındaki benzerliklere rağmen aralarındaki kökten ayrımı bilmek gerekir.

Şiir, düzyazı/mensur şiir ve küçürek öykü, sözcüklerin çağrışım değerleri ile imgesel ve sembolik söylemin ürünleridir. Şiir, özellikle saf şiir (la poesie pure); hiçbir şey ihsas etmez, yargılamaz, bir şey dikte etmez ve okuyucuyu ideolojik angajmana sokmaz; amacı kendisi olan bir söylemsel içeriğe sahiptir. Soyutlama, ayıklama, arındırma nitelikleri yanı sıra; sözü nağmeleştirerek akustik bir imgelem yaratmak zorunda olan saf şiir; hiçbir şey söylememiş gibi yaparak çok şey söyleme başarısıdır. Gerçeğin bizzat kendisini değil, Tanpınar'ın o güzel ifadesiyle, dildeki rüya halini kurmaya çalışır. Bu nedenle saf şiir, temsil ettiği/içerdiği ebedi hakikatleri; kişiler, kavramlar düzleminde değil daha çok simgeler ve imgeler düzleminde yakalamaya/anlatmaya çalışır. Bu durum tam bir yoğunlaşmayı, trans halini ve derin bir içgörüyü gerektirir. Sözgelimi Yahya Kemal'in *"Rindlerin Hayatı"* adlı şiiri saf şiire verilebilecek en güzel örneklerden biridir;

"Ba'zan kader, gelen bora halinde, zorludur;
Dağlar nasıl bakarsa siyah ufka öyle bak
Ba'zan da cevreden nece bir adem oğludur,
Görmek değil düşünmeğe bigâne kal! Bırak!

Dindar adam tevekkülü, rikkatle herkese
İsa'yı çarmıhında, uzaktan, hatırlatır.
Bir arslan esniyor gibi engin vakar ise
Rind'in belâya karşı kayıtsızlığındadır."

"*Rindlerin Hayatı*"nda görüldüğü gibi saf şiir, asla bildirişim düzeyinde bizimle konuşmaz; sezdirir, ima eder, ürpertir ve derin bir farkındalığa çağırır; onu ancak duyuş, seziş ve tecrit yeteneği olanlar anlar. Muhataplarıyla düz, nesir diliyle ve bildirişim düzleminde konuşmaktan utanır; "dildeki rüya halini" kurarak dili nağmeleştirmek ve öylece konuşmak ister ki, sözün yaratıcı gücü daha derin ve kalıcı etkiler uyandırsın.

Kaderin zorlukları karşısında insanın *dağ* gibi durması, *siyah ufuklara* bir dağ mehabetiyle bakması; içindeki kökensel güçleri ayaklandırarak yaşamdan yana tavır almasına ve yıkıma/ölümün gücüne karşı vakur bir tavır takınmasına neden olacaktır. Zira zorluklar ya da bela karşısında paniklemek, yaşam savaşını kaybetmek anlamına gelir. Oysa dağlar/dağ gibi mehabetli, arslan gibi vakur insanlar, birer model olarak karşımızda durmaktadırlar. Vakarlı bir duruş için dağlara bakmamız yeterlidir. Şiir yalnızca bakmayı ima ediyor; yaşamın ve ölümün gizli şifrelerini taşıyan dağlara bakmayı... Oysa ezelden ebede değişmez hakikatleri fani bir insanın değiştirmesi mümkün değildir; sözgelimi insan ölüme karşı duramaz, yaşlanmayı önleyemez, sevdiklerini kaybetmeyi durduramaz ama bütün bu olanlara bir arslan vakarı ile bakabilir; teselli bulma ve yaşamın sırrı bu bakıştadır. Doğrusu yaşamda iyi ve kötü hep bir kabulleniş çerçeve-

sinde algıladığımız değerlerdir. Rind, eski medeniyetimizin yaşamı olumlayan bir insan tipolojisidir. Belaya rintçe karşı koyma, bir arslanın esnemesi gibi zamanın –izafi- yıpratıcılığını sıfırlayan bir etkiye sahiptir.

Şiir ile küçürek öykünün farkı, küçürek öykülerde dilin poetik işlevinden çok bildirişim işleviyle öne çıkmasıdır. Şiirde sürekli olumsuzlanan bildirişim dili, küçürek öykülerin temel kalkış noktasıdır. Ancak küçürek öyküdeki dili soyutlama, sıkıştırma ve ayıklama işlemi; bildirişim dilini tamamen dışlama ya da dili yalnızca poetik işleviyle öne çıkarma olarak görülmemelidir.

Şiirde doğal bir varoluş amacı taşıyan soyutlama, dünyayı başka türlü görmek/duymak/sezmek içinse; küçürek öykülerdeki dilsel soyutlama ayrıntılardan kurtarılmış bir dünyayı daha iyi göstermek/anlatmak içindir. Şiirdeki yoğunlaşma imge üzerinden yapılırken küçürek öykülerde izlek daha çok ön plana çıkar. Poetik imge, sezgiyi ve tasavvuru öne çıkarırken; izlek, düşünceyi ve fikir yürütmeyi esas alır. Poetik imge, ima eder; izlek söyler, izah eder; imge soyutlar ve saklar/örter, izlek açıklar ve ifşa eder. KORA şemasında poetik imge simgesel düzlemde varolurken, izlek kendini daima kavramsal düzlemde açımlar. Küçürek öykülerin lirik etkiden çok radikal uyarmalar yapması bu farklardan kaynaklanır. Bütün bu ayrımlara rağmen düzyazı şiirin (mensur şiir); dile yaklaşma biçimi, konu/izlek bütünlüğü ve öyküleme özelliği itibariyle küçürek öyküye çok yakın durduğunu söylemeliyiz. Düzyazı şiirde daha çok insanı duymaya ve anlamaya yönelten lirik öğeler ağır basarken, küçürek öykülerde çığlığa benzeyen ve insanı sarsarak uyaran mesaj öne çıkar ve duymaktan çok uyarır.

Roberta Allen, küçürek öyküleri, anlatı biçimindeki düzyazı şiirlerden ayırmanın bazen çok zor hatta imkânsız olduğu-

nu, çünkü bu düzyazı şiirlerin de bir hikâye anlattığını söyler. Her iki tür arasındaki benzerlikleri sıralarken; bu formların her birinin, bir serbest çağrışım sürecinden doğduğunu ve her ikisinde de müzikal bir dilin kullanılabileceğini ifade eder. Aynı zamanda her ikisinin de yoğun ve sıkı olabileceğini belirttikten sonra düzyazı şiirlerin; karakter, mekan ve ruh hali, bakış açısı, durum ve olay örgüsü, üslup ve ifade gibi temel kurgusal unsurlarla sınırlandırılmadıklarını söyler (Allen 2007: 105).

Küçürek öyküde anlam, bir bütünü temsil eden en küçük parçaya sıkıştırılmıştır. Bu yüzden yazar sürekli ayıklama, atma, eksiltme yapar. Şiirde imgenin ortaya çıkışı gibi, yazar, anlamı simgeleyecek bir "anekdotu" bulma peşindedir. "Engelleyici seçicilik" ve "arıtma" başat anlayıştır (Tosun 2007: 109). Şiirle küçürek öykünün en önemli farklılıklarından biri de, sözcüklerin şiirde *değer*i itibariyle, küçürek öyküde ise *anlam*ı itibariyle öne çıkmasıdır. Ancak küçürek öyküdeki anlam yoğunlaştırılmış ve bütün teferruattan arındırılmış bir hale getirilmiştir. Şiir doğası gereği, küçürek öykü zorunluluk gereği yoğundur.

4.4. Fabl ile Küçürek Öykü İlişkisi

Kişileri genellikle insan dışı canlı (hayvan-bitki)ya da cansız varlıklar olan, ders verici nitelikli kısa, masalımsı öykülere fabl denir. Bunlar genellikle soyut bir düşünceyi somut bir örnek etrafında benimsetmeye çalışan hareketli öykülerdir (Yalçın-Aytaş 2005: 127). Kökeni "fabla" sözcüğünden gelen, zamanla ahlaki kuralları anlatan imgesel bir hikaye türünün adı olmuştur. Önemli özelliklerinden biri de kısa oluşudur. Soyut bir düşünceyi somut bir örnek etrafında anlatmaya çalışması ve kısa oluşuyla küçürek öykülere benzeyen fabllar, özellikle insan dışı varlıklar (canlı-cansız) üzerine kurulu olduklarından küçürek öykülerden ayrılırlar.

Fablların en önemli özelliklerinden biri olan verilmek istenen mesajı (öğüdü) benimsetmeye çalışması da yine onları küçürek öykülerden ayırır.

Fabl ve küçürek öykü türleri, kendi içinde bütünleşmiş oldukça kısa ve yoğun bir anlatı yapısını ifade eder. Bu kısalıkta yoğun anlamlar içeriyor olmaları en önemli ortak özelliklerinden biri sayılabilir. KORA şemasındaki değerler çatışması fabllarda simge düzeyinde, küçürek öykülerde kavram düzeyindedir. Hayvan kişileştirmesi ile anlatılan fabllardaki anlaşılabilirlik oranı, verili tipleri temsil etmesinden dolayı küçüreklere göre daha fazladır. Çünkü fabllardaki çağrışımsal yoğunluk küçüreklere göre daha yüzeysel ve basittir. Bu açıdan fabllar daha geniş kitlelere hitap ederken küçüreklerin hitap ettiği okuyucu kitlesi sınırlı ve üst seviyededir. Simgesel bir anlatı türünün adı olan fabllarda sembolik düzey daha baskındır ve benzetmeler yoluyla anlatıldıkları için de kitleler tarafından anlaşılması daha kolaydır. Fakat özgün simge yapılarıyla küçürek öyküler özel okuyucuyu gerektiren açık uçlu metinlerdir.

Tek bir olay etrafında şekillenen fabllarda insanı ilgilendiren her şey konu olabilir. Fabllardaki olayı vareden unsurların başında kahramanların eylemleri gelir. Onların arzu, istek, özlem, korku, endişe, kaygı, tutku ve duygusal yönelimleri olayın oluşumunda birinci derecede rol oynar. Bu oluşumdaki şartların en önemlisi kahramanın duygusal ve düşünsel yönelimlerinin eyleme dönük olmasıdır. Fabl sonucunda çıkarılacak ders, bir tür yaşanmışlık sonucu ortaya çıkmıştır;

"Aslan ile Fare
Herkes herkese yardım etmeli,
Ben büyük, o küçük dememeli
İki maslım var bunun üstüne,
Başka da bulurum isteyene.

Aslan toprakla oynuyormuş bir gün;
Birde bakmış pençesinde fare,
Aslan, aslan yürekliymiş o gün,
Kıymamış canına, bırakmış yere.
Boşuna gitmemiş bu iyiliği.
Kimin aklına gelir,
Farenin aslana iyilik edeceği?

Etmiş işte, hem de canını kurtarmış.
Günün birinde aslan
Biraz çıkayım derken ormandan,
Düşmüş bir tuzağa,
Ağla içinde kalmış;
Kükremiş durmuş boşuna;
Bereket fare usta yetişmiş imdada;
Bu iş kükremekle değil,
Kemirmekle olur demiş.

Başlamış incecik dişlerini işletmeye
Gelmiş ipin hakkından kıtır kıtır.
Bir ilmik kopunca ağdan hayır mı kalır?
Sabır, biraz da zaman
Güçten, öfkeden daha yaman.
(La Fontaine Masalları, Çev. Sabahattin Eyüboğlu).

"Aslan ile Fare" fablı, metnin başında da belirtildiği gibi dünyada yaşayan herkesin kendine göre bir önemi, işlevi, yaşama hakkı olduğunu vurguluyor. Benlik yaparak başkalarını hiçe saymak yerine, kendinden çok çok küçüklere bile iyilik yapmanın bedeli bir zaman insanın karşısına çıkıp hayatını kurtarabiliyor. Ormanların kralı Aslan'ın bir büyük bir tuzağa düşeceği ve uğraştıkça batacağı normal zamanda aklına bile gelmez. Lakin yaşam sürprizlerle doludur ve kralın bir gün işi, en küçük bir işçiye düşebilir; çünkü toplumdaki hiyerarşik düzeni yaşam pek tanımaz. Kral Aslan'ın öfkeyle

yenemediğini küçücük fare sabrıyla çözer. Çünkü yaşamda bazı işler güçle çözülürken bazıları ancak ince bir dikkat ve sabırla çözülür. Fablın temsili yaşanmışlık öyküsü, bir ders olarak geri dönerken, deneyimselliği bir ön şart olarak da dikte eder. Okuyucu/dinleyici kendini hem aslan hem de fare yerine koyarak yaşamın temel diyalektiğini çözmeye çalışır.

Küçürek öykülerdeki mesaj, bu denli açık ve aleni verilmez. Hatta küçüreklerin böyle bir mesajla yazıldığını söylemek bile doğru olmaz. Kafka'nı meşhur *"Kısa Hayvan Masalı"* adlı, bu savı doğrular niteliktedir;

> ***"Kısa Hayvan Masalı***
>
> *"Öf!" dedi fare. "Dünya da günden güne daralıyor. İlkin bir genişti ki korktum, koştum ileri, uzakta sağlı sollu duvarlar görür görmez dünyalar benim oldu. Ama bu uzun duvarlar da bir çabuk birbirlerine doğru yaklaşıyor ki, en son odadayım işte; orada, köşede de kapan duruyor, gide gide kısılacağım kapana."*
>
> *Kedi, "Sen de öyleyse yönünü değiştir," dedi ve fareyi yedi."*
>
> (Kafka 2009: 389).

Kafka'nın öyküsünden ders çıkarmak için, tamamen simgesel düzlemde karşımıza çıkan anlatı kodlarını çözmek gerekiyor; dar ve geniş olan nedir, uzun duvarlar neyi simgeler, yolun her iki ucundaki kapan ve kedi niçin var vb. Bunun için donanımlı, hazırlıklı bir okuyucu gereklidir. Çünkü anlatıcı hemen her şeyi saklayarak anlatmak ister. Öykünün kendini dikte eden bir tezi yok ama pek çok çıkarım yapılabilir.

Fabllar kişileştirilmiş hayvan, bitki ya da cansız varlıkları ele alırken bunların karşılıklı eylem ve diyaloglarını içerir. Kahramanları insan dışında fakat kişileştirilmiş en az iki

varlıktır. Bu varlıklardan (çoğunlukla hayvan) her biri farklı görüşün temsilcisi durumundadır. Çünkü fabllar da tez ve antitez üzerine kurulu metinlerdir. Dolayısıyla kahramanlarından biri iyi diğeri kötü olanı temsil eder. İkiden fazla kahramanın yer aldığı örnekler oldukça azdır. Bunlar da tıpkı küçürek öykülerde olduğu gibi kısa metinler oldukları için kahramanların betimlemeleri de verilmek istenen mesaj doğrultusunda kısadır. Küçürek öykülerde de öykü figürü bir ya da birden fazla kişiden oluşur. Genellikle kişi sayısı azdır. Tek kişilik öyküler olduğu gibi birden fazla kişinin yer aldığı öyküler de vardır. Fakat üç ve daha fazla kişi sayısı yok denecek kadar azdır. Küçürek öykülerde kişi betimlemeleri, olayın ya da durumun özelliğine göre yapılır. Detaylara girilmez sadece olayı ya da durumu ortaya koyabilecek seviye ile yetinilir.

Üçüncü tekil şahıs ile anlatılan fabllarda anlatıcı tarafsız değildir. Sözgelimi; anlatıcının -bazı fabllarda rastladığımız- *"zalim kurt, kurnaz tilki, bencil karınca"* gibi ifadeleri, peşinen bir taraf olduğunu sezdirir. Dolayısıyla fabl sonunda anlatıcı, verilmek istenen öğüte/derse kendisi de iştirak eden bir konuma gelir. Küçüreklerde ise anlatıcı üçüncü tekil şahıs olduğunda olaylara tarafsız yaklaşır ve tam yansıtıcı görevi üstlenir. Tanık anlatıcı olduğunda bile nesnel konumunu muhafaza etmeye çalışan küçürek öykü anlatıcısı, anlık bir aydınlanma yaratmak için yalnızca durumu gösterip geçer; çıkarımı okuyucuya bırakır. Oysa fabl anlatıcısı, *"Kurtla Kuzu"* anlatısında olduğu gibi *"Güçlü olan haklıdır."* tarzında eleştirel mesajları doğrudan verir.

Belli bir zaman dilimi içerisinde geçen fabllar sıradizimsel bir yapı arz eder. Olayın gidişatına göre zaman belli bir süreç halinde akar. Çeşitli modern tekniklerin kullanıldığı küçürek öykülerde zaman, geriye dönüşlü ve ileri sıçramalı olabileceği gibi sıradizimsel de olabilir. Bir kısım fabl örnek-

lerinde olay zamanı anlatma zamanından önce gerçekleştiği için –miş'li geçmiş zaman kipi ile anlatılır. Bu anlatım şekli ile de masalımsı bir çağrışımın izleri görülür.

Olayların geçtiği yer olan mekan, fabl kurgusu içinde vazgeçilmez unsurlardan biridir. Fabllarda mekan olaya, olay sonucunda çıkarılacak derse hizmet eder nitelikte ve devinimdedir. Mekan, diğer unsurlar gibi uzun uzadıya betimlenerek tanıtılmaz. Olayda yer alan kişiler eylem halinde oldukları için mekan da bu eylemlere uygun olarak sürekli değişim halinde olabilir. Kısacası fabllarda mekan, olay değiştikçe, fiziksel anlamda da değişen konumuyla vardır. Küçürek öyküde mekan, olayın geçtiği yer olduğu kadar izleksel açılımın yönünü de belirler; *"Köyün en hoppa kızıydı."* ifadesinde olduğu gibi köy, olayların üzerinde geçtiği yer olduğu kadar izleksel kurguya yön veren *bakış açısı darlığı*na da işaret eder. Bu nedenle küçüreklerdeki mekanlara ait betimlemeler içerik ile birebir ilişkilidir.

Belli bir kompozisyon formuna göre yazılmayan küçürek öykülerden farklı olarak fabllarda; giriş, gelişme ve sonuç planı vardır. Giriş bölümü, kahramanların (hayvan vs.) ve çevrenin tanıtımına ayrılır, sonuç bölümünde çıkarılacak derse hazırlık yapılır. Gelişme bölümü, eylemlerin ve konuşmaların yapıldığı bölümdür. Zıt kutupların çatışmasını yansıtan bu bölümde olay düğümlenir ve sonuç bölümünde ise bu düğüm beklenmedik bir sonuçla bitirilerek verilmek istenen öğüt ile tamamlanır. Kimi fabllarda çıkarılacak ders ya da öğüt başta verilebilir. Küçürek öykülerde olduğu gibi bir kısım fabların sonucu okuyucuya bırakılabilir. Öğüt verme ders çıkarma fabların yazılma sebebi olduğu için bunlar, türün olmazsa olmaz unsurlarındandır. Küçüreklerde ise bu durum (öğüt verme - ders çıkarma - okuyucuyu herhangi bir şekilde yönlendirme) yok denecek kadar azdır ve çıkarımsaldır.

Öğüt verici oldukları için fabllar açık ve anlaşılır bir dil gerekser. Kullanılan semboller ya da imgeler her seviyedeki okuyucuya hitap eder. Kahramanların insan dışı varlıklar oluşu çocukların ilgisini çektiği için kullanılan sembollerin anlaşılırlığı da bu düzeydedir. Edebi sanatlardan kişileştirme ve intak sıkça başvurulan yöntemlerden biridir. Yoğun anlatımı, özgün imge yapısı ve kapalılığı ile küçürek öyküler, fabllardan büyük oranda ayrılırlar.

Küçürek öyküler, şiir formunu çağrıştıran, fakat şiir olmayan, kendine özgü yapısıyla anlatma esasına bağlı edebi bir düzyazı türüdür. Fakat sözlü geleneğin bir ürünü sayılan fabllların nazım şeklinde olanları da vardır. Türk edebiyatında ilk fabl örneği sayılan divan şairi Şeyhi'nin *"Harnâme"*si hicvedici bir mesnevi nazım şekli ile yazılmıştır.

4.5. Fıkra ile Küçürek Öykü İlişkisi

Sözlü edebiyat geleneği içerisinde yer alan fıkra, biçim ve içerik açısından kendine özgü nitelikleriyle anlatma esasına bağlı mensur bir türdür. Kaşgarlı Mahmut'un Divânü Lügati't-Türk adlı eserinde geçen "külüt" ve "küg" sözcükleri ile İslamiyet öncesi dönemlerde kullanılan aynı sözcükler fıkra yerine kullanılmışlardır. Bu sözcükler aynı zamanda latife, nükte, hikâye, mizah, destan, kıssa, masal gibi sözcüklere de karşılık olarak verilmiştir (Yıldırım 1999: 3-5).

Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce var olan fıkra türü, hikâye karşılığı olarak da kullanılmıştır. Dolayısıyla türler arası yakınlık, anlatmaya dayalı diğer türlerde olduğu gibi fıkra ile hikâyeyi de birbirine yaklaştırır. Dursun Yıldırım fıkrayı, gerçek hayat ile bağı olan vak'aları, tam bir fikri, sosyal ve beşeri kusurları günlük yaşantımızda karşılaştığımız çarpıklıkları, gülünç durumları, tezatları, eski/yeni çatışmalarını ince bir mizah, hikemi söyleyiş, keskin bir istihza ve güçlü bir tenkit anlayışına sahip bir üslup içinde, dramatik

öğeleri ağır basan bir hikaye çatısı etrafında toplayarak, genellikle bir tip'e bağlı olarak anlatan, nesir diliyle yaratılmış küçük hacimli sözlü edebiyat kompozisyonlarından her birine verilen ad (Aça-Ercan 2006: 144), şeklinde tanımlarken bu türün belli başlı özelliklerini de sıralamış olur.

Küçürek öyküler ve fıkralar her şeyden önce anlatma esasına bağlı türlerdir. Bunlar nesir diliyle yazılan, kısa, yoğun ve çarpıcı olma özellikleriyle dikkat çeker. Küçürek öykülerdeki şiirsel söylem, fıkralar için de geçerlidir. Çünkü fıkralar da şiirsel söylemin gerektirdiği dilbilimsel sapmalara uygunluk gösterir. Kısalık ve yoğunluk açısından benzerliklere sahip olan her iki tür de tahkiyelerden, betimlemelerden ve çeşitli dilsel teferruatlardan, fazlalıklardan uzaktır. Bu iki benzer tür, ulaştırmak istediği mesajı en kısa ve en kestirme yoldan vermeye çalışır.

Çeşitli araştırmacılar tarafından güldürücü hikâyeler olarak da tanımlanan fıkralar, nükte ve mizah öğeleri üzerine kuruludur. Kimi küçürek öykülerde de bu tarz mizahi unsurların olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, Johann Peter Hebel'in *"Hayırseverlik Uğruna Yapılan Sakal Tıraşı"* ile *"Asker"* (Hebel 2001: 54) adlı küçürek öykülerinde fıkrayı çağrıştıran mizahi unsurları görmek olasıdır:

> ***"Asker***
>
> *"1795 yılında iyi yapılı bir delikanlı Swabian Alayı'na er olarak girmiş. Subay ona kaç yaşında olduğunu sormuş. Er yanıt vermiş; 'Yirmi bir. Bir yıl boyunca hastaydım, yoksa yirmi iki yaşında olacaktım."*

Öyküde geçen karşılıklı diyalogda er'in yaşı ile ilgili soruya verdiği cevap ince mizahi bir biçem algısı yaratmaktadır. Tıpkı fıkralarda olduğu gibi aynı zamanda okuyucuyu düşünceye sevk eden bir cevapla karşı karşıyayızdır. Yaratıcı zekânın ürünü olduğu kadar ironik bir içerik de taşıyan son

tümce, küçürek öykünün fıkraya en yakın yanını ifade eder. Ancak küçürek öykü güldürmeden düşündürür. Bu nedenle *"Bir yıl boyunca hastaydım, yoksa yirmi iki yaşında olacaktım."* tümcesinin çağrışımlara dayalı ironik algısı, aynı zamanda iki tür arasındaki farkı da belirginleştirir.

Fıkralarda ulaşılan sonuç, iletilmek istenen mesajın açımlanması gibidir ve dinleyeni/okuyanı yönlendirici bir işleve sahiptir. Bu öyküde ise, sonuç tümcesi olarak geçen er'in verdiği cevap, çağrışımsal niteliği ile okurda farklı algılar yaratır ve tamamlanmamış hissi uyandırır. Fıkrada sıradışı olan, gülme/güldürme eksenli bir kurguyla açımlanır ve gülme vuku bulunca meram hasıl olmuş sayılır. Ancak küçürek öyküdeki güldürü, ağlama ile yan yanadır hatta küçürek öyküdeki güldürünün, zehrini içe akıtan sessiz bir ağlama olduğunu bile söyleyebiliriz.

Bireyselden hareketle (genellikle bir tipe bağlı olarak) daha çok toplumsal olanın ön plana çıkarıldığı fıkralarda psikolojik, sosyolojik ve felsefi söylemler de önemli ölçüde yer edinir. Modern zamanlardaki bireyin yaşama biçimi ve yalnızlığının bir ifadesi olan küçürek öyküler, bu paralelde gelişen felsefelerle bir şekilde ilişki içindedir (Sağlık 2008: 2001). Küçürek öykülerin önceledığı yönelimlerin başında bireysel olanı aktarmak gelir. İzleksel açıdan öykü figürlerinin bireysel yönelimleriyle şekillendirdiği olay/durumlar çoğu zaman düşünsel söylemlerin bir ürünü olur. Rasim Özdenöner'in *"Ayak İzleri"* (Özdenören 2009: 63) adlı öyküsünde dünyadaki varlığını diğerleriyle/başkalarıyla birlikte sürdüren bireyin kendi oluş'unu gerçekleştiremeyişi anlatılır.

"Ayak İzleri

Bilmediğin ayak izlerini sürmek bilmediğin bir yerlere gitmek-gitmek: Yani bir şeylerin ardından sürünmek. Nereye gittiğini bilmediğini düşünüyorsun tadına varılmamış

bir mutluluğu yaşadığını anımsıyor ve diyorsun: Ben hiç kendimi yaşamadım, yaşarken yakalamadım. Eski fotoğraflar. Oralarda işin neydi? Arkandaki ağaç kesilmemişse eğer, kurumuştur. Bu solgun fotoğraf kadar bile dayanıklı olabileceğin ileri sürülemiyor. Sense şimdi ayakların dolaşarak binlerce insanın ayak izleriyle aşınmış beton zeminde bilmediğin bir ayak izini sürmeye kalkışıyorsun. İçinde melekler. İnsanlar yok. Ölüler yok. İzler, izlenimler, tasarımlar yok. Nereye gidiyorsun, gideceksin: Yok. Mizansen şudur: Eski kütüklerden yapılı, yangın bozması bir istasyon binası. İz bırakmadan geçip gitmiş milyarlarca ayak... Ayaklar betonda iz bırakmaz: Yalnızca şaşkın istikametlere yürümüş lekeler kalır artlarında. Şimdi hangisini izlemek istiyorsun? Hangi lekenin üstüne basarak bu istasyonun dışına çıkacaksın?"

Varoluşçu felsefeye göre başkalarıyla birlikte *varlık* olan insanın, kendi oluş'unu gerçekleştirebilmesi için onlardan/ başkalarından ontolojik açıdan boyut kazanarak ayrılması ve varoluşsal durum açısından onların önüne geçmesi gerekir. Aksi halde şeyleşerek onlardan/ başkalarından biri olarak kalır ve sürü halinde yaşamaya devam eder. Öyküde, dünyadaki insanın kendi oluş şartını gerçekleştiremeyerek bireyleşememesi anlatılır. Ayrıca öykü, varoluşsal seçimlerimizin ne kadar önemli olduğunu gösterir; *"İz bırakmadan geçip gitmiş milyarlarca ayak... Ayaklar betonda iz bırakmaz: Yalnızca şaşkın istikametlere yürümüş lekeler kalır artlarında. Şimdi hangisini izlemek istiyorsun?"* Yaşamı, bilinçsizce yapıp etmelerimiz değil, bilinçli tercihlerimiz anlamlı kılar. O halde insanın kendi özünü inşa etmesi için, farkındalığını yaşaması ve kendini gerçekleştirmesi elzemdir. Sonsuz zaman akışında bir insanın tercihleri belki pek anlam ifade etmeyecektir ama bu büyük oluşta insanın kendiyle karşılaşması ve onu gerçekleştirme girişiminde bulunması bile çok büyük bir değer ifade etmektedir. Aksi takdirde gölgede yaşayanın

gölgesi olmayacak, böylece yaşamamış sayılacaktır. Öykü kişisi *"eski kütüklerden yapılı, yangın bozması bir istasyon binası"* olan dünya imgesinde, *"iz bırakmadan geçip gitmiş milyarlarca ayak"*tan biri olmayı, büyük bir yitim olarak görmektedir.

Fıkralar vak'a kuruluşu açısından giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. Öykü olarak da adlandırıldığını söylediğimiz fıkralarda bu bölümler kısa ve yoğundur. Hatta umumiyetle tek bir vak'a veya fikir üzerine kuruludur. Her öykü bir hüküm ile sona erer. Bu iki temel unsur, fıkranın ana şemasını meydana getirir (Yıldırım 1992: 7). Fıkranın sonuç bölümünde varılan hüküm, fıkra boyunca verilmek için hazırlığı yapılan mesajın son noktasıdır. Fıkranın asıl söylemek istediği de bu bölümde açığa çıkar. Giriş ve gelişme bölümünde hazırlığı yapılarak aşama aşama sonuca varılır ve sonuçta belli bir hükmün açık ifadesi yer alır. Küçürek öykülerde ise plan açısından böylesi bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü yoktur. Küçürek öykü yazarı, öyküsüne niyete bağlı olarak istediği yerden başlayabilir. Kimi zaman ilk tümcede olayı ya da durumu sezdirirken, kimi zaman da aktarmayı düşündüğü vak'anın/durumun ortasından başlayarak giriş yapar. Küçürek öykülerin büyük bir kısmında fıkralardaki sonuç/hüküm bölümü yerine, sonuç tümceleri vardır. Burada şu soru akla gelebilir. Neden sonuç bölümü değil de sonuç tümcesi? Çünkü küçürek öyküler tamamlanmayı ve her okunduğunda yeniden yaratılmayı bekledikleri için yazarlar, sonucu açık tutarak okuyucudan farklı çağrışımlarla tamamlamalarını bekler.

Fıkraların sonuçta bir ders vermeye yönelik yapısı küçürek öykülerin vak'a kurgusunda yer almaz. Fıkralarda asıl sonuca gidilirken hazırlık bölümünde kısaca olay ya da ifade edilmek istenen düşünce ile ilgili kısa bilgiler verilir, daha sonra da sırasıyla tez ve karşı tez ifade edilir. Sonuçta, hükümden çıkarılacak ders gizlidir (Açа–Ercan 2006: 145). Küçürek öykülerde ise ilk ya da son tümcede aktarılan me-

sajın çağrışımsal yönü açık uçludur. Okur bu tümcelerden hareketle farklı noktalara varır ve kendine özgü sonuçlar çıkarır. Fıkralardaki hüküm ve bu hükümden çıkarılan sonuç gizli olmasına rağmen belli bir şey'i ifade eder ki, o şey de dinleyiciden ya da okuyucudan farklı yorumlar getirmesini beklemez. Çünkü gidilen yol ve bu yolun sonunda ulaşılmak istenen sonuç aynı dersi verir.

Fıkra ile küçürek öykü arasındaki en önemli farklardan birisi de fıkralardaki tezli "kıssadan hisse" vurgusunun, küçürek öykülerde bulunmayışıdır. Fıkralar ortak bir gülme neticesinde ders verir, hicveder ve eleştirirken, küçürek öyküler; çoğu kez trajik şok uyarmalarla düşündürür, sorgular ve derinleştirir. Bu yüzden fıkraların sonucundaki gülme, küçürek öykülerde derin bir suskunluğa ve huzursuzluğa dönüşür.

Fıkralar, müellifi/yazarı belli olmayan anonim halk edebiyatı ürünleridir. Başlangıçta kendine has yapı ve kompozisyon özelliklerine sahip olması ve belli bir fonksiyonu icra etmesi bakımından sözlü edebiyat geleneği içinde özel bir türü oluşturmaktadır (Aça–Ercan, 2006: 144). Derleme tekniğinin bir ürünü olarak daha sonraları yazıya geçirilmiştir. Küçürek öyküler ise, yazarları belli olan bir türdür. Fıkraların çok eski dönemlerden varolageldiği de dikkate alındığında küçürek öykülerin henüz son dönemlerin birer ürünü olduğu unutulmamalıdır. Fıkraların İslamiyet öncesi dönemlerde "külüt" ve "küg" olarak adlandırıldığı Kaşgarlı Mahmut'un Divânü Lügati't Türk'ünde yine aynı kelimelere karşılık geldiği araştırmacılar tarafından kabul edilmiştir (Yıldırım 1999: 3-5). Küçürek öykünün başlangıcı ise modern edebiyat dönemine rastlar. Yazarı belli olan küçürek öykülerin ilk örnekleri 19. yüzyılda görülmeye başlar ve 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bir tür olarak varlığını kesinler.

Sözlü edebiyat ürünü olarak çok eski dönemlerde varolan fıkraların dinleyicileri/okuyucuları geniş halk kitleleridir.

Küçürek öykülerin okuyucu grubu ise niteliklidir. Dolayısıyla küçürek öyküler *'okunur'*lar, fıkralar ise *'anlatılır'*lar. Bu açıdan küçürek öyküler, nitelikli okuyucular tarafından tercih edilip zaman zaman ve az miktarda okunurken, fıkralar hemen her fırsatta ve hemen her zaman belirli ortamlarda sık sık anlatılmaktadır (Sağlık 2008: 2014).

Fıkralar yerel, ulusal ve uluslararası tipleşmiş belli şahıslar üzerine kuruludur. Sözgelimi; Nasrettin Hoca uluslararası yayılımda bir fıkra tipi iken, Bektaşi, Bekri Mustafa, ulusal; Emin Ağa (Adana), Cıcık Emmi (Ceyhan), Meclis (Çıldır), Teyo Pehlivan (Erzurum) ise yöresel fıkra tipleridir. Fıkralardaki kişiler, ortaya atılan ve meydana çıkan meseleyi karşılıklı konuşmalarla aydınlığa kavuşturur ve bir hükme bağlar. Burada şahıslar, adeta bir piyesin küçük bir bölümünü oynamaktadırlar. Fıkralar bir tez üzerine kurulduğu için bu tez, karşı tezle belirginleştirilmeye çalışılır. Zıtlıkların birlikteliği şeklinde kurgulanan fıkralarda tezi ve antitezi savunan kişi ya da kişiler vardır. Verilmek istenen mesaj ya da sonuçtaki hüküm ve bu hükümden çıkarılan ders şu veya bu şekilde halkın yarattığı herhangi bir fıkra tipine, bağlı olarak anlatılır (Yıldırım 1992: 18). Fıkralarda yer alan tiplerin halktan olması zorunluluğu fıkra sonunda çıkarılacak dersi de gerçekçi kılar. Çünkü fıkra tipleri de o kültürden yaratılmış o kültür içinden çıkmış şahıslardır. Sözgelimi Bektaşi tipi, ulusal anlamda bir değerler kategorisine gönderme yapar;

"Şimdi Yalnız Kaldım

Bektaşi dalıp gitmişti. Güzel ve sakin bir havada Tanrıyla baş başaydı. Belli ki Tanrı ile halleşiyordu. Onun dalgınlığını izleyen, yakınındaki masada oturan merakla sordu:

-Dalmış gitmişsin, kimin kimsen yok mu, yalnız mısın?

Daldığı alemden ayrılmak zorunda kalan Bektaşi:

-Asıl şimdi yalnız kaldım, dedi"

Dünyaya karşı rintçe bir duruşu temsil eden Bektaşi, keskin zekası, hoşgörüsü ve hazır cevaplılığı ile yaşamın gülen yüzüdür. Hesapsız, içten ve olduğu gibidir; bu doğal tavır, onu herkese yakın kılar. Söylemleri küçürek öykülere yakın varlık sorgulamaları da yapsa da gülmeyi esas alan kontra bir çıkışı önceler. Yaşamaktan keyif alan ve onun hazza yakın yanlarına sığınan Bektaşi, rintçe duruşundan mutludur. Derin ve problematik bir varlık sıkıntısı çekmez; daha doğrusu dünya Bektaşi'nin üstüne gitmez, o alaycı ve müstehzi tavrıyla dünyanın çoğu zaman anlamsız kuralları üzerine yürür ve onları karikatürize ederek eleştirir.

Küçürek öykü kahramanları, genellikle bir varoluş sıkıntısının öne sürdüğü insanlardır. İsimlerinden ve soy kütüklerinden çok temsil ettiği izleksel değer itibariyle varolurlar ve daha çok yerel ya da ulusal değil evrensel değerleri temsil ederler. Küçürek öykü kişileri, karşılıklı konuşma kadar iç muhavere de yapabilirler. Kişi ya da kişilerin (fıkra tipleri) yer aldığı fıkralardan farklı olarak kimi küçürek öykülerde bu sayı tek de olabilmektedir. Küçürek öykü kurgusunda yer alan kişiler, belli bir toplumun özelliklerini temsil etmedikleri için milli ve yerel anlamda tanınmış, bilinen kişiler değildir. Evrensel insan gerçeği üzerine kurulan küçürek öykülerde kişilerin kimi zaman isimleri bile kullanılmamıştır. Bu açıdan öykü figürü olarak adlandırdığımız kişilerin isimsizliği onların evrensel anlamda herkesi temsil edebileceği sonucuna götürür. Olaylar ve durumlar karşısında daha çok bireysel olanın öncelendiği bu tarz öykülerde her toplumdan, her milletten insanın hissedeceği varoluşsal durumlar ele alınır.

Küçürek öyküler farklı aktarım şekilleriyle okuyucu karşısına çıkar. Bu aktarım şekillerinden biri de 'Ben' üzerine kurgulanmış olanlarıdır. Ben'in olaylar ve durumlar karşısındaki varoluş durumu öyküyü var eden unsurlar arasına

girer. Bu tarz öykülerde olay ve durumlardan ziyade, olay ve durumlar karşısındaki Ben'in varoluş durumu ve algısı ön plana çıkar.

Genel bir sınıflamada *Deli fıkraları* olarak bilinen anlatılar, küçürek öykülere içerik açısından çok yakın dururlar. Sözgelimi,

> *"Deli, kahveye girdiğinde soluk soluğaydı. Boş bir masaya oturup ocağa seslendi:*
>
> *-Bana bir çay!*
>
> *Çay geldi, şekerleri atıp karıştırdı. Garsondan yine şeker istedi. Onları da atıp karıştırdı, yeniden istedi. Garson:*
>
> *-Sekiz şeker koydun çaya, dedi şaşkın şaşkın.*
>
> *-Koydum ama, işte görüyorsun, hepsi eriyor."*

Yukarıdaki *Deli* adlı fıkrada, dünyayı farklı bir gözle görmenin güldürüyü tetiklemesi aynı zamanda düşünmeyi de sağlıyor. Normalde bir bardak çaya konacak şeker sayısı iki veya üçtür. Ancak Deli, 8 şeker koymuş ve yeniden şeker istemektedir. Garson ezberlediği bir dünyayı Deli'nin gözünden görmeyi kabullenemez. Oysa dünya gerçeği, bakış açısına göre değişiklik arzeder; nereden/nasıl bakıyor isek öyle görürüz. Bu tür düşünsel ağırlık taşıyan fıkraların, küçürek öykülere bir hayli yaklaştığını belirtmeliyiz.

Fıkra tiplerinin yaşadığı toplumun ortak algısını temsil etmeleri onların tanınma, yayılma ve kabul edilme alanını da genişletir (Yıldırım 1992: 18). Bu yönleriyle tipler, kendi bireysel algılarından sıyrılarak ya da bireysel algılarını taşarak toplumsal/milli algının birer temsilcisi durumuna gelmişlerdir. Küçürek öykülerdeki kişiler ise, kendiliklerini temsil ettikleri oranda varlık bulurlar. Onların algıları, bireysel dikkatin ve varoluş durumlarının birer yansıması şeklindedir. Halkın yaratıcı zekasının bir ürünü olan fıkralardaki ayrıntı-

lar fıkra tipleri aracılığıyla mizahi bir çerçevede sunulurken gözleme dayalı ayrıntılar, verilmek istenen mesaja/hükme hizmet eder ve buradan okuyucunun/dinleyicinin bir ders çıkarması beklenir. Küçürek öyküler ise, tümüyle ayrıntılar üzerine kuruludur. Öykü figürlerinin durumlar/olaylar karşısındaki konum ve algılarını yakalamak; öyküdeki ayrıntıları ve çağrışımları çözmekle mümkün olur. Dolayısıyla fıkralardaki ince mizah duygusunun yarattığı yoğunluk ile küçüreklerdeki yoğunluk arasında da fark vardır.

Fıkralardaki yoğunluğun daha geniş halk kitlelerinin anlayabileceği şekilde olduğunu; küçüreklerdeki yoğunluğun ise daha dar bir alanı kapsayan, vasat okuyucu kitlesini aşan bir algının/algılamanın ürünü olduklarını söylemek yanlış olmaz. Çünkü yukarıda da bahsettiğimiz gibi fıkrada geçen tipler halktan seçilmiş, onun ortak özelliklerini üzerinde barındıran kişiler/tipler iken; küçürek öykü kişileri ise, daha çok bireyi ve bireyseli temsil eder. Her kesime hitap eden fıkraların aksine, küçürekler sıradan okuyucuyu aşarak üst düzey okuyucuya hitap eder. Fıkralar ile küçüreklerdeki okuyucu farkını yaratan ise, izleksel kurguyu temsil eden kişi, kavram ve simgelerin algılanış biçimi/oranı ile ilgilidir. Fıkralar halka/herkese hitap ettiği için kişi, kavram ve simge düzeyinde küçürek öykülere göre daha anlaşılır olduğunu belirtmek gerekir. Üst okuyucu gerektiren küçürek öyküler ise, daha çok simge düzeyinde bir algı ve çözümleme gerektiren, çağrışıma dayalı yoğunlaştırılmış metinlerdir.

Belli bir tipe bağlı olarak anlatılan fıkralar, toplum psikolojisini birebir yansıttığı için konu bakımından toplumsal olan ile yakından ilgilidir. Dolayısıyla, gülünç durumları, sosyal çarpıklıkları, çatışmaları, çelişkileri ince bir mizahi üslupla dillendiren, güldürürken düşündüren, kişi ve zümrelerin her türlü bireysel, sınıfsal, toplumsal baskılara karşı eleştirilerini ifade edebilmelerini sağlar (Aça–Ercan 2006: 145).

Bu açıdan tez ve antitez birlikte verilir. Bir ya da birden fazla vakanın yer aldığı fıkralarda yaşamdan alınmışlık önemli bir özelliktir. Her bir olay birimi yaşamdaki belli bir gerçeklikten alınır. Fakat insanları güldürmeye yönelik bir anlatım türü olduğu için çoğu kez abartıdır, hatta içinde gerçek dışı olanlarına da rastlanır. Küçüreklerde işlenen konular ise daha çok bireysel olanı içerir fakat toplumsal olanı da dışlamaz. Burada toplumsal olanın bireysel bir pencerenin görüntüsünden ibaret olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla toplumsala ait algı ve çağrışımlar bütününü, bireysel olanla ilişkilendirmelidir. Sosyal psikolojik ve felsefi söylemlerin ağırlıkta olduğu küçüreklerde, öykü figürünün bireysel varoluş durumu birinci derecede etkilidir. Bu açıdan figürün yalnızlığı, iletişimsizliği, bunaltısı ve dünyayı algılayış biçimi oldukça önemlidir. Fıkraların da içinden çıktığı toplumun felsefesini yansıttığını unutmamak gerekir.

Psikolojik ve felsefi içeriklerin yoğun olarak yer aldığı küçürek öykülerde somut, soyut olana hizmet ederken; fıkralar somutluk üzerine kurgulanır, buna göre fıkralarda somutluk esastır. Gerçeği anlatan, hayal ve fanteziye yer vermeyen fıkraların aksine, düş ve düşsel olanı anlatan küçürek öykülere de rastlanır. Bu tip küçüreklerde kimi zaman düş ile gerçek, Edgü'nün, *gerçeğin içindeki düş ile düşün içindeki gerçeği anlatıyorum* (Edgü 2001: 10) demesinde olduğu gibi, iç içedir.

Gülme unsurunun belirgin bir özellik olarak yer aldığı fıkralar, gülmenin her çeşidine (mizah, hiciv, ironi, şaka vs) açık bir anlatı türüdür (Sağlık 2008: 2010). Küçürek öykülerde ise gülme ve güldürücü öğelere sıkça rastlanılmaz, çünkü asıl kurgu bu unsurlar üzerine yapılandırılmaz. Bu tarz olanlar ise, daha çok ironik söylemlerle dile getirilmiştir.

Fıkralar ve küçürek öyküler birer dil ürünüdür. Fakat fıkralardaki dilin, gülünç olanı yaratmak, küçürek öykülerdeki di-

lin ise, büyük bir varoluş sıkıntısını bir çığlık kısalığında ve keskinliğinde anlatmak üzere kurgulandığını unutmamak gerekir.

Fıkralarda tipler üzerine kurulan kişiler dünyası küçürek öykülere göre daha fazladır. Yaratılan tipler ve onların karşılıklı konuşmaları, tez ve antitez şeklinde kurgulanan vakaya göre şekillenirken anlatıcı ise üçüncü tekil şahıstır. Ben ve ben'in çeşitli varoluş durumları fenomenolojik göndermelerle serimlendiği çoğu küçürek öykülerde ise anlatıcı, farklı tipolojilerle karşımıza çıkar. Farklı bakış açılarının ürünü olan küçürek öykülerde anlatıcının aynı zamanda aktarıcı/yansıtıcı olma özelliği de vardır. Fıkralardaki tip ve kişilerin diyalogu fıkrada geçen öyküyü belli bir sonuca bağlarken güldürme unsurunu da içinde barındırır. Küçürek öykülerde de diyalog önemli bir yer tutar. Fıkralar halka hitap ettikleri için kullandıkları dil de bu oranda sade ve anlaşılırdır. Kelimelerin düz ve yan anlamlarıyla kullanılması ve çeşitli söz sanatlarında yararlanılması fıkra dilinin belirgin özelliklerindendir. Küçüreklerde de dil, olabildiğince sade ve yalındır. Bu açıdan küçürek yazarları dilin cevherine ulaşmak ister.

Durum öyküleri olma özellikleriyle küçüreklerde mekan, olayın geçtiği yeri işaret ederken bunu, belirgin bir şekilde ortaya koyabileceği gibi sezdirmelerle de gerçekleştirebilir. Küçürek öykülerin yapısal unsurlarından biri olan zaman, mekan unsurunda olduğu gibi kimi kez belirgin kimi kez de sezdirme yoluyla belli bir süreci işaret eder. Fakat fıkralarda zaman kategorisi gayri-muayyenlik gösterir. Fıkralarda vakanın geçtiği mekan da belirsizlik içindedir (Yıldırım 1999: 9). Kısaca, küçürek öyküler, belli bir zaman ve mekan içerisinde geçerken, fıkralar, bilinmeyen bir zaman kurgusunda gelişir.

SONUÇ

İnsan, dünyanın övüncüdür; zira insan, evrenin bilinci ve yaşamın umududur. Evrenin anlamı, insanın algı dünyası kadardır. Bu övünç kaynağının tarihsel süreç içindeki gelişim ve değişim evrelerini bütünüyle sanatın dünyasında görmek mümkündür. Sanattaki ekol ve tür farklılıkları aslında insanın kendi iç dünyasında yaşadığı değişimlerden kaynaklanır.

Modernist düşünce son iki yüz yıldır dünyayı biçimlendirken, kendine özgü yeni -izimler, değerler ve sanatsal türler de üretti. Modernizm ile bir çok alanda rahata eren, hastalık, kıtlık gibi tehlikelerden uzaklaşan insanoğlu; bu sefer parçalara ayırdığı zamanın, seri üretim yaptığı konvansiyonel silahların ve kendi ördüğü yalnızlık duvarlarının mahkûmu oldu.

Gittikçe bir din halini alan rasyonalist anlayış, geçen yüzyıl ortalarına kadar dünyanın büyüsünü bozmakla kalmadı, insanları tek tipleştirerek egemen güçlerin/kültürlerin/dillerin inisiyatifine de açtı. Artık araçları elinde bulunduranlar gibi giyinmek, düşünmek, eylemek hatta gülmek gerekti. Bunun için psikanalitik yöntemler de kullanılarak toplumsal dönüştürme projeleri hazırlandı. Kapitalizm, insanlara tükettiği kadar anlamlı olduğu hissini vermeye çalıştı. Çoğu kez bunda başarılı da oldu. Sigorta şirketleri gibi pek çok kurum, üretilen korkuları pazarlayarak varolmaya çalıştılar.

İnsan bir tüketim nesnesi haline dönüştüğünü hissetti. Yalnız, mutsuz ve sürgündü.

Son yüzyılda saatlere, dakikalara hatta saniyelere böldüğü onca zaman içinde insan, kendini dinlemeye, anlamaya, kurmaya vakit bulamıyor ve bunun azabını yaşıyordu. İnsanoğlu, tahakkümcü nitelikteki bu modernist kuşatmaya bir çığlıkla karşılık verdi; keskin ve tiz bir çığlık; içinde anlaşılamamanın, yalnızlığın, bırakılmışlığın, zamansızlığın, sınırlarına çarpmanın ve yurtsuzluğun isyanı vardı. Dünya edebiyatı pek çok yerden, aryalaşmadan dünyayı saran bu çığlığa kulak kesildi, ses verdi, katkı sağladı. Çin'den Kuzey Amerika'ya, İngiltere'den Güney Afrika'ya kadar bu çığlık aryalaşmadan yoluna devam etti.

Dünya edebiyatı bu çığlığa, short- short story, fast fiction, sudden fiction, new-sudden fiction, micro fiction, flash fiction, gibi isimler verdi. Benim güzel ülkemde, daha çok birebir tercüme kokan; kısa kısa öykü, çok kısa öykü, anlık kurmaca, bir sigara içimi öyküler, en kısa tahkiyevi anlatım gibi adlarla anıldı. Fakat biz onu, Türkçenin tarihsel birikimini de dikkate alarak **küçürek öykü** diye tanımladık, tasnif ettik. Elbette bir öneride bulunduk; sosyal bilimlerde bir doğruya yüzlerce farklı yoldan gidilebilir. Önemli olan doğruya gitmek üzere yola çıkmak ve yürümek.

Bu yolu yürürken dünya edebiyatındaki farklı adlandırmaların aslında içerik itibariyle tam da birbiriyle örtüşmediğini, biçim ve içerik itibariyle farklılık gösterdiklerine tanık olduk. Özellikle dikkatimizi çeken küçürek öykülerin 1000 ile 250 sözcük civarındaki metinler için kullanılmasıydı. Fakat iki-üç sayfalık bir metne dönüşen öyküye, bir çığlığın metinleşmesi saydığımız küçürek öykü demek elbette zordu. Biz bu tanımlamalara katılmadık ve ona biçim ve içerik açısından dünya edebiyatı için de esas alınabilecek bazı ölçütler getir-

dik. Sözgelimi küçürek öyküleri, 100 sözcük civarı bir hacme sahip varlık sancısı çeken bir endişenin biçimlendirdiği edebi kurgular olduğunu söyledik. Zira sözcük sayısı arttıkça çığlık aryalaşarak etkisini kaybediyordu. Oysa küçürek öyküler, karanlıkta çakan şimşeğin bir anlık aydınlatması gibi gerçeği tarif ve tahrif etmeden, tanımlamadan, yalnızca bir anda göstererek anlatır. Küçürek öykülerden varlık sancısını/kaygısını, kurgu (fiction) niteliğini ve sözcük sınırlamasını kaldırdığımız zaman; onun çabucak düzyazı-şiir, anekdot, fıkra ve aforizma gibi yakın türlere dönüştüğünü görürüz. Türk edebiyatında küçürek öykü kaleme aldığını iddia eden pek çok yazarın, aslında ona yakın türlerden birine kaydığını sıkça görmekteyiz.

Yaptığımız bu çalışma, Türk ve Dünya edebiyatında yeni bir tür olan küçürek öykü yazarlarına ve okuyucularına bir saygı duruşu niteliği de taşımaktadır. Elbette daha yeni ve daha tamamlayıcı çalışmalar yapılacaktır; onları da şimdiden umutla ve saygıyla beklemekteyiz...

5. Bölüm

KÜÇÜREK ÖYKÜ ÇÖZÜMLEMELERİ

5. Küçürek Öykü Çözümlemeleri

Ferit EDGÜ

"Öç

Köyün en hoppa kızıydı.

Onu köyün en aptal gencine verdiler.

Hiç çocukları olmadı.

Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o en aptal gençten değildi."

(Edgü 1999: 52).

Küçürek anlatıların bireysel niteliklerine özellikle vurgu yapan Ferit Edgü'nün *"Öç"* adlı öyküsü, bu türün en özgün örneklerinden birini oluştur. Toplam 4 tümce ve 24 sözcükten oluşan *"Öç"*, oldukça sıkıştırılmış ve yoğunlaştırılmış bir anlatıdır. Bu kadar sözcük tasarrufu ile yaşamın birçok yönünü anlatmak pek de mümkün görünmez. Zaten öykü de anlatmıyor; yalnızca bir durumu belirtiyor, gösteriyor ve *katlanılamaz bir durum*'un çığlığı gibi yüzümüze çarpıyor; bizi en kısa yoldan sarıp uyarmaya ve ilgimizi doğrudan bu *katlanılmaz olan*a yöneltmek istiyor. Bu yüzden öykülerin çözümlenmesinde, anlatıdaki olaylardan çok durumları ve söylemi esas almak gerekir. Göreceli bir nitelendirmenin ifadesi olan *"hoppa"*lık, *Öç*'teki trajik çatışmaya neden olan *kendilik değeri*'nin negatif göstergesidir.

Köyün genç kızı, yaşama dönük yüzü ile "sıradışı"dır; bir bakışaçısı darlığı ve zihniyet taşlaşmasını simgeleyen kö-

yün sıradan, ezberlenmiş ilişkileri ötesinde olduğu için de *"hoppa"*dır. Köy, en küçük sosyal bir toplaşmayı olduğu kadar; değişmezliği, taşrayı, uzaklığı, azgelişmişliği, bakışaçısı darlığını ve hoşgörmezliği de simgelemektedir. Genç bir kızın çeşmeye giderken birine gülümseyişi, selam vermesi, rahatça şarkı söylemesi veya saçına bir çiçek takması; onun hoppa olarak nitelendirilmesi, dışlanması hatta cezalandırılması için yeterlidir. Köyün simgesel anlamdaki temsil değeri onu topografik bir mekan olmaktan çıkarır ve anlatı kahramanlarının karakterlerini yansıtan bir metne dönüştürür.

Köyün en hoppa kızı, aslında bütün kuşatmalara rağmen toprağa kök salmak üzere atılan bir buğday tanesine benzer; kabuğunu çatlatıp içinden çıkmaz ise, çürümeye mahkum olacaktır. Oysa bu spontane varlık açılımı, her şeyi ikiyüzlülük ve gösteriş üzerine kuran toplum tarafından tehdit olarak algılanmıştır. Toplum, herkesin böyle bir kendilik süreci yaşaması durumunda, varlığının yok olacağını düşünmektedir. Bu nedenle önce onu *"hoppa"* nitelemesi ile uyarmış, aşağılamış ve dışlamıştır. Bu kavramsal uyarı, ikinci aşamada cezalandırmaya dönüşmüş ve genç kız bir nesne konumuna indirgenerek *"köyün en aptal gencine veril/miştir."* Ona dışarıdan verilen, yapıştırılan *"hoppa"*lık belirtimi, genç kızın varlığı ile özü arasındaki engelleri, yani ezberlenmiş ilişkileri dışlayarak; daha özgün ve daha yaratıcı bir ilişki kurma potansiyeline gönderme yapar. Ancak bu farklılığı, kendi varlığına yönelmiş bir tehdit gibi algılayan ve bir zihniyet taşlaşmasını, hoşgörmezliği (intolerance) simgeleyen köylüler, onu *'hoppalık'* belirtimi ile önce ikaz eder ve sonra kendilerine benzetmek üzere köyün en aptal genci'ne bir nesne gibi *verirler*. Öykünün öznesi olan anlatı kahramanı, aynı zamanda öykünün nesnesidir. Bireyin böylesine kendilik değerlerinden soyundurulmuşluğu ve nesneye çevrilmişliği; ürkütücü bir boyuttaki Kafkaesk (Ecevit 1992: 28)

güvensizliğin refakatinde umutsuzluğa yönelir. Zira birey, yığın adına özgünlüklerinden vazgeçmek zorunda kalacak ve kendini iptal edecektir. İşte tam bu noktada kitlenin gittikçe kendini hissettiren kör gücü ile karşılaşırız. Bu kör güç, kitleyi otomatlaştırarak Gustave Le Bon'ün ifade ettiği bireysel duyarlılıkları yok eden bir "cinai sınıf"a (Le Bon 1979: 157) dönüştürecektir.

Farklılıkları baskı ve öç mantığı ile cezalandırarak susturmak isteyen toplumun zorba mantığı, kısa sürede anlık çözüm yolu gibi görülse de, özde ve gelecekte büyük kırılmalara ve parçalanmalara neden olacaktır. Çünkü *"susarken tutulan çetele simsiyahtır"* ve ölümcül bir intikam duygusuna yazgılıdır. Öç, işte böylesine bir derin susturulmanın öyküsüdür. Hoppa kız, elinden zorla alınmış/söndürülmüş bir yaşamın izini sürerken aslında onu nesneye çevirenlerin öne sürdüğü o en aptal genç ile hiçbir yaşamsal atılıma girmez; *"Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o en aptal gençten değildi."* Hoppa kız'ın *en aptal genç*'ten hiçbir çocuğunun olmaması, aldatma/ihanet ötesi bir vurguya gönderme yapar. Buradaki *çocuk* sözünü, yaşamsal tatlar, duyuşlar, açılımlar olarak geniş bir anlam kategorisinde ele aldığımızda, hoppa kız'ın da toplumdan ve onun öne sürümü olan *en aptal genç*'ten örtük bir biçimde intikam aldığını gösterir. Evlilik/aşk/sevgi gibi genel bütünleştirici değerler, yalnızca bedenlerin biraradalığı değil, ruhların birliğidir; iki ayrı kişinin aynı yöne bakarken buluşmasıdır. Hoppa kız, kendi varlığını örterek korumaya çalışmış ve o en aptal gençle dünyaya birlikte bakmamıştır. Hoppa kız, bu tavrıyla cinaileşerek yaşamını elinden alan toplumdan ve onun temsilcisi en aptal genç'ten bir tür öç almıştır. Eğer hoppa kız, öç duygusu dışında, o en aptal genç ile dünyaya birlikte bakamamış ise, yine toplum bir cinayet işlemiş ve yaşama sevgisiyle dolu bir insanı umutlarıyla diri diri toprağa gömmüş demektir.

"Öç" adlı öykü, başkalarının varlık alanlarına fütursuzca müdahale etmenin nasıl vahim sonuçlar doğuracağına ve karşılıklı öç almaların nasıl katastorofik bir dünya yaratacağına vurgu yapıyor.

Kısa ve öz olanı bir araya getirme güdüsünün kaynaklık ettiği ve yoğunlaştırılmış bir sadeliğin egemen olduğu (Deveci 2005: 399) Ferit Edgü'nün *"Öç"* adlı küçürek öyküsünde bir Emma Bovary dramını bulmak mümkündür. Küçürek öykülerin, roman açılımına sahip yoğunlaştırılmış anlık yaşam deneyimlerini içerdiğini özellikle belirtmeliyiz.

Ferit EDGÜ

"Çaresiz

Sonunda bir köpeği evlat edindi."

(Edgü 2002: 79).

Yalnızlık ve yabancılaşma, çağımız insanın başını döndüren en temel iki sorundur. Genellikle zamanın süreksizliği bilinci temelinde karakterize edilen modernlik; gelenekten kopuş, yenilik duygusu, zamanın geçip gidişi (Foucault 1994: 181) gibi anlayışlar üzerine şekillenir. İnsanı zamansal ve toplumsal ilişkilerden soyutlayarak geçici bir ana ve bireyselliğin kör cenderesine sıkıştıran modernizim, onu kendisi ve türü hakkında daha derin ve radikal düşüncelere iter.

"Çaresiz" adlı öykü, modern çağa yazılmış bir ağıt gibidir; sessiz bir çığlıkla başlar bu ağıt; Çaresiz... Çaresizlik; insanın sınırlarına çarparak artık gidecek bir yerinin olmadığı, söyleyecek sözünün/harcayacak gücünün kalmadığı zamanlara ve bu zor zamanları derinden duyumsamaya gönderme yapar. Bir bakıma ölüm gibi mutlak egemen gücün karşısında başını öne eğip susmak gibidir çaresizlik. Fakat buradaki öykü kahramanı, susmak, yazgısına razı olmak, durumu kabullenmek yerine; kendini kuşatan bu olumsuz koşulları ve zamane değersizliğini protesto eder; *"bir köpeği evlat edin*(ir)." Burada dikkati çeken önemli iki unsur vardır; köpek ve evlat. Köpek sadakati ile bilinen bir hayvandır. Evlat ise, insan soyunun zamana karşı en büyük dayanağı/direnci, karanlığa karşı umududur. İnsan, evladı ile hem şimdi, hem gelecekte var olacaktır. Varolmak sadece neslin devamı ve nesnel bir süreğenlik değil, tinsel anlamda geleceğe başka bir bedende akıştır; bunu sağlayacak iki şey vardır; birincisi, fiziksel evladı, ikincisi onu tinsel bakımdan içeren manevi evlatları.

Öyküde asıl, fiziksel anlamdaki evlatların, ebeveynlerini yalnız bırakmalarından bahsediyor. Evladın yani geleceğin

şimdiyi, geçmişi yalnız bırakması; tam da modernizmin zamansal süreksizliğine, kopuşuna işaret eder. Aile bireyleri arasındaki ilişkilerin ölümü, çağın en köklü sorunlarından biri olarak gündemde olsa da tarihsel bir varlık olan insan bunu bir türlü kabullenemez. Zira biri birine eklemlenebilen anlar ancak tarih olabilir; evlatlar ebeveynlere eklemlenemez ise, o zaman insan türü hayvanlara benzer; tek başına, tarihsiz, kimliksiz ve değersiz kalır. Bu durum, insan türü için tam yıkımdır.

İnsanın sonsuz zaman içinde yitip gitmemesi için bir değere, bir anlama, bir tarihe yaslanması kaçınılmazdır. Ancak öykünün başkişisi, yalnız, yılgın, yorgun ve kızgın bir ebeveyndir. Kendisinin dünyada önemsediği sadakat, vefa, kadirbilirlik gibi değerleri, evladı veya evlatları tarafından önemsenmemiş; babalık/annelik gibi kutsal bir kurumu, kendi türünden/soyundan değil, ontolojik anlamda- varlık kategorisi bakımından bir alt basamakta yer alan hayvana/hayvanlara (köpeğe) emanet etmek istemektedir. Bu varlığın yasalarına aykırı bir tutumdur; zira modern ontolojide varlık kategorileri arasında geçişgenlik yoktur. Hayvan türü insanda ve insan türü hayvanda devam etmez, edemez. Ancak öykü kahramanı, evlatlarının sadakatsizliğini protesto etmek için kendi sürekliliğini sadakatiyle bilinen köpek türüne emanet ederek; çağın bu büyük hastalığına, insanlığı bekleyen o büyük tehlikeye dikkati çekmek ister.

Öykünün başlığı olan *"Çaresiz"*, sözü *"sonunda"* ifadesinde bağlandığında, apaçık bir duruma işaret eder; "Çaresiz", belli bir emek sarfetmiş ve bu emekleri hiçbir karşılık bul(a)mamıştır, ortada kalmıştır, terk edilmiştir. Sonsuz, karanlık kuyulara seslenmek ne kötüdür, ne büyük talihsizliktir... İnsanın trajikliği de zaten yankı bulamamasından kaynaklanır. Yaşamın en soylu aynasında (evladında) yankı bulamayan *"Çaresiz"*, tek bir birey olmaktan öte, bütün insan tü-

rünü simgeleyen metaforik bir değere dönüşür. İnsan türü, yalnızca ölüme karşı çaresizdir; fakat ihanet ölümden daha acıdır. İnsanın ebeveynlerini yoksayması, fiziksel görme'den ve dokunmadan çok, duyusal taşlaşmaya ve vicdani körlüğe denk gelir. Çaresiz, böylesine bir duyusal taşlaşmayı ve vicdani körleşmeyi, bütün insanlık adına protesto ederek *"köpeği evlat edinir"*. Evlat edinmek, Türkçe'de atalar ruhunun barınağı sayılan "kutsal ocak"ın sönmemesi için, umutsuzca ama son derece insani endişelerle başka bir bedende ileriye atılmadır, belki de çaresizliğin son çaresidir. Ancak dikkat edilirse Çaresiz, bir insan evladını değil de, bir köpeği evlat edinmiştir. Demek ki Çaresiz'in tepkisi, bütün bir insanlık türünedir. Bozulma ve çürüme yalnızca kendi soyunda değil, türündedir. Böylece Çaresiz'in kendi türündeki çürüme, değersizleşme ve amipleşmeden tiksinti duyma noktasına gelmiş bir protest olduğunu söyleyebiliriz.

"Çaresiz" adlı öykünün zamanı ve mekanı nesnel bir gerçekliğe dayanmaz. Bu durum, öykünün temel izleği olan yabancılaşmayı, herkesleştiren bir nitelik taşır. Öykünün başkişisi Çaresiz, aslında zamanın süreğenliğinden kopan insan türünün çığlığıdır; bu çığlık, uçurumların kenarında gözleri bağlı ilerleyen modern insanı uyandırmak içindir.

Ferit EDGÜ

"Yılan

Hatırlarım, güzel, güneşli bir gündü.

Kır gezintimiz sırasında, o koca yılan babamı sokup öldürdü.

Böylece kabilenin başına ben geçtim."

(Edgü 1999: 49).

Yılan adlı öyküde Ferit Edgü, içimizdeki gizli ben/benlik duygusunu ifşa eder ve sahip olma/hakim olma gibi temel içgüdünün insani/ahlaki açıdan sorgulamasını yaparken; açık bir tez ileri sürmez. Fakat yaşamın ölümlerle bir birine ulanan o acımasız yanına vurgu yapar; ölüm, birdenbiredir, apansızdır ve ertelenemez olan'dır. Nitekim öyküde ölüm, *"güzel, güneşli bir gün"*de ansızın gelmiştir. Babanın ölümü, çocuğun kabilenin başına geçmesine vesile olmuştur. Çocuk babasını kaybetmiş fakat erke kavuşmuş; kabilenin reisi olmuştur. Statü kazanmış fakat babasını kaybetmiştir.

Baba, insanın dağıdır ve herkesin dağı, kendi kutsallığıncadır. Onu bir şeye tahvil etmek mümkün değildir. Baba çocuğuyla geleceğe ulanırken, çocuk onunla geçmişe/köklere bağlanır. Böylece yaşam devam eder; Anadolu'da meşhur bir söz vardır; *"Ölenle ölünmez!"* diye. İnsan en büyük acılarını bile unutup yoluna devam etme yeteneğine sahip bir varlıktır. Yoksa yaşamak mümkün olmazdı. Zaten yılan, zehri ile ölümü ama panzehiri ile de yaşamı simgeler; ölüm yaşamın iç içe olduğunu vurgular; yaşamın temel döngüsü, zıtlıkların birliği üzerine kuruludur. Yılan işte bu zıtlıkların birliğini/biraradalığını ve her şeye rağmen yaşamın devam eden yönünü simgeler. Hastalıkla sağlık, gece ile gündüz, ölümle yaşam iç içedir. Yaşamın bu temel hakikati yılan sembolizmi ile kendini açımlarken, metnin bağlamı içinde yılan sözü yeni anlamlar da kazanır.

Yaşamın ölümlere rağmen devam eden yanı, kendine yeni kombinasyonlar kurarken genellikle görünürü/gerçeği kendine rehber edinir; şimdi ve burada olanlara göre sınırlarını çizer, paylaşımını yapar. Şimdi ve burada olanların yanı sıra, bir de geçmişte kalmış ama içimizde yani bizde sürgün verip ilerleyen bir dünya var; geçmişin/köklerimizin bizdeki devamı... Fakat unutuluş ırmağından kanarak içmeye meftun olanlar için, içimizde yaşayanların çok fazla bir önemi yoktur. Doğrusu yaşamın akışı da biraz bu unutuşa zemin hazırlar. Öyle ki, belli bir süre sonra, sularda sureti silinenlerimizin geri dönmelerini istemez bir hale geldiğimiz de olur. Artık yeni bir dünya kurulmuş ve o dünyanın yeni bir düzeni oluşmuştur; sularda sureti silinenlerin, o dünyada anıları dışında yerleri yoktur. Yaşam da ölüm gibi kesin ve acımasız kanunlara sahiptir; gidenin yerini başkaları alır ve yaşam kervanı, sessizce kıvrılıp akan bir yılan gibi yoluna devam eder.

Babaların ölümü, çocuklar için kendi sınırlarına çarpmadır ve yeni bir başlangıçtır. Fakat öyküdeki baba-çocuk bağıntısı, erk paylaşımı ile ilişkili olduğu için, anlatı başkişisinin babanın ölümüne çok da üzüldüğü söylenemez. Normal bir konuşma bağlamında güzel ve güneşli bir günle gelen babanın ölümden sonra *"Böylece kabilenin başına ben geçtim."* denmez. Bu ifade, hem o güneşli güzel gün/lere, hem de babanın ruhani koruyuculuğuna, ortak yaşanmışlıklara karşı bir saygısızlıktır. İnsan, temel değerler itibariyle içindeki insanı yaşatmakla yükümlüdür. Zira ölümün elimizden aldıklarına, onların anılarına saygı duymaz isek, yaşama olan inancımızı da kaybederiz. Statü endişesi ile içindeki insanı öldürme talihsizliğine uğrayanlar, ömür boyu bir ölüyü içinde taşımaya mahkûm olurlar. İnsanı; kral, reis, başbakan, vali, rektör gibi unvanlar değil, ancak içinde yaşamasına imkan verdiği insani öz kurtarır.

Yılan adlı öyküde tam da bu insani öze vurgu yapılır; yılan babasını değil, sanki çocuğun içindeki insani özü sokmuş ve öldürmüş gibidir. Çünkü anlatı başkişisi için güneşli güzel günlerin; babasıyla geçen zamanlar mı, yoksa ona *"kabilenin başına geçme"* fırsatı tanıyan yılanlı gün mü? olduğu tartışmalıdır. Fakat gerçek şu ki, anlatı kahramanı güneşli, güzel bir günde babasının ölümü ile "reis" olmuştur; *"Böylece kabilenin başına ben geçtim."* Metinde özellikle "ben" öznesine ve "reis"lik erkine vurgu yapılması, kazanılan statünün kaybedilen babadan daha önemli olduğu bir durumu ortaya çıkarıyor. Anlatı kahramanı, belki farkında olmadan kendi içindeki ölüden, zavallılığından bahsediyor. Metindeki *"Böylece (..) ben"* sözü, ansızın gelen ölümün, onu, fiziksel ve ruhsal anlamda donanımsız olduğu bir işi yüklenmeye mecbur/mahkum bıraktığını da gösterir. Anlatı kişisini trajik kılan sır, bu örtük ifade içinde saklıdır. Zira Alain de Botton'ın da belirttiği gibi geleneksel toplumlarda statüler kazanılmaz, doğuştan elde edilir (Botton 2005: 109). Dolayısıyla çocuğun reisliği; çaba gösterilerek, emek harcanarak kazanılmış bir statü değildir. Belki istenen bir statü de değildi. Meşruluğu sorgulanmayan bu statü, emek harcanmayan her iş gibi, muhatabını o görevi yürütecek olgunluğa da erişmeden yakalamış ve iğreti bir yüke dönüşmüştür. Ölümle başa geçmeyi elde eden reis çocuğun, hala babasının gölgesinde kaldığını ve personasının onun asıl yüzünü tırmaladığını söylemek mümkün. O talihsiz bir miras yedidir ve hep gölge olarak kalacaktır.

Yılan adlı öyküyü, çok daha değişik bakış açılarıyla okumak mümkün ancak onun söylemek istedikleri, yine de her okurun muhayyilesi kadar zengin ve meçhuldür. Küçürek öykü de zaten söylediklerinden çok söylemediklerinde kendini açımlar.

Yüksel PAZARKAYA

"Tufan

Başlangıçta söz vardı. Sonunda tufan. Sözü aldı götürdü seller. Gözlerim gökyüzüne bakamıyor. Gözlerim gökyüzüne bakamıyor. Söz sulara karıştı. Teknem yok aramaya. Nuh hala Ağrı'da. Ağrı hala Nuh'da.

Bu tufansa sondayım. Bu sudan olacaksam, henüz başlangıçta değilim. Her durumda sözsüz sözdeyim. Gözsüz gözdeyim. Bakmıyorum, bakılıyorum. Görmüyorum, görülüyorum. Söylemiyorum, söylüyorlar. Gülmüyorum, gülüyorlar.

Bir tek şey umuyorum. Sudan olmayı umuyorum. Sonun başlangıcı değil, başlangıcın sonunu arıyorum. Olmayı arıyorum. Nasıl olacağım? Sözle. İlk sözle mayam atılacak. İlk sözle ben olacağım. Ufak bir ben, olsun. Ama o tohumda ağacı göreceğim. (Om mani padme hum) mu? Belki.

Başlangıçta söz vardı. Başlangıçta söz olacak. Başlangıç henüz olmadıysa. Bu sular Nuh için değilse. Bütün umut Nuh'un ortalıkta görünmemesinde. Olsun. Nuh'suzluk bir geleceğin imidir. Çıkmıştır yüce dağına, yerleşmiştir oraya, erimeyen kar, dağılmayan dumandır.

Ama sular bana ilk sözü getirince. Benim karlarım deli sel olacak, dumanlarım darmadağın, parlak güneş, dupduru bir gün başlayacak. Om mani padme hum. Peki, kaç kez?"

(Pazarkaya 2007: 68).

Yüksel Pazarkaya'nın *"Tufan"* adlı öyküsü, su ve söz kaynaklı bir yeniden doğuş miti üzerine kurulur. Mircea Eliade, arkaik kıyamet ve insanın yeniden doğuş mitlerinde; tufan ve sel'in tükenmiş, günaha gömülmüş insanlığı sona erdirdiğini ve felaketten kurtulan bir/çift atadan yeniden ürettiğini söyler (Eliade 1993: 122).

"Tufan", *"Önce söz vardı."* cümlesi ile başlar. Bu ifade aslında Kitab-ı Mukaddes'in bir ayetidir; *"Başlangıçta Kelam vardı ve Kelam Tanrı nezdindeydi ve Kelam Tanrı'ydı."* (Yuhanna, 1: 1) Kitab-ı Mukaddes'teki bu ibare, aslında Tanrı'nın insani bir konuşma içinde olduğunu göstermez. Zira Tanrı kavranılamaz'dır ve onu dünyevi niteliklerle sınırlamak mümkün değildir. Ancak bu kavranılmaz olan'ın insana ulaşması, kendini ifşa etmesi de zorunludur. Zira Tanrı, bilindiği zaman, yankı ve yansıma bulduğu zaman asıl anlamını kazanacaktır. Nitekim ***"Ben bilinmezler içinde gizli bir hazine idim; bilinmek ve görünmek istedim, bu yüzden âlemi yarattım"*** mealindeki hadis, Tanrı'nın epistemik anlamdaki bilinme arzusunu yansıtır. Ancak bu bilinme'yi ifade eden sözler, Tanrı'yı insanileştirmez fakat sözün/kelamın en yüksek derecedeki insani yeti olduğunu vurgular.

Tanrı'nın insanlarla iletişim kurmak için; sözü/kelamı seçmesi, sözün/kelamın ne kadar üstün bir değer olduğunu gösterir. Tanrı, en geliştirilebilir insani bir yetiyle; bilin(e)mez/kavranıl(a)maz olan'dan çıkar ve insani bir algıya/bilişe yön verir. Artık söz ile bilinen/kavranan Tanrı'dır: Tanrı'yı insana getiren ve insanı Tanrı'ya götüren sözdür. Söz/kelam, içinde bütün yaratıcı olanakları barındıran su'yun daha soyut bir kurgusudur.

"Tufan" adlı öyküde içinde yaratıcı potansiyel taşıyan iki dinamik öğenin (su ve söz) birlikte verilmesi, yazarın kişisel ve toplumsal anlamdaki yeniden doğuş arzusuna işaret eder. Ancak buradaki tufan, sözü alıp götürmüştür. Yani temel düzenleyici ve biçimlendirici olan ve insanı Tanrı'ya taşıyan söz düşmüş, anlamını yitirmiş böylece de kaybolmuştur. Giden söz, yitirilen insani özdür. Bu durum tam da kaotik bir duruma, tufan'a delalettir. Çünkü insan, söz ile zamana, Tanrı'ya tutunur ve evrenin sonsuz boşluğunda yitip gitmekten kurtulur. Sözün kaybolması ile oluşan tufan, dünyayı boğan su değil, kişinin tarihselliğini, insaniliğini ve

tanrısallığını yok eden yozlaşmadır, yitimdir. Jacques Ellul, sözü özgürlüğün ifadesi olarak belirtir (Ellul 1998: 81). Sellerin götürdüğü, insanın özgürlüğüdür. İnsan seçme, bilme, yaşama, inanma ve ifade etme özgürlüğünü yitirdiğinde onun için kıyamet kopmuş demektir. Kıyamet ve tufan mitlerinin genelde kaos üzerine inşa edilmesi bu yüzdendir. Karanlık bir boşlukta anlamı yitiren insan, tarihselliğini ve geleceğini yitirmiş demektir.

Öykünün başkişisi, sellerin, elinden sözünü aldığı çaresiz biridir ve tam bir kendini arama, kurma kaygısındadır. Fakat onu Tanrı'ya ve değerler dünyasına taşıyacak söz'den yoksundur; *"Söz, sulara karıştı. Teknem yok."* Tekne, bir ulaşım aracı olarak yiten sözdür. Tam bu noktada yazar/konuşun, *"Nuh hala Ağrı'da"* diyerek, bir kökenörneğe/arketipe gönderme yapar. Mitik tasavvura göre, evrende her olay kendini sonsuz sayıda yenilemektedir. Kökenörnek/arketip, bozgun ve yıkım anındaki kişi veya toplumlara, bu kaotik durumdan çıkma modelleri sunarlar. Bu modeller, Nuh gibi denenmiş ve başarılı olmuştur. Başarılı kökenörnekler, kaostaki kişiyi ümitsizliğe düşmekten korur, ona yeniden mücadele azmi verir. Bütün sorun, tufana karşı iyi bir gemi bulmaktır.

"Bu tufansa sondayım." sözü, başkişinin benliğindeki bu oluşun defalarca tekrarlandığını gösterir. Demek ki, insan benliğinin inşası bir defada olup bitmediği gibi, sabit ve durağan bir seyir de takip etmez. Evrendeki yaşamın sonsuz akışı için ölümün peryodik gerçekleşmesi gereklidir. Bireyin ve insanlığın ölümü yeniden doğuş için zorunludur ve bunun için birey veya insanlığın bir an için bile olsa biçimsizliğe dönmesi gerekmektedir (Eliade 1993: 115). Geçmiş günahların silinmesi, yıpranmış zamanların ilgası ve yeni bir başlangıcın yapılabilmesi için tufan gibi kıyametlerin olması kaçınılmazdır. Kıyamet anında Yazar, Nuh'a yaptığı gönderme ile kendi benliğinde yaşadığı değişim ve dönüşümleri anlatmak ister. Fakat başkişi, kıyametin olduğu anda bütün kontrolü

yitirmiş ve seyirlik bir nesneye dönüşmüştür; *"Bu sudan olacaksam, henüz başlangıçta değilim (..) Görmüyorum, görülüyorum (..) Gülmüyorum gülüyorlar. (..) Sudan olmayı umuyorum."* *Sudan olmak* ifadesi, seyirlik bir nesneye dönüşen başkişinin ümitsiz olmadığını ve bir bakıma yazgıcı bir tavırla kendini büyük oluş'un akışına teslim ettiğini gösterir.

"Tufan" adlı öykünün başkişisi, oluşu ummakla birlikte nasıl olacağını da merak etmektedir; *"Olmayı arıyorum. Nasıl olacağım? Sözde. İlk sözle mayam atılacak. İlk sözle ben olacağım."* Anlatıcı, fiziksel anlamda nesneleri/şeyleri biriktirerek bir varlık oluşturmak yerine, söze bağlı, söze dayalı, sözden kaynaklanan bir benlik kurma derdindedir. İlk söz, insanı zamanda açımlayacak kutsal bir tohumdur ve anlatıcı *"o tohumda ağacı gör(mek)"* istemektedir. Bunun için Budist rahiplerin bir dua metni olarak mırıldandığı, *"Om mani padme hum"* dizesini ödünçler. Bu dize, çamurda yetişen lotüs çiçeğinin bilgece bir arınmayla çamura bulaşmadan kendi geçekliğinin farkına varmasını, zıtlıkların ötesindeki kutsal birliğe ermeyi ve böylece saf Buda bedenine, mutlak iyilik kaynağına dönmeyi imler. Herkes büyük bir insanlık özünü potansiyel olarak kendi içinde taşımaktadır. Önemli olan bu özü ortaya çıkaracak sihirli söze ulaşmaktır. Bu sözler yerlere, kültürlere ve dinlere göre değişse de insanı gerçek özü asla değişmez. Önemli olan kendi tufanlarımızda boğulmamak ve kendi tufanlarımızın Nuh'u olabilmektir. Budist duasında nilüfer çiçeğinin özündeki mücevhere ulaşmak ne kadar zor ve çileli bir oluş serüveni gerektiriyorsa; insanın kendi özünü bulması, kurması ve yaşatması da öylesine çileli ve kararlı bir oluş serüvenini öncelemektedir. Bu kutsal oluşun temel aracı, rehberi ve malzemesi söz'dür. Söze tutunan insan, her tufan anının, yani her ölüm anının aynı zamanda bir başlangıç anı olduğunu da bilmesi ve ümitsizliğe kapılmaması gerekir.

Murathan MUNGAN

"Bir Yalnız

Onun yalnızlığı kişiler arası kopukluktan kaynaklanan bir şey değildi. Bir ruh içi yalnızlığıydı onunki. Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı. Kabuğuyla çekirdeği arasında ışık yılları.

O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmişti. Asıl ona ulaşmaya, kabuğunu kırmaya, çekirdeğine dokunmaya çalışanların durumu hazindi. Işık yıllarını hesaplayamayanların."

(Mungan 2010: 15).

I.

Persona ve Benliğin Taşlaşması

Küçürek öykü yazarının anlatmaya ve söylemeye zamanı yoktur; büyük bir şehvetle yokoluşa doğru giden ve bunu umursamayan varolanları, bir farkediş çığlığıyla uyarmak ister. Bu uyarı eylemi, Murathan Mungan'ın "Bir Yalnız" adlı küçürek öyküsünde olduğu gibi çoğu zaman kendi içinde boğulan/taşlaşan bir çığlıktır.

Carl Gustav Jung, arketipsel teorisini kurarken; gölge, anima, animus, persona ve yaşlı bilge adam kavramlarından bahseder ve persona'yı; kişiliğin aynı zamanda bir başkasına da ait olabilecek yönü (Fordham 1983: 64) diye tanımlar. Kolektif bir olgu olan persona, kişiliğimizin herkesleşen yüzüdür. Persona; yaşadığımız toplum içinde üstlendiğimiz yükümlülükler, oynadığımız roller, katlanmak/öyle görünmek zorunda olduğumuz durumlardaki yüzümüze taktığımız maskededir. Jung, personanın dünya ile ilişkilerimizi sağlayan bir gereklilik olduğunu söyler ve persona geliştirmeyi ihmal eden insanların kaba, huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmada zorluk çeken eğilimler sergile-

diklerini söyler (Fordham 1983: 65). Gölge ise, kişisel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi arzular ve duygulardır. Gölgenin baskı altına alınmasını Jung, baş ağrısı için kafa kesmeye benzetir (Storr 2006: 77).

"Bir Yalnız", kendi içine batmış umutsuz/yalnız ve sürgün bir insanın öyküsüdür. Yalnız kişi, başkalarıyla iletişim kuramadığı gibi kendisi ile de barışık değildir. Anlatı başkişisi, herkesleşerek anlamını yitiren yüzü/personası (kabuğu) ile özü arasında ışık yıllarınca sürecek bir uzaklığı vardır. Şüphesiz bu uzaklık başlangıçta çok önemsenmemişti; kendi varlığıyla/özüyle ilişkisini hep ertelemiş veya statü gereği başkalarının istediği gibi düzenlemişti. İş durumu, mahalle baskısı, işten kovulma endişesi, yaşama/geçinme kaygısı, egonun zorlaması, beklentilerin olmazlığı gibi pek çok nedenlerle susturulan, yok sayılan insan, bir gün kendini yaşamaya kalktığında, dışa karşı ördüğü görüntü karakterine yani kabuğuna/taşlaşan personaya çarpar. Kabuk/persona, özün koruyucusu olmaktan çıkmış onu tutuklamıştır. O, kendi surlarıyla kuşatılmış kaledir artık. Ruh, labirent görünümlü bu kabuğun içine atılmıştır. Asıl sorun, korunak olacak bir barınma mekanının, labirentleşerek zindana dönüşmesidir. Bu durum, Laing'in söylediği gibi tam bir "içe çökme" ve "taş kesilme"dir.

Laing, ontolojik açıdan güvensiz insanın karşılaştığı üç temel anksiyeteden bahseder; yutulma korkusu, içe çökme ve taş kesilme (Laing 1993: 45-46). Güvenlik eşiği düşük bir insan, başka insanlarla, başka şeylerle hatta kendisiyle olan ilişkinlikten korkar ve geri çekilir. Kendi kişiliğini sağlam duyumsayamayan ve sürekli bir güvensizlik endişesi yaşayan insan, ilişkiyi, anlaşılmayı hep tehdit olarak görür. Dışdünyadan/ilişkilerinden kendini tecrit etme önce masum

içe kapanma/çekilme'ye sonra da içe çökme'ye dönüşür. *"Bir Yalnız"* adlı öykü, öncelikle böylesi bir yutulma korkusu ile içe çekilmeyi, içe çökmeyi ve nihayet taş kesilmeyi anlatıyor. Dış dünyaya karşı takındığı tavır, üstlendiği rol ile özü arasındaki çelişki onu topluma olduğu kadar kendine de yabancılaştırmıştır. Jung'un persona dediği, herkesleşen yüzü kabuklaşarak bir engele dönüşmüştür.

Anlatıdaki *"atılış"* ibaresi, aslında bu kendi içine kapanmanın, Kierkegaard'ın "kendini ruhuna terk etme" (Kierkegaard 2001: 75) gibi bilinçli bir yönelişi değil; toplumsal bir dışlamayı işaret eder. Anlatı kişisinin topluma karşı koyduğu mesafe, yine metindeki *"yabancı"*lığı getirir. Topluma karşı ördüğü zırh, sonra kendi benliğini kuşatır, onu kendi içine kapanmaya iter. İşte yabancılaşma da tam bu noktada gelir; kabuk ile öz, olan ile arzu edilen, görünen ile arkada duran ve görünen ile özlenen arasına ışık yılı mesafeler girer. Bu mesafe bir duvar gibidir, anlatı kahramanı, sonradan kabuğa dönüşecek bu duvar gibi mesafeye çarpmakta ve gittikçe içene kapanmaktadır.

Kabuk kırılamadığı sürece bu kaçma/kapanma yarası derinleşecek ve umutsuzluğa dönüşecektir. Üstelik *"O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmiş"*tir. Bu kabulleniş, tam bir umutsuzluğa denk gelmektedir. Kiergkegaard, *umutsuzluğun, uyumsuzluğun değil, kendine yönelen ilişkinin bir sonucu olduğunu* (Kierkegaard 2001: 25) söyler. Anlatı kahramanı, kabuğu kırıp dış dünya ile ilişki kuramadığı için kendi içine yönelmiş ve içine yöneldikçe umutsuzluğa batmıştır. Zira dış dünya güvensizdir ve tehditlerle doludur. Anlatı kahramanı, yutulma korkusu ile içe çekilmekte ama bu sefer de personası ile özü arasındaki mesafe artmaktadır. Herkesleşen yüzünden/kabuğundan ışık yılı uzaklaştıkça, dışa çıkma, dünya ve dünyayla uyumlu yanıyla ilişki kurma umu-

dunu da yitirmektedir. Kabuk ile öz arasındaki yabancılık ve artan mesafe, kendi olamamayı artırmakta ve umutsuzluğu ölümcül bir hastalığa dönüştürmektedir. Umutsuz, kendi ruhunun ebedilik ışığını söndürmüştür.

Metindeki *"Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı."* ifadesi, anlatı kahramanın pasif, edilgen ve çok kırılgan bir ruh yapısına sahip olduğunu da gösteriyor. İlişkilerden kopma, anlatı kişisini dişil bir zayıflıkla içe kaparken, onun ruhundaki ölmezlik inancını da zayıflatır ve ebedilik ışığını söndürür. Böylesi mutlak bir suskunluk ve geri çekilme hali, şizofrenik anlamda, dünyayı topyekûn protesto etmek yani intihara dönüşmek riski de taşır.

Bu umutsuzu kurtarmaya çalışanların durumu hazindir; zira ne yapacaklarını bilememektedirler; acaba konuştukça daha mı bir sessizlik olacaktır yoksa kabuğa dokundukça umutsuz daha mı derinlere çekilecektir?

Güneş tanrıçası Ameterasu gibi onu saklandığı mağaradan nasıl çekip dışarı çıkarmak gerekir? Bunu ona dokunmak isteyenler ne kadar becerebileceklerdir? Dışarı ancak onun kabuğuna dokunacaktır, oysa umutsuz kendi kabuğundan bile ışık yılı uzaklığa çekilmiştir. Yani kendi ruhunda büyük bir yalnızlaşma ve yabancılaşma yaşamaktadır. Bu durum, umutsuzun, küçükken ebeveynlerinin/çevresinin aşırı baskısı sonucu eşik sendromunu bir türlü aşamadığını gösterir; bu durumda dışa çıkamaz ve dünyaya doğamaz. Masallardaki Uyuyan Prenses'i yüz yıllık uykusundan bir öpücük uyandırır ve onu mutlak kapanmadan kurtarır ve yeniden yaşama katar. Oysa umutsuz, dış çağrılara da kapalıdır ve kendini yeniden doğuracak eylem gücünü yitirmiştir. Onun için dünya/bedeni artık bir ölü evi gibidir. Ölememek ise, asıl huzursuzluk kaynağıdır.

II.

Modern zamanların, birey üzerindeki yoğun baskısı ve pragmatik yaklaşımı dikkate alınır ise, metin varoluşçu bir çizgide yeniden yorumlanabilir.

Anlatıdaki *"Atılmış, yabancı."* ibaresi, modern zamanların kendi hücresine tıkayarak dünyadan soyutladığı, mutsuz ve yalnız birey'e de gönderme yapar. Atılmak, bir işlevsizliği vurgular; modern zamanlarda insan gücü yettiği sürece çalışır, işler, makinenin bir parçası olur; sonra yaşlanır, aşınır ve iş veriminde düşüklük görülür. O zaman, o parça bir makinenin çarkı gibi yerinden sökülüp- biraz da yücelterek emekli edilerek dışarı atılır. Sartre'ın söylediği gibi o, tarihin arabasına koşulmuş yaşlı, yorgun ve zavallı bir attır. İşi bitmiş ve Anadolu'daki yılkı atları gibi dışarı atılmıştır. Tüm gideceği yeri olmayanlar gibi anlatı kahramanı da kendi içine döner; ama bu dönme bir güç alıp yeniden savaş meydanlarına çıkma değil, adeta uzlet köşesinde ölmeye yatmaktır.

O, artık emeklidir; işleyen hayata katkısı kalmamıştır. Uzun bir yaşam yolunun sonunda ıssız bir çöle bırakılmış hatta atılmıştır. O yabancı, artık ölümü bekleyecektir. Karanlık bir sessizliğe yazgılıdır ama bu yazgıyı değiştirecek ne gücü ne de isteği vardır. Umutsuzluk, çağcıl bir yayılma şehvetiyle ölümcül bir hastalığa dönüşmüştür. Yıllarca ertelediği, ihmal ettiği, bir gün ilgilenirim dediği özü, gerçeğe yenik düşerek geri çekilmiştir.

Bütün savaşları kazanmak mümkündür, umutsuzluğun hakim olduğu yüreklerin savaşı hariç...

Murat YALÇIN

"ölm

'Savaşlar çocukları büyütür', dedi yaşlı kadın, buruşuk ağzının kenarındaki tükürükleri silerken, 'Babalarının mezarları başında ağlayan adamlar görürsen şaşırma, yaşları büyüktür babalarından...'

Bu sözler, örümcek ağına takılmış bir sinek oldu, salındı kafasının köşesinde."

(Yalçın 2003: 81).

Yine türün genç yazarlarından Murat Yalçın'ın *'ölm'* adlı öyküsü de aynı kısa ve yoğun yaşantılar dünyasına gönderme yapar. Başlıkla birlikte 33 sözcükten oluşan *"ölm"*; yaşamı birden fark ettirici ve bireyi zamansız olgunlaştıran etkisiyle şok acıların, insan benliğine yaptığı aşırı yükleme ile onun varlığını çatlatan, parçalayan yönüne işaret eder. Savaşların, babalara yaşam deneyimini sindirerek çocuklarına aktarma imkanı tanımayan ve çocukları birden büyümek zorunda bırakan amansızlığı; okuyucuyu kalbi ve zihniyle birlikte Hz. İsa gibi sonsuz zaman panosuna çiviler. Birdenbire büyümenin insan benliğindeki şok kırılmaları, bireyin tüm yaşam algısını bir hastalık gibi sarar ve onu yalnız, mutsuz ve şefkatin mekânından sürgün kılar. Sevgiyle değil ama ölümle ve kinle birbirine ulanan ömürler, ancak modern meduzalar üretir ve dünyayı cehenneme çevirir. Bu yoğun ve rafine anlatım, bir sis çanı gibi insanları kendi içinde taşıdıkları katastorofik tehditlere karşı düşündürmek ister.

Yukarıdaki metinlerde de görüldüğü gibi, küçürek öykü yazarı, sıradan ama yoğun ve özgün yaşantıları daha çok simgesel düzeyde bize anlatır. Zira bir yoğunlaştırma göstergesi olan simge, daima kendisi olmayandır ve hep ötelere, derin anlamlara çağrıda bulunur. Temelde görselleşen bir dünyada ve süre/hız faktörlerinin kıskacında yaşamaya çalışan 20. yüzyıl insanı, zaman yoksuludur; uzun romanlar okumaya vakti yoktur. Dolayısıyla bu gereksinimi giderecek "fast food" tarzı bir anlatı türü, geçmiş deneyimleri de arkasına alarak kendiliğinden gündeme gelir.

Ramon Gomez de la SERNA

"Sevda

Karşı yönlere giden iki trenin pencerelerinden göz göze gelmişlerdi, ama sevdanın gücü öylesine etkiliydi ki, iki tren de aynı yönde gitmeye başladı."

(Serna 1997: 106).

Sonsuzluğa Dokunuş; Sevda

Sevda, bir-oluşun, dönüşümün metinleşmesidir. İki ayrı yöne giden trende iki insan vardır. Bunların yolları bir an kesişir ve göz göze gelirler; sonra birbirini içermiş olarak yollarına devam ederler; artık nereye, hangi yöne gitseler birbirine gideceklerdir ve birlikte gideceklerdir, trenlerin bir anlamı yoktur; zira onlar dıştır ve fark'tırlar. Aşk, bütün farkları aşmakla başlayan kutsal bir diriliştir.

Öyküde geçen tren; makro düzlemde değişmez/değiştirilemez raylı sistemi ile yaşamın tek düze, rutin ve geri döndürülemez akışını sembolize eder. Yaşamın bu rutin akışında iki başka insan, karşı yöne giden iki trende karşılaşırlar; *"iki trenin pencerelerinden göz göze gelmişlerdir."* Trenin pencereleri; bu rutin yaşamı, dışa açan ve seyirlik bir nitelik kazandırırken, *"göz göze gel*(me)", bu rutin ve mekanik akışı; pencere'den göz(ler) e taşır, yani içselleştirir. Böylece seyirlik olan; özel bir görmeye ve içten fetheden bir nazara çevrilir. Sıradan görme'yi, içten fetheden ve dönüştüren nazar'a çeviren şey, "sevdanın gücü"dür ve bu nazar, biçimlendirici bir etkiye sahiptir.

Sevda/aşk, yani içimizdeki sonsuzluğun kıpırdanışı; bizi, önce kendi sınırlarımıza çarpar ve sonra biz bu sınırlara sığmadığımızı görürüz. Çünkü sonsuzluk içimizde kıpırdamış ve bize dokunmuştur; sonsuzluğun dokunduğu her şey ölmezleşir, ebedileşir ve kutsal bir karakter taşır. Aslında aşka olan çekiliş, sonsuzluğa ve ölmezliğe duyulan özlemdir. Yusuf Hemadani'ye öğrencileri sormuşlar *"Efendim ebedilik nedir, bize anlatabilir misiniz?"* diye. Koca bilge, sakalını sıvazlayıp

"Hey oğul, ebediliği bilmem ama, ondan bize bir şey dokunur ki, işte o aşktır!" der.

"Sevda" adlı öyküde, *"pencere"* içten dışa açılmayı, *"göz"* ise dıştan içe açılmayı simgeler. Pencere, içeride oturan'ı dışarıya açar ve seyirlik bir alan oluşturur. Fakat göz, daha çok ruhun derinliklerine açılan sırlı bir penceredir. Gördüğümüz her şey ruhumuzda yankılanır. Pencere mekanik bir görüntüyü, manzarayı sunarken; göz esrarlı bir derinliği ifşa eder, keşfeder ve inşa eder. Bu bakımdan, ruhun en savunmasız alanı gözün gördükleridir; çünkü bir kere görülen, doğrudan içerilmiş ve ruha resmedilmiştir. O resim, zaman geçtikçe tamamlanacak, genişleyecek ve etkin bir şekilde kendi egemenlik alanını ruhun derinliklerinde inşa edecektir. Dehşet anlarının da, büyük sevgi ve coşku anlarının da unutulmaz oluşu ve insanı en beklenmedik anlarda sarsması; gözün, ruhun esrarına olan bu yakınlığı dolayısıyladır.

İki farklı yöne giden tren'deki belirlenmişlik ve çevrilmezlik; dış dünyanın insan üzerindeki görünen mutlak egemenliğine vurgu yapar: Zaten tren, getirmekten çok götüren'dir. Nitekim iki tren ayrı'dır ve farklı yönlere gitmektedirler. Nesneyi dışa çeviren pencere, dünyayı içeren gözde hükmünü yitirmiştir.

Gözün anlık görmesi, *"sevdanın gücü"* ile aslında bir iç aydınlanmasına dönüşmüş ve bir ruh inkılâbına sebep olmuştur. Değişen ruh, sevdanın gücüyle yeniden kendini inşa ederken dış'ın, öte'nin ve başka'nın hiçbir önemi kalmamıştır. Gayr olan, başka olan, karşı olan her şey atılmıştır. Böylece trenlerin mekansal düzlemdeki hareketliliği ve farklı yönlere gitmesi pek önem taşımamaktadır. Zira artık ruhların kendi serüveni başlamış ve iki farklı insan, birlikte aynı yöne bakmaya başlamışlardır. İşte öykünün temel matrisi de burada

ortaya çıkar; Dünya bizi parçalar, aşk bütünleştirir; dünya farklılaştırır, aşk birleştirir/aynileştirir.

Bu da şu soruyu gündeme getirir; insan dünyanın istediği gibi mi yoksa kendi istediği gibi mi yaşamalı? Aşk içimizdeki en özgün kendilik atılımıdır, bizi öteki olmaktan, dünyanın içine batmaktan ve önemsiz ayrıntılarda kaybolmaktan kurtarır. Artık trenin ve yolun yani araçların/şeylerin bir anlamı kalmamıştır; birlikte aynı yöne gitmek önem kazanmıştır.

"Sevda" adlı küçürek öyküde zaman, mekan ve kişilerin belirsizliği, küçürek öykülerdeki anlık vurguya uygun biçimde tasarlanmıştır. Küçürek öykülerde genel bir nitelik olarak karşımıza çıkan ve okuyucunun özdeşleşme/aynileşme yönelimi ile aşılan bu belirsizlik durumu, öykünün sınırlarını bütün insanlığa açar Bu bakımdan küçürek öykülerde, yerel ve ulusal izlerden çok evrensel izlekler işlenir.

6. Bölüm

TÜRK VE DÜNYA EDEBİYATLARINDAN KÜÇÜREK ÖYKÜ SEÇKİSİ

6. Küçürek Öykü Seçkisi

Ferit EDGÜ

"Çöl

Çok yerler gördüm. Dağlar, ovalar, yaylalar,
Denizler, kentler, başkentler...
Ama bugüne değin çölü görmüş değilim.
Çölü görmediğim halde, biliyorum ki, çölü görmeyen
Hiçbir şeyi görmüş sayılmaz."
(Edgü 2002: 59).

Ferit EDGÜ

"Garip Aile

Buraya nerden geldiğimi bilmiyorum.
Onlar da bilmiyor.
Benim nerden geldiğimi değil, kendilerinin nerden geldiğini.
Ayrıca, onlarla aynı dili de konuşmuyorum.
Ayrıca, onlar da, kendi aralarında aynı dili konuşmuyor.
Böylece, (garip aile!) bir arada yaşayıp gidiveriyoruz işte."
(Edgü 2002: 47).

Ferit EDGÜ

"Üşüyen

Beni, öldüğünde "yatacağı" mezarı ziyarete götürmüştü.

Mezarcıya, mezarın üstünü örten kalasları kaldırmasını söyledi.

Baktım: mezarın dört duvarı mermerle kaplıydı, dibi ise nemli toprak.

Niçin mezarın dibini de mermerle kaplatmadığını sordum.

Ama o zaman çok üşüyeceğim, dedi."

(Edgü 2002: 33).

Ferit EDGÜ

"Sonumsu

Saatine bakmayı unutma, dedim.

Ama bunun ne gibi bir yararı olabilir ki, dedi son soluğunu verirken."

(Edgü 2002: 25).

Ferit EDGÜ

"İtiraf

Bir zamanlar Afrika'da bulunmuş.

Onların arasında kendimi hiçbir zaman bir yabancı olarak duymadım, diyordu. Bir yamyam olarak, evet."

(Edgü 2002: 51).

Ferit EDGÜ

"Kilit

Anahtarlar nerde?

Bilmiyorum.

Nasıl bilebilirsin ki hangi kapıyı açacağını

Bilemediğin anahtarların nerde olduğunu..."

(Edgü 2002: 57).

Ferit EDGÜ

"Işık

Koridorun ucundaki ışığı görüyor musun?

Tabii görüyorum.

Öyleyse niçin yazmıyorsun?"

(Edgü 2002: 73).

Ferit EDGÜ

"Ne

-Tanrı'nın olmadığı bu dağ başında sen ne arıyorsun? Diye sordu tanıdık bir ses.

Hiçbir şey aramıyordum. Orda, dağ başında, o dağ başında yaşayan ve ölen insanların arasındaydım, hepsi bu.

Böyle dedim.

Bana,

-Onlardan biriymiş gibi konuşma, dedi. Sen, kendin niçin ordasın?

-Bilmiyorum, dedim. Belki, sizlerden değil, artık onlardan biri olduğum için."

(Edgü 1995: 69).

Ferit EDGÜ

"Annem ve Ben"

Köy göçmüş.

Çocuklar bile ölmüş.

Aileden hayatta bir o kalmış, bir de annesi.

Böyle diyor.

- Peki siz ne yapacaksınız? diye soruyorum, yalnızca bir şey söylemiş olmak için.

Duralamadan, ilkin soruyor, sonra yanıtlıyor:
- Biz mi? Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de.
- Peki niçin gitmiyorsunuz buradan? diyorum.
- Gitmek mi? diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben. Buradan başka neresi kaldı ki?"
(Edgü 1995: 54).

Ferit EDGÜ

"Görünüş
- Çok mutlu bir insana benziyorsunuz, dedim.
Güleç yüzü daha bir güleçleşti.
-Ben mi? Mutlu mu? diye sordu.
-Evet, dedim. Mutluluğunuz yüzünüzden okunuyor.
- Ne garip, dedi. Annemi dün, karımı da bugün yitirdim."
(Edgü 1999: 58).

Ferit EDGÜ

"Yolda
Yola çıktım.
Ama çok geçmeden gördüm ki, yol yoktu. Yol silinmişti.
Ne yapabilirdim?
Geri dönemeyeceğime göre bir yol açıp orada ilerlemem gerekiyordu.
Ben de öyle yaptım.
Aradan ne kadar zaman geçti bilmiyorum.
Hala yoldayım.
Ama bu yol hangi yol ve beni nereye götürecek, bilmiyorum."
(Edgü 1999: 56).

Ferit EDGÜ

"Hayalhane

-Niçin kaybolmuş fotoğrafları arıyorsun. Elinde bir makinen var. Görüyorum. Yeni fotoğraflar çeksene. Hatta o kaybolan fotoğrafları.

- Ama onlar hayallerimdi."

(Edgü 1999: 55).

Ferit EDGÜ

"Yanlışlık

Bu adamı hiç gözüm tutmamıştı.

Ama bunu kendİsine söylemedim.

Ona sorumlu bir görev verdim.

Görevin üstesinden geldi.

Çok şaşırmıştım. Araştırdığımda gördüm ki, ona yanlış bir görev vermişim.

Bunun üzerine istifamı verdim.

Şimdilerde, yalnızca yazarak vakit geçiriyorum."

(Edgü 1999: 53).

Ferit EDGÜ

"Yılan

Hatırlarım, güzel, güneşli bir gündü.

Kır gezintimiz sırasında, o koca yılan babamı sokup öldürdü.

Böylece kabilenin başına ben geçtim."

(Edgü 1999: 49).

Ferit EDGÜ

"Gece Bekçisi

Dilersen bu gece burada kalabilirsin, dedi bana.
Bu bir çağrı mıydı, yoksa bir acıma duygusu mu, çıkaramadım.
Geceye, yoğun karanlığa çevirdim bakışlarımı. Teşekkür ettim.
Ne yazık ki, kalamam, dedim. Bekleyenim var."
(Edgü 1999: 45).

Ferit EDGÜ

"İçerdeki

Kapıyı siz mi çaldınız?
Kapıyı çalmadıysanız, burada kapının önünde ne işiniz var?
Beni mi istiyorsunuz?
Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam.
İstesem de çıkamam ben.
Bana izin yok."
(Edgü 1999: 42).

Sait Faik ABASIYANIK

"Ben ve Onlar

İnsanı, bir tesadüf, sevmeyeceği insanlar arasına atabilir. Ben öylelerinden biriyim. Bana büyük şehir lazım. Bana tanımadığım, üzerinde hayal kuracağım ev, insan, hayvan, taş, toprak lazım.

Tesadüf beni bir yerde oturmaya mahkum etti. Buranın insanlarını sevemiyorum. İçlerine giremiyorum. Bunlar iyi yiyor, iyi içiyor. Meltem onlar için, tuzlu serin deniz suyu onlar için. Gökyüzünde güneş onların kadınlarının omuzbaşlarını dolgun diz-

kapaklarının üstünü yaldızlıyor. Ilık geceler, patiskalar, muslinler, ince yatak örtüleri, küçücük, serin gece rüzgarı onlar için...

Komidinlerde kitaplar, gazeteler, mecmualar, çocuklarının yerlere attığı köpek, kurt, tay, ceylan, kaplan, vahşi orman, dağ evleri, köy, oduncuların murabba tahtalardan kolları, bacakları, ormanın bir köşesi, kuzunun kulağı, ceylanın gözü, kapların sırtı, vahşi ormanın yeşili, dağ evinin bacağı birbirine eklenince manzaranın tamam olduğu, ailenin çocukla beraber oynadığı oyuncaklar için."

(Abasıyanık 1997: 46).

Sait Faik ABASIYANIK

"Pısırık

Biliyorum ki pısırık bir adamım. Çok samimiyim ama yalan olmasın, dünyada utanmayacağım insan yoktur.

Bu utangaçlığı örtmek için yapacağım hareket, söyleyeceğim sözlerde, beni sizin bulmanıza imkan da yoktu.

Birinci görüşüş böylece geçip gitti. Yani her insan gibi ben de sizin gözünüze yahut kafanıza iyi bir takım intibalar vermeye çalıştım: Sizin için ise bundan sonra düşünmeye başladım. İlk görünüşte hakikaten samimi, temiz kalpli olduğunuz derhal anlaşılıyor. Bundan öte her insan gibi sizde de inişler yokuşlar olmamasına imkan yok.

Belki iyiliğiniz kadar fenalığınız vardır. Belki merhametiniz kadar zalimliğiniz de olabilir. Siz de mahçup görünmemekle beraber fazla mahçupsunuz."

(Abasıyanık 1997: 47).

Ayşegül GÜRDAL

"Duvar

Yolda yürüyorum, bir şey birden durdurdu beni.

Sanki, görünmez bir duvar vardı, önümde akıp giden yolu bölen. Zamanı hissettim. Bir varlıktı bana bakan ve dön, diyordu, geç kalmadan kendine.

Kalakaldım yolun üstünde. Bir başıma. Arkamdan iten neydi öyleyse beni, sürgit.

Heyecanlandım, küçük bir yalan uydurdum kendime. Geçmişim beni itiyordu, öyleyse yaşıyordu ki ben geleceğe önümdeki o kapıdan geçmişimi sırtımda bir pelerin gibi taşıyarak girecektim –SIKIŞTIM- öyleyse dedim kendi kendime. DUVAR benim."

(Gürdal 1997: 81).

Cemal ŞAKAR

"Arim

Şehre bitişik, sağlı sollu uzayıp giden geniş bahçeleri vardı; her türlü sebze ve meyveden yetiştirebiliyorlardı. Zaten onlar mühendislik bilgisinde de çok ileriydiler. Büyük barajlarda, bentlerde topladıkları suları, kanallarla bahçelerine kadar getirmişlerdi.

Elde ettikleri zenginlik ve ihtişam gözlerini öylesine kamaştırıyordu ki; bahçelerdeki, ürünlerdeki çağrıyı duymuyor; işaretleri görmüyorlardı. Bereketli toprakları, tertemiz rızkları bahşedenin kim olduğu akıllarına bile gelmiyor; refahın ilelebet süreceğini düşünüyorlardı.

İçlerinden az bir kısmı hariç, İblis'i haklı çıkarmışlardı.

Aniden barajlarının yıkılmasına bir anlam veremediler; oysa ne kadar da muhkem yapmışlardı. Sonra sular bentleri yıktı, kanallardan taştı.

Bereketli topraklar üzerindeki cennet gibi bahçelerinden geriye sadece böğürtlen, ılgın ve yabani birkaç sedir ağacı kalakaldı.

(Şakar 2008: 13-14).

Sevim BURAK

"Terzi Kalivrusi

İşte terzi kalfa geliyor
Bana bir kat elbise lazım
Yanınızda örnekler var mı?
Her türlüsü var efendim
Hangisi daha ziyade hoşunuza giderse onu intihap ediniz
Siyahı daha ziyade severim
Bana bir kat elbise ölçüsü alınız
Ne biçimde olsun?
Şimdiki modaya göre nasıl giyiyorlar ise öyle yapınız
Elbisem hazır mıdır?
Hayır efendim
Yalnız setrenizi getirdim
Bakayım prova edeyim iyi geliyor mu?
Vücudumu çok sıkıyor
Boyu çok uzun
Tamam boyunuza göredir
Kollarım kaçıyor
Efendim şimdiki moda böyledir
Ben isterim ki vücudum rahat etsin
Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki"
(Burak 2006: 72).

Sevim BURAK

"Bekâr

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

Necati TOSUNER

"Verim

Pencere önündeyim. Tül perde ardındayım. Balkon, yerden yalandan yüksek bir balkon. Kış balkonunda yaz kalabalığı. Sandalyeler masasız ve üst üste. Kovalanmayan bir kedi ve kuyruğu çiçeği solmuş üç saksı arasında.

Karşı cam gölgesinde yağmur.

Çocuk sesi yok, yağmur var."

(Tosuner 1997: 137)

Taner KARAKOÇ

*" ****

"Her gece yatmadan önce yaptığı gibi tabancasını sildi, okşadı. Yatağının başucundaki komodinin üzerine, telefonun hemen yanına bıraktı. Gece telefon çaldı. Eliyle uzandı. Tetiği çekip, Alo, dedi."

(Karakoç 1997: 82).

Taner KARAKOÇ

*****

"Arkadaşını saatlerce bekledi. Gömleğini çıkarıp gömleğiyle dans etmeye başladı. Gelmeyeceğini anlayınca şaraptan birkaç yudum alıp yattı. Gece evin önünde park etmeye çalışan bir araba sesi duyduğunu sandı. Balkon kapısına yöneldi. Düştü."

(Karakoç 1997: 82).

Murat YALÇIN

"Km.

FARLARIN aydınlattığı levhalarda kilometreyi gösteren rakamlar sürekli büyüyordu. Varacağı şehrin değil, ayrıldığı şehrin uzaklığı yazılıydı..."

(Yalçın 1997: 80).

Sadık YALSIZUÇANLAR

"Kıl

Yaşlı adam ramazan hilalini görmek için göğe baktı. Gözüne beyaz bir kıl inmişti. Onu ay sandı. 'Onu gördüm' diye bağırdı. O beyaz kılın ay olma ihtimali var mıdır?

Öyleyle kabul etmemek inkar değildir."

(Yalsızuçanlar 1997: 49).

Küçük İskender

"Lucifer'ın Bisikleti

Yoğundu; Ed Gein'ın evine dekorasyona çağrılmış, RNA'ları her türlü hücresel görevi reddetmiş, hastalıklı bir ucuzlukla olağandışı bir kafatası parçasıydı; şakaktan başlayıp dış kulağın arkalarına uzanan temporal kemiğin delik deşik yapısı içinde, onlarca damarın ve sinirin trafiğinde toplumla inorganik bir ilişki kurmaya yeltenen, aslında bütün basitliğini fötal deformasyonundan, konuşan et olmak'tan alan,"uzayda anlam olarak yer kaplamak bir denge biçimidir; bunu ister diyalektiğe, ister yingbing'e bağlayın; eğer bir bisiklete binmek ve onu kullanmak istiyorsanız, kuvvetli ve kudretli bir ruhsanız, iki tekerlek vardır sizi ilerletecek; birbirlerine bağımlı iki tekerlek: Şeytan ve Tanrı. Bu ikisi üzerinde durmanız gerekir" diyerek iki çuval iyilik ve kötülükle hayata atılırsanız, gidona hakimiyet ustalığınızı kaybedersiniz. Yuvarlak olan, ilerletir. Köşeler, korunmayı sağlasa da tutuculuğu körükler ve stabildir. Dairenin merkezinde ya da köşegenlerin kesiştiği yerde ise her zaman bir parrhesia potansiyeli bulunur; algılanamayan, bir ad konulamayan, anlaşılamayacak olan enerji de odur aslında.

Hangi yaşta bisiklete binmeyi öğrenirseniz öğrenin, gideceğiniz yer hala değişmemişse, buna kararlı, davasından ödün vermeyen de diyebilirsiniz, bağnaz da.

Hayat, her zaman etiketinizdeki markaya bağlı."

(Küçük İskender 2007: 2).

Küçük İskender

"Yazgının Ölçüsü

Issız adaya bile düşsem özgür ve/veya yalnız değilim; çünkü aklım var."

(Küçük İskender 2007: 2).

Şahin TAŞ

"Bir Maskeyi Düşürür Gibi

-Güzel kadı.

-Dı, dedi.

Cart!diye yüzünü alnından aşağı yüzüp!"

(Taş 2007: 50).

Şahin TAŞ

"Öğüt

1

Yazarken

Bin dereden

Su getir!

B

İ

R

İ

K

BİR İLK-

İçin!"

(Taş 2007: 51).

Refik ALGAN

"Uzunçalar

"Artık mektup yazacak kimsem de kalmadı. Dün sana bir şeyler yazıp attım. Önümüzdeki yıl yanıtı elime geçerse iyidir. Yalnızlık çığlıkları insanları hep ürkütmüştür sanırım. Aziz dostum, eğer çevrenizdekileri kaçırmak istemiyorsanız, onlara yalnız olduğunuzu söyleyiniz; insanın aynayla yüz yüze gelmekten korkmasına benzeyebilir bu. İyisi mi elden geldiğince okşayınız güvercinleri ve uzak kalmayınız sıcak iklimlerin limonsu tadından. Lüks sorunlar..."

(Algan 2009: 37).

Abdullah HARMANCI

"Aynı Dünya

Gözlüğümü çıkartırsam, iki buçuk derece miyop gözlerim, sizinle aynı dünyayı görmeme engel oluyor, dedi. Gözlük camlarım renkli olduğundan, gözlüğümü taktığımda da sizinle aynı dünyayı görmüş oluyorum, diye ekledi.

Şu halde gözlerimizi yumalım, dedim; bakın şimdi ikimizde aynı dünyayı görüyoruz."

(Harmancı 2004: 47).

Mehmet HARMANCI

"I.

Öyküyü Beklerken

-Masa başında, oturmuş öyküyü bekliyordum.

[dımdızlak bir masa... kafamı karıştırmasın diye üstü sadeleştirilmiş... okuma lambasının ışığı doğrudan ve sadece yazı makinesine odaklı...]

-Oturmuş, öyküyü bekliyordum.

-Boşuna bekleme, diye bir ses ünledi tepemden.

-Oturmuş öyküyü beklerken, öylece donakaldım.

-Ses tekrarladı: Boşuna bekleme, öykü gelmeyecek!

-Donakalmış, ne düşüneceğimi bile bilmezken, ses gürledi yeniden

-Öykü gelmeyecek !!!

II.

-Ne zaman sonra anladım, öykü gelmez; çünkü hep oradadır."

(Harmancı 2004: 43)

Saliha YADİGAR

"Susuzluk

Akşamüstü. Sesler, bitmek üzere olan güne saldırıyor.

Bisiklet kornası, çocuk çığlıkları, kedi ciyaklamaları...

Perdenin ardında öyle belirsiz bir soru.

Arabeskin açtığı bir parantez(geçer gider).

Seslerle sıvanmış sonsuz aydınlık bir ev. Sorular kendi parantezini yaratmış.

Şimdi bisiklet zamanı. Zamanın açtığı koridordan çocuklar uçar gider.

Gülümsüyor kız, yanında arkadaşı. İkisi de on yedi, ikisi de çıplak.

Bir de adam. Geçmişte yazdığı bir şiiri anımsıyor. Şakağının üzerinde parmağını döndürüyor.

Kıvırcık saçlı, uzak kadının hayaliyle yanıyor.

Yaz sorularını soruyor. Susuzluk."

(Yadigar 2006: 97).

Franz KAFKA

"Kısa Hayvan Masalı

"Öf!" dedi fare. "Dünya da günden güne daralıyor. İlkin bir genişti ki korktum, koştum ileri, uzakta sağlı sollu duvarlar görür görmez dünyalar benim oldu. Ama bu uzun duvarlar da bir çabuk birbirlerine doğru yaklaşıyor ki, en son odadayım işte; orada, köşede de kapan duruyor, gide gide kısılacağım kapana."

Kedi, "Sen de öyleyse yönünü değiştir," dedi ve fareyi yedi."

(Kafka 2009: 389).

Francis PONGE

"Sanayiciye İltifat

Ey Hazret, beyniniz yoksul, düz yüzeylerle döşenmiş, dikey iplerle çekilmiş koni biçiminde ışıklarla, ticari aklı kalbura çevirecek müziklerle dolu gibi olabilir, ama sizin arabanız, dışbükey bir hırka gibi, Eyfel Kulesi'nin başka incik boncuklarla üzerinde sallandığı, platin bir nehirle çizilmiş Paris'te göz göre göre gezer ve siz, kırların orta yerine kokan boklar gibi yerleştirilmiş fabrikalarınızdan dönerken, bir duvar örtüsünü kaldırır ve salonlarınızdan içeri girersiniz, ipeklilere bürünmüş birçok kadın size gelir, tıpkı yeşil sinekler gibi."

(Ponge 1997: 99).

Julio CORTÁZAR

"Açıklamaların Yazgısı

Bir yerlerde açıklamaların yığıldığı bir çöplük olmalı.

Bu doğru dürüst görünümde huzursuzluk yaratan tek bir şey var: bir gün birinin çıkıp bu çöplüğü de açıklamayı başardığında olabilecekler."

(Cortazar 1997: 104).

Şeza BARGUS

"Çatlama

O şehirde kapıların tuhaf bir özelliği var.

İçlerinden biri, anahtarı kapıya soktuğunda iki kişiye bölünüyor; biri dışarıda kalıyor, öteki içeri giriyor."

(Bargus 2008: 149).

Şeza BARGUS

"Oyun

Dişi olmak üzere yaratılan, kadın olmaya zorlanan, anne olmayı arzulayan, seven ve sevilen bir varlık olmayı düşleyen, erkek rolünü oynamayı reddeden beni yapımcılar, başarısız oyuncu sınıfına soktular."

(Bargus 2008: 149).

Michel LEIRIS

"Çok Eski Düş

"Bir dizi önemli infaz, sokakta bir kalabalığın önünde gerçekleşiyor – ben de o insanların arasındayım ve bu beni son derce ilgilendiriyor. Ta ki cellat ve yardımcıları yanıma gelene kadar, çünkü benim sıram gelmiş, bunu pek beklemiyordum ve beni dehşete düşürüyor."

(Leiris 1997: 100).

Istvan ÖRKÉNY

"Evde Olmak

Küçük kız, yalnızca dört yaşındaydı. Aklı birçok şeye yetmiyordu henüz. Annesi yaşamlarındaki büyük değişimi kavratabilmek için, kızını dikenli tellerin yanına götürdü ve uzaktaki treni gösterdi.

-Ne güzel değil mi? Bak bu tren bizi evimize götürecek.

-O zaman ne olacak ki?

-Evimize kavuşacağız!

-Peki ev ne demek? diye sordu çocuk.

-Bundan önce yaşadığımız yer demek.

-Orada ne var?

-Oyuncak ayıcığını hatırlıyor musun? Belki bebeklerin de duruyordur?

-Anneciğim peki orada gardiyan var mı?

-Hayır yok.

-O zaman, dedi: Oradan kaçabilir miyiz?"

(Örkény 2004: 72).

Reinhard LETTAU

"Düşmanlar

"Ekselansları hiçbir şeyin yararı yok."

"Neden yok da?"

"Ekselansları düşmanlar, kendilerine karşı tam zamanında saldırıya geçildiğinde, silahlarımızdan sıkıca yakalıyorlar."

"Demek silahlara sıkıca yapışıyorlar öyle mi?"

"Ya silahlara sıkıca sarılıyorlar, ya da onlara yapışıp kalıyorlar."

"O kadar çetinler mi?"

"Şöyle bir silkeleseniz olmaz mı acaba? Düşesiye kuvvetlice tartaklasanız?"

"Kendilerini ağırlaştırıyorlar ve silahları öylesine sağa sola sallıyorlar ki bizimkiler etrafa savrulup boşluğa düşüyorlar."

Mareşal kurnazca: "Peki salıverseniz? Aniden salıverseniz nasıl olur? O zaman düşman cumburlop yere düşmez mi?"

" O zaman da silahı olur."

"O zaman ona, o silaha asılırken, bir diğeri saldırmıyor mu?"

"Ekselans bunun için elimiz boş değil. Askerlerimizin silah taşımak ve düşmana karşı koymak için her iki eline de gereksinimi vardır."

(Lettau 2008: 51).

Bruce Holland ROGERS

"Üç Asker

1-En Zor Soru

Deniz piyadelerim bana sorular sorarlar. 'Ne zaman duş alabiliriz?' 'Çavuş, iyi günler nasıl deniyor', 'Çavuş, biraz daha tabanca yağını nerden alabilirim?'

Cevaplarım vardır. 'Belki yarın', 'Maysuh alheer', 'benimkini kullan'.

Sorularına cevap vermek benim işim. Ama Anaya vurulduğunda ve kan kaybından ölmek üzereyken, kolumu kavradı ve 'çavuş? çavuş?' dedi. Soruyu anladım ama lanet olsun. Bir cevabım yoktu.

2- Yabancı Savaş

O çocuğu gören hiçbir Amerikan askeri onu vuramazdı. Ama uzun menzilli mühimmat sizin için. Calder, parçalara bakarak caddede yanımda dikildi. ' Evden çok uzağa geldik.' dedi 'bir daha asla geri dönemeyeceğiz.'

'Seni salak herif' dedim. Ama bir yıl sonra pistte çocuğuma sarılıyor, parçalara ayrılmış o çocuğu düşünüyordum ve evde değildim.

3- Kararlar, Kararlar

Sabah alacakaranlığında, çok uzaklarda, adamlarım kararlarını veriyorlardı.

Şu adam ne taşıyor?

Dost mu düşman mı?

Orada olmalıyım, karar vermelerine yardımcı olmalıyım. Karım ve ailem benim sessizliğimin etrafında noel yemeği konuşmasını en iyi şekilde yapıyorlar. Bir saat önce, Annie'ye lanet haberleri açması için bağırıyordum. Babam, dilimlerken, gözlerime bakmıyordu. 'Beyaz et mi siyah et mi?'"

(Rogers 2007: 210-211).

Rob CARNEY

"Yalnız Seyahat Etmek

Belki şimşeklerin etrafında büyümek zordur. Eğer Kansaslıysanız bu normaldir derler. Normal ve tehlikeli ve birkaç mil uzaklıktaki bir ağaçta, ahırda ya da çatıda bu çatırtıyı yakalamak nasıl bir şeydir bilirsin. Ama bu ben değilim. Bana göre bu inanılmazdır. Demek istediğim, şimşek gelecekmiş gibi korkmasını iple çekiyorum. Şiddetle çakar ve hızla gider ve geceyi cayır cayır yakmasını duyarsınız. Buna tamamen alışığım. Tahmin edin ne oldu: Bir keresinde uçaktaydım – yaklaşık üç yıl önceydi – Dallas'tan Charles gölüne kadar küçük bir ışık atladı- dolayısıyla biz doğu Teksas veya Shreveport üzerinde olmalıydık- Arkansas olabilir- her neyse mesele şu, pencerenin dışında şimşek fabrikasına benzeyen bir dev bulut vardı. Bilirsiniz, demek istediğim, onu görmeliydiniz. Şimşek işareti çıkarmıyordu. Her şey bulutun içinde oluyordu, dolayısıyla ortasındaki bu alanlar birden aydınlanıyordu. Sonra bir yerlerde sırasıyla.... pmm pmm pmm pmm.... karanlıkta, karda, bir kaynak dükkanının dışında duruyor ve tozla kaplı camdan bu mavi-beyaz ışıkları görüyor gibi. Bunun gibi bir şey. Ve bu devam etti ve etti ve durmadı. Ve demek istediğim, gerçekten bir fabrika gibiydi. Bilirsiniz, nerede ve nasıl şimşekler oluşur, sonra dünyanın etrafına şimşekli fırtına olarak sevk edilir. Sanki ora-

larda bir yerlerde, Tanrılar dışarıya bakmak için küçük cam bir şeridi olan miğferlerini giymiş, çekiçlerle ve örslerle ve körüklerle çalışıyorlar. Bulutlu bir ocak gibi. Işığın doğum yeri gibi. Belki de evrenin rahimdeki görünüş şeklidir. Tanrım! Birilerinin orada benimle beraber olmasını isterdim. Bu ikinci kez paylaşmanın güzel olacağı türden bir şey."

(Carney 2007: 224-225).

Oscar WİLDE

"Çırak

Narkissos öldüğünde, zevk pınarı bir tatlı su havuzundan tuzlu gözyaşı havuzuna dönüştü; Oreas'lar pınara şarkılar söyleyip teselli etmek için ağlayarak ormandan çıkıp geldiler.

Pınarın bir tatlı su havuzundan tuzlu gözyaşı havuzuna dönüştüğünü görünce, yeşil saç örgülerini çözüp pınara seslendiler, "Narkissos için böyle yas tutmana şaşırmadık, çünkü o çok güzeldi," dediler.

"Narkissos güzel miydi? dedi pınar.

"Bunu senden iyi kim bilebilir? diye cevap verdi Oreas'lar. "Bizim yanımızdan geçip giderdi hep, ama seni yalnız bırakmazdı, toprağa uzanıp sana bakar, senin sularının aynasında kendi güzelliğinin aksini seyrederdi."

Pınar şöyle cevap verdi: "Ama ben Narkissos'u, toprağa uzanıp bana baktığı zaman, onun gözlerinin aynasında hep kendi güzelliğimin aksini gördüğüm için severdim."

(Wilde 2009: 247).

Oscar WİLDE

"Usta

Yeryüzünü karanlık sarınca, Arimathea'lı Yusuf çam dallarından bir meşale yakarak dağdan vadiye inmişti. Kendi ülkesinde yapacağı işler vardı çünkü.

Umutsuzluk Vadisi'nde, çakmak taşları üstünde diz çökmüş ağlayan, çıplak bir delikanlı gördü. Saçları bal rengindeydi, beyaz bir çiçek gibiydi gövdesi; ama gövdesini dikenlerle yaralamış, saçlarını taç yerine küllerle örtmüştü.

Malı mülkü olan Yusuf, ağlayan, çıplak delikanlıya dedi ki: "Üzüntünün bu kadar büyük olmasına şaşırmıyorum. O, doğru bir adamdı."

Delikanlı cevap verdi: "O'nun için değil, kendim için ağlıyorum. Ben de şarabı suya çevirdim; cüzamları iyileştirip körlere ışık verdim. Sularda yürüdüm, mezardakilerin içlerinden cinleri sürdüm. Yiyecek olmayan çöldeki açları doyurdum; dar evlerinden kaldırdım ölüleri; bir isteğimle, büyük bir kalabalığın önünde, kısır bir incir ağacı meyve verdi. Bu adamın bütün yaptıklarını ben de yaptım. Yine de çarmıha germediler beni."

(Wilde 1997: 20).

Dino BUZZATI

"Falcı Kadın

Sordular ölüm cezasına çarpılana nedir son dileği diye.

-Bir falcı kadına fal baktırmak isterdim, cevabını verdi.

-Hangi falcı kadına?

-Amelia'ya dedi, Kıralın falcısı Amelia'ya.

Amelia, bilmeyen yoktu, falcı kadınların en ustasıydı ve Kral öyle bir güven beslerdi ki ona, Amelia'ya fal baktırmadan asla bir karar almazdı.

İdam hükümlüsü, kiminle karşı karşıya olduğunu bilmeyen falcı Amelia'ya götürüldü böylece. Kadın sol elin avuç içini gözden geçirdikten sonra gülümseyerek dedi ki:

-Çok şanslısın, oğlum, ömrün uzun olacak.

-Yeter! Dedi mahkum ve cezaevine döndü.

Öykü yayıldı hemen ve herkes bastı kahkahayı. Fakat ertesi sabah, adam darağacına götürüldüğünde, uğursuz darbeyi vurmak üzere cellat henüz yeni kaldırdığı baltasını yere koyup hıçkırmaya başladı.

-Hayır, hayır! Diye haykırıyordu, gelmez elimden! Düşünün bir, ya Kıral Hazretleri duyacak olursa! Katiyen gelmez elimden!

Ve uzağa fırlattı baltasını."

(Buzzati 1997: 30).

KAYNAKÇA

ABASIYANIK, S.F., Ben ve Onlar-Pısırık, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

AÇA, M.-ERCAN, A.M., Anonim Halk Edebiyatı, Fıkra, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Oğuz, M.Ö., Grafiker Yayınları, Ankara, (2006).

AKSAN, D., *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Beta Yayınları, İstanbul, (1995).

AKTAŞ, Ş., *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, (1993).

ALGAN, R., *Saat Kulesi*, YK Yayınları, İstanbul, (2009).

ALLEN, R., Kısa Kısa Öykülerle Daha Uzun Öykülerin Mukayesesi, (Çev. Deniz Gemici), *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 20, (Nisan-Mayıs 2007). 104-113.

ALVER, A., Öyküde Mekan, Mekanda Öykü, *Heceöykü (Türk Öykücülüğünde Mekan-1)*, 17, (Ekim-Kasım 2006). 36-45.

ANDAÇ F., Ferit Edgü ile Dünden Bugüne, *Adam Öykü*, 9, (Mart-Nisan 1997). 17-28.

----------, Kısa Kısa Öykünün Getirdiği Açılım, *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 19, (Şubat-Mart 2007). 96.

----------, Öyküde Mekan Duygusu, *Heceöykü*, 17, (Ekim Kasım 2006). 96-97.

ARSEVEN, T., Necati Tosuner'in Öykücülüğü, *Heceöykü*, 3, (Haziran 2004). 135-146.

ASİMOV, I., *100 Great Science Fiction Short-Short Stories*, New American Library, New York, (1992).

AYTAÇ, G., *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, (1999).

AYVAZ, Ü., Kısa Öykü Üzerine, *Heceöykü*, 4, (Nisan-Mayıs 2007).

BACHELARD, G., *Mekanın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul, (1996).

BARGUS, Ş., Şeza Bargus'tan Dört Kıpkısa Öykü, (Çev. İbrahim Demirci), *Heceöykü*, 27, (Haziran-Temmuz 2008).

BAXTER C., Anlık Kurmaca, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 85-90.

BOLAT, S., "Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri"nin Yazarı Erden'le Öykü Sanatı ve Günümüzde Öykü Üzerine, *E Dergisi*, 44, (2002). 100.

BOTTON, Alain de, *Statü Endişesi*, (Çeviri: Ahu Sıla Bayer), Sel Yayıncılık, İstanbul, (2005).

BURAK, S., *Afrika Dansı*, YK Yayınları, İstanbul, (2006).

----------, *Palyaço Ruşen*, Nisan Yayınları, İstanbul, (1993).

BUZZATI, D., Falcı Kadın, (Çev. İhsan Akay), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

CANMAZ, O., *Öyküler*, Gençlik Kitabevi Yayınları, İstanbul, (2000).

CARNEY, R., *New Sudden Fiction, Short-Short Stories From America And Beyond*, ed: Shapard R., Thomas J., Norton & Company Ltd., America, (2007).

CASTO, P., Zirvedeki Yıldırımlar: Yıldırım Kurmacayla Kamaşan Gözler, (Çev. Deniz Gemici), *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 19, (Şubat-Mart 2007). 85-88.

CORTAZAR J., Açıklamaların Yazgısı, (Çev. Ayşe Nihal Akbulut), *Heceöykü*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

ÇALIŞKAN, S., Öyküde Zaman, *Çağdaş Türk Dili, (Öykü Özel Sayısı)*, 113-114-115, (Temmuz-Ağustos-Eylül 1999). 14-20.

ÇETİŞLİ, İ., *Metin Tahlillerine Giriş-Şiir*, Fakülte Kitabevi Yayınları, Isparta, (2002).

DEVECİ, M., *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, (2005).

----------, Ferit Edgü'nün Küçürek Öykücülüğü, *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 19, (Şubat-Mart 2007). 73-84.

----------, Ferit Edgü'nün Öykülerinde Kendiliğe Çağrı ve Uyanış İzleği, *Erdem*, 51, (2008). 77-89.

----------, Ferit Edgü'nün Küçürek Öykülerinde Anlatım Biçimi ve Teknikleri, *Türk Dili*, 686, (Şubat 2009). 123-139.

DURU O., Öykünün Biçimleri, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 36-37.

ECEVİT, Y., *Kurmaca Bir Dünyadan*, Ferit Edgü ve 'Kafkaesk', Gündoğan Yayınları, Ankara, (1992). 28-32.

EDGÜ F., 10 Minimal Öykü, *Milliyet Sanat*, 245, (Ağustos 1990). 5-6.

----------, Çağdaş Sanatın 80 Yıllık Serüveni (3), *Milliyet Sanat*, 336, (Eylül 1979). 20, 25.

----------, Çok Kısa Öyküler... Öykücükler, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 38-39.

----------, *Yazmak Eylemi*, YK Yayınları, İstanbul, (2001).

----------, *Do Sesi*, YK Yayınları, İstanbul, (2002).

----------, *Doğu Öyküleri*, YK Yayınları, İstanbul, (1995).

----------, *Binbir Hece*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, (1991).

----------, *Çığlık*, Ada Yayınları, İstanbul, (1982).

----------, *İşte Deniz, Maria*, YK Yayınları, İstanbul, (1999).

----------, *Şimdi Saat Kaç?*, YK Yayınları, İstanbul, (1986).

ELİADE, M., *Ebedi Dönüş Mitosu*, (Çev. Ümit Aytuğ), İmge Kitabevi, Ankara, (1993).

ELLUL. J., *Sözün Düşüşü*, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul (1998).

EMRE G., Do Sesiyle Uyanmak, *Cumhuriyet Kitap Eki*, (30 Mayıs 2002). 13.

ERDEN, A., *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, (2002).

ERDOĞAN, A., Doğumdan Ölüme Birkaç Şey, *Heceöykü*, 2, (Nisan 2004).

FORDHAM, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev. Aslan Yalçıner), Say Yayınları İstanbul, (1983).

FOUCAULT, M., *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul (1994).

GARİPER, C., *Küçürek Öyküde Şiirsel Söylem ve Türler Arası Geçişkenlik*, Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. Icanas, (10-15.09.2007-Ankara), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, C.IV, Ankara, (2008). 2036-2045.

GÜRDAL, A., Duvar, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

HARMANCI, A., Gerçi, *Heceöykü*, 1, (Şubat 2004).

----------, İdeal On Bir, *Heceöykü*, 18, (Aralık-Ocak 2006).

----------, Nezahat, *Heceöykü*, 1, (Şubat 2004).

HARMANCI, M., Biz de Ali'yi Severiz Hem de Nasıl?, *Heceöykü*, 26, (Nisan-Mayıs 2008).

----------, Öyküyü Beklerken, *Heceöykü*, 2, (Nisan 2004).

HEBEL, J.P., *Öykü Sandığı*, (Çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul (2001).

İNCE, Ö., *Şiirde Devrim*, Adam Yayınları, İstanbul, (2000).

KAFKA, F., *Bütün Öyküler*, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul 2009.

----------, Eve Dönüş, (Çev. Naime Erkovan), *Heceöykü*, 33, (2009).

KANTÜRK, T., *Hayat Siyah Ölüm Beyaz*, Sel Yayınları, İstanbul, (2004).

KARAKAYA, Z., *Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım*, Etüt Yayınları, Samsun, (1999).

KARAKOÇ, T., ***, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 82.

KARATEPE, M. İ., Kısaca, *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 19, (Şubat-Mart 2007).

KIERKEGAARD, S., *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (2001).

KORKMAZ R., "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholary Dept and accuracy A Fests Chrift To Lars Johanson Lars Johanson Armağanı*, Grafiker Yayınları, Ankara, (2002), 271-282.

----------, Küçürek Öykü (Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü'nün Öç'ü, *Adam Öykü*, 49, (Kasım- Aralık 2003). 25-30.

----------, Romanda Mekanın Poetiği, *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen Armağanı)*, Grafiker Yayınları, (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam-Süer Eker), Ankara, (2007). 399-415.

KÖKDEN U., Kısa Kurmaca, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 16-19.

KÜÇÜK İSKENDER, Short Story Board, *Kaçak Yayın*, 46, (Nisan 2007).

KÜLAHLIOĞLU İSLAM, A., *Kısa Öykü ve Küçürek Öykü İlişkisi*, Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. Icanas, (10-15.09.2007-Ankara), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, C.IV, Ankara, (2008). 2022-2028.

LAING, R.D., *Bölünmüş Benlik* (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınları, İstanbul, (1993).

L'HEUREUX, J., Gelenek ve Kısa Kısa Öykü, (Çev. Almıla Özdek), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, 8Eylül-Ekim 1997). 111-119.

LE BON, G., *Kitleler Psikolojisi*, Timaş Yayınları, İstanbul, (1979).

LEIRIS, M., Çok Eski Düş, (Çev. Ayşe Nihal Akbulut), *Adam Öykü*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 100.

LETTAU, R., *Düşmanlar, Seçme Kısa Öyküler ve Karşılaştırmalı Öykü Çözümlemeleri*, (Hazırlayan: Melik Bülbül), Çizgi Yayınları, Konya, (2008).

LINGIS, A., *Ortak Birşeyleri Olmayanların Ortaklığı*, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (1977).

MEVLANA Celaleddin Rumi, *Mesnevi II, IV*, (Çev. Hicabi Kırlangıç), Konya Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, Konya, (2007).

MİCHAELS, L., Gelenek ve Kısa Kısa Öykü (Çev. Almıla Özdek), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 116.

MUNGAN, Murathan, *Kibrit Çöpleri*, Metis Yayınları, İstanbul, (2010).

ÖRKENY, I., *Bir Dakikalık Öyküler*, (Çev. Sevgi Can Aysevener), Sel Yayınları, İstanbul, (2004).

ÖZ, F., Yeni Bir Tür Olarak Çok Kısa Öykü, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25, 2, (Aralık 2008). 202-211.

ÖZDENÖREN, R., *İmkansız Öyküler*, İz Yayınları, İstanbul, (2009). 63.

ÖZTOKAT N.T., Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 41-45.

ÖZÜNLÜ, Ü., *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayınları, Ankara, (1997).

PAZARKAYA, Y., *Güz Öyküleri*, Cem Yayınları, İstanbul, (2007).

PEDEN, W., Gelenek ve Kısa Kısa Öykü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 110-122.

PONGE, F., *Sanayiciye İltifat*, (Çev. Nedret Tanyolaç ÖZTOKAT), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 99.

PRİTCHETT V.S. Kısa Öykü Üstüne, (Çev. Almıla Özdek) *Adam Öykü*, 15, (Mart-Nisan 1998). 37-39.

ROGERS, B.H., *New Sudden Fiction, Short-Short Stories From America And Beyond*, (ed: Shapard R., Thomas J.), Norton & Company Ltd., America, (2007).

SAÇLIOĞLU, M.Z., Yenilenme, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

SAĞLIK, Ş., Öykü Dilindeki Şiirsellik, *Heceöykü*, (Ekim-Kasım 2008). 27-35.

----------, Tek Hamlede Nakavt: Küçürek Öyküler ve Fıkralar, Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. Icanas, (10-15. 09.2007-Ankara), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, C.IV, Ankara, (2008). 2001-2022.

SALMAN-HAKYEMEZ Y.D., Öykülemenin Öyküsü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 5-15.

SERNA, R.G., Sevda, (Çev. Ayşe Nihal Akbulut), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 106.

SHAPARD R. Kısa Kısa: Anlık Öykü, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 91-94.

SHAPARD R., THOMAS J., *New Sudden Fiction, Short-Short Stories From America And Beyond*, (ed: Shapard R., Thomas J.), Norton & Company Ltd., America, (2007).

THOMAS, J., SHAPARD R., Flash Fiction Forward (Very Short Stories), W.W. Norton & Company Ltd., New York-London 2006

STEVICK, F., Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru, (Çev. S. Gökçen Ezber), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 126.

STORR, Anthony, *Jung'dan Seçme Yazılar*, (Çev. Levent Özşar), Dost Yayınları, Ankara, (2006).

ŞAKAR, C., Hikâyât, *Heceöykü*, 27, (Haziran-Temmuz 2008). 13-14.

ŞUKAYR, M., Yarışma, (Çev. İbrahim Demirci), *Heceöykü*, 25, (Şubat-Mart 2008).

TAMİR, Z., Beklenen Kadın, (Çev. İbrahim Demirci), *Heceöykü*, 33, (Haziran-Temmuz 2009). 7.

TAŞ, Ş., Bir Maskeyi Düşürür Gibi, *Heceöykü*, 23, (Ekim-Kasım 2007). 50-51.

----------, Minimal (Küçürek) Öyküler, *Heceöykü*, 6, (Aralık 2004). 133

TOSUN, N., Aforizmanın Hikâyesi Kısa Kısa Öykü, *Heceöykü (Dosya: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa (Küçürek) Öykü)*, 20, (Nisan-Mayıs 2007). 85-98.

----------, Öykü Dili; Gerilim ve Paradoks, *Heceöykü*,.29, (Ekim-Kasım2008).53.

TOSUNER N., Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997).

WILDE O., *Bütün Masallar Bütün Öyküler*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, (2009).

----------, Usta, (Çev. Ülkü TAMER), *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 20.

WILLIAM, P., Gelenek ve Kısa Kısa Öykü, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 116.

WRIGHT A.M. Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu, (Çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, 16, (Mayıs-Haziran 1998). 19-26.

YADİGAR, S., Dört Kısa Öykü, *Eşik Cini Dergisi*, 4, (Temmuz-Ağustos 2006). 97.

YAKUPOĞLU, M.M., *Varoluş, Ahlak ve Ölüm*, Mor Yayınları, Ankara, (2001).

YALÇIN, A.-AYTAŞ, G., *Çocuk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, (2005).

YALÇIN, M., *İma Kılavuzu*, YK Yayınları, İstanbul, (2003).

----------, Kısaltılmış Öyküler, *Adam Öykü (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı)*, 12, (Eylül-Ekim 1997). 80.

YALSIZUÇANLAR, S., Kıl, *Heceöykü*, 1, (Şubat 1997). 49.

YILDIRIM, D., Fıkra, *Türk Dünyası El Kitabı*, III, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, (1992).

----------, *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları*, Akçağ Yayınları, Ankara, (1999).

ZAMMİT, T., Değirmendeki Eşek, (Çev. Türkan Mignon), *Heceöykü*, 1, (Şubat 2004). 145.

----------, Yanıltıcı Mutluluk, (Çev. Türkan Mignon), *Heceöykü*, 1, (Şubat 2004). 145.

"Her çağın ruhu, özüne uygun
anlatı araçlarıyla
kendini açığa çıkarmak ister.
Devirler arasındaki tip ve tür,
ekoller arasındaki -izm farklılıklarının
arkasında, o çağa ait baskın düşünce
etkinliklerinin birikimi yatar.

Küçürek öyküler,
büyüsü bozulan dünyada
kendini yalnız, mutsuz ve
sürgün hisseden özgür görünümlü
çoğul mahkumların
metinleşen çığlığıdır..."

ISBN : 978 - 975 - 6355 - 85 - 5

9 789756 355855

Fiyatı : 20,00-TL